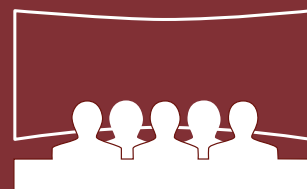


IL DOCUMENTARIO ITALIANO: MODELLI, POETICHE, ESITI

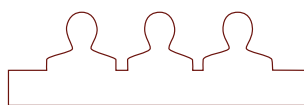
A CURA DI
CRISTINA FORMENTI
E LAURA RASCAROLI



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA II
NUMERO 4
luglio
dicembre 2018



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

IL DOCUMENTARIO ITALIANO: MODELLI, POETICHE, ESITI

A CURA DI
CRISTINA FORMENTI
E LAURA RASCAROLI

ANNATA II
NUMERO 4
luglio-dicembre 2018
ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Biltereyst (Ghent University)
David Forgacs (New York University)
Paolo Jedlowski (Università della Calabria)
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Pierre Sorlin (Université "Sorbonne Nouvelle" - Paris III)
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano), caporedattore
Luca Barra (Università di Bologna)
Gianluca della Maggiore (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Cristina Formenti (Università degli Studi di Milano)
Damiano Garofalo (Università Cattolica di Milano)
Dominic Holdaway (Università degli Studi di Milano)
Dalila Missero (Università degli Studi di Milano)
Paolo Noto (Università di Bologna)
Maria Francesca Piredda (Università Cattolica di Milano)

Redazione editoriale | Contacts

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Via Noto, 6 - 20141 MILANO
schermi@unimi.it

*Tutti gli articoli sono stati sottoposti
a un duplice processo di valutazione*

All articles in this issue were peer-reviewed



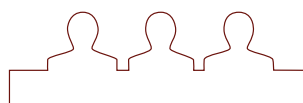
Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)
Pubblicato da Università degli Studi di Milano
Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

In copertina: Fotogramma tratto da *Bella e perduta* (2015) di Pietro Marcello.

IL DOCUMENTARIO ITALIANO: MODELLI, POETICHE, ESITI

SOMMARIO

- 7 INTRODUZIONE
Cristina Formenti e Laura Rascaroli
- 15 POETICHE DELL'INVISIBILE. IL RIMOSSO NEL CINEMA
DOCUMENTARIO ITALIANO CONTEMPORANEO
Ivelise Perniola
- 29 RIDISEGNARE PAESAGGI. RIDEFINIZIONE DELLO SGUARDO
ETNOGRAFICO E *AESTHETIC OF SLOW* NEL CINEMA
DI MICHELANGELO FRAMMARTINO
Samuel Antichi
- 49 THE HAPTIC DOCUMENTARIES OF SILVIO SOLDINI
Bernadette Luciano
- 69 *UN INTERESSANTE CASO DI SPASMA DA TORSIONE:*
SAPERE MEDICO E DOCUMENTARIO SPERIMENTALE
NEL GUF DI PERUGIA
Diego Cavallotti e Andrea Mariani
- 87 SGUARDI IN CONFLITTO: SCRITTURA FEMMINILE
E MEMORIA COLLETTIVA NEL DOCUMENTARIO ITALIANO
CONTEMPORANEO
Laura Busetta
- 105 SABINA GUZZANTI COME *STAR-DIRECTOR* DI DOCUMENTARI
E DOCUFICTION
Cristina Formenti



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

INTRODUZIONE

di Cristina Formenti e Laura Rascaroli

Sebbene l'Italia, nell'ambito della produzione di finzione, sia stata la patria di una corrente come il neorealismo, che ha impiegato pratiche realiste per rendere più verosimili vicende immaginarie, per molto tempo il documentario ha rappresentato «un'attività marginale e marginalizzata»¹ della nostra cinematografia, «una specie di figlio di dio minore»². Paradossalmente, infatti, il cinema di *nonfiction* italiano è rimasto a lungo «imbrigliato in vincoli legislativi» che hanno portato a una situazione di «floridità economica – per pochi – e riduzione estetica – per tanti. Pedante, obbligatorio, si riduce a cortometraggio»³. In altre parole, per diversi decenni il grosso della produzione documentaristica italiana è consistito in cortometraggi di scarsa qualità, realizzati al ribasso, in quanto a motivarne la creazione troppo spesso non è stata l'urgenza di raccontare degli aspetti del reale, bensì semplicemente il desiderio di incamerare le sovvenzioni statali introdotte per sostenere la creazione di questo tipo di film. Se quindi, come sottolinea Pierre Sorlin, statisticamente a livello quantitativo la nostra produzione documentaria non è stata inferiore rispetto a quella di tante altre nazioni e al nostro cinema del reale non è mancato un sostegno economico da parte sia di enti pubblici sia di realtà private⁴, al tempo stesso però proprio la provenienza e le modalità di erogazione di tali fondi in un certo senso hanno portato il cinema del reale nazionale su una «cattiva strada». Come mette in luce Gianfranco Pannone, infatti, per molti decenni «dentro e fuori “il sistema”, il documentario in Italia, fatte salve poche eccezioni, non ha vissuto di vita propria, ma è stato piuttosto uno strumento a disposizione di ideologie diverse»⁵. Più precisamente, è stato spesso messo al servizio della propaganda, lo si è trattato come un ausilio all'illustrazione di concetti scientifici, di procedimenti industriali e così via, o comunque lo si è sussunto ad altre discipline, quali l'antropologia e l'etnografia⁶. Solo per fare un esempio, già nel 1924 viene creata in Italia una realtà come l'Istituto Luce che, per la sua missione a informare ed educare attraverso il film, è assimilabile alla britannica General Post Office (GPO) Film Unit fondata nel 1933 e di-

¹ Aprà, 2017: 13. Per una trattazione approfondita della storia del documentario italiano cfr. Bertozzi, 2008.

² Pannone, 2012: 50.

³ Bertozzi, 2008: 12.

⁴ Cfr. Sorlin, 2006: 422.

⁵ Pannone, 2012: 51.

⁶ Cfr. Caminati; Sassi, 2017.

retta fino al 1937 da John Grierson. In quanto istituzione pubblica, negli anni l'Istituto Luce ha avuto a disposizione ingenti somme di denaro per le proprie produzioni e i registi che vi hanno lavorato hanno potuto avvalersi di tecnologie superiori a quelle di cui disponevano i documentaristi del GPO. Tuttavia, Sorlin giustamente nota:

LUCE had no Grierson and its staff fluctuated according to fascism's wavering politics. Theoretically it echoed official instructions and many of its pictures were mere celebrations of Mussolini. The aim of its documentaries was to obtain mass approval for the projected deeds of the regime.⁷

Ovviamente, più in generale, nel corso dei decenni anche in Italia tra le centinaia di cortometraggi di scarsa qualità realizzate ne è stata prodotta anche una percentuale dal chiaro valore artistico. Si pensi, ad esempio, anche solo a *Racconto da un affresco* (1941), *Il paradiso terrestre* (1942), *Romantici a Venezia* (1948) e ai molti altri documentari d'arte di Luciano Emmer oppure a *Lu tempu di li pisci spata* (1954), *Isola di fuoco* (1954), *Sulfatara* (1955) e ai vari altri titoli diretti da Vittorio De Seta. Inoltre, certamente, nel corso dei decenni nel nostro Paese non sono stati realizzati solo cortometraggi a carattere fattuale. Al contrario, si sono prodotti anche documentari di lungometraggio, che possiamo ricondurre principalmente a quattro categorie: quella del «film di montaggio», del «film di viaggio, etnologico ed esotico», del «documentario erotico» e del «film-inchiesta»⁸. Si tratta, però, di un numero molto limitato di lavori, che per di più in alcuni casi hanno faticato a trovare un'effettiva distribuzione. Infine, se è vero che anche importanti registi del nostro cinema, come Michelangelo Antonioni o Pier Paolo Pasolini, si sono dedicati alla realizzazione di film di *nonfiction*, troppo spesso «documentario per i vecchi maestri del cinema significava letteralmente un trampolino di lancio sul cinema autentico, quello di finzione o, come si diceva un tempo, a soggetto»⁹. Significativa a tal proposito è la testimonianza del già citato Pannone, autore dagli anni Novanta a oggi di numerosi documentari sia di corto sia di lungometraggio, quali *Latina/Littoria* (2001), *Scorie in libertà* (2012), *Sul Vulcano* (2014) o *Mondo Za* (2017). Il regista ha dichiarato: «Ancora oggi ricordo Francesco Rosi arrabbiarsi perché (si era a metà degli anni Novanta) mi ostinavo a fare documentari senza pensare a un "film vero"»¹⁰.

A partire dagli anni Ottanta il cinema del reale italiano intraprende un lento cammino di (ri)nascita. Grazie anche all'avvento del video, infatti, in questo periodo inizia a svilupparsi quella che Adriano Aprà descrive come «una produzione documentaristica spontanea, disordinata e dispersa, priva apparen-

⁷ Sorlin, 2006: 422.

⁸ Per una descrizione di queste categorie e dei documentari italiani che vi ricadono cfr. Aprà, 2017: 30-35.

⁹ Pannone, 2012: 50-51.

¹⁰ Pannone, 2012: 50-51.

temente di retroterra: come se si ricominciasse da zero»¹¹. Ad esempio, in questi anni vedono la luce i primi documentari sociali di Daniele Segre e i primi film di *nonfiction* di Bruno Bigoni e Silvio Soldini, ai quali negli anni Novanta faranno seguito le prime esplorazioni cinematografiche del fattuale ad opera di Gianfranco Rosi e del già citato Pannone. Con il nuovo millennio, poi, il nostro cinema del reale è ulteriormente cresciuto, facendosi terreno della riattivazione creativa di «una delle linee più feconde della nostra tradizione culturale, quella del realismo»¹². Nel 2013, infatti, Daniele Dottorini già scriveva:

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, in doppio senso. 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.¹³

E il rapporto sulla produzione cinematografica del vecchio continente pubblicato nel 2017 dall'European Audiovisual Observatory rivela che, se da un lato, tra le nazioni europee oggi l'Italia si colloca solo al sesto posto per realizzazione di opere cinematografiche di *nonfiction* – ponendosi dietro a Spagna, Germania, Regno Unito, Svizzera e Francia –, dall'altro nel corso degli ultimi dieci anni il volume di documentari prodotti in territorio nazionale è cresciuto esponenzialmente, in linea con una più generale tendenza che ha toccato tutta l'Unione Europea¹⁴. In particolare, la nostra produzione di lungometraggi a carattere fattuale ha registrato un aumento del 277% dal 2007 a oggi, dato che ci pone tra le nazioni del vecchio continente che più hanno incrementato il numero di documentari realizzati nel periodo in oggetto¹⁵. Come già evidenziava Giovanni Spagnoletti nel 2012, questo risultato è l'esito di una crescita costante e progressiva della nostra produzione documentaristica, che negli ultimi anni ha dimostrato di saper parlare anche a un pubblico internazionale. Difatti, grazie al lavoro di registi quali Gianfranco Rosi, Pietro Marcello, Michelangelo Frammartino, Costanza Quatriglio o Massimo D'Anolfi e Martina Paren-

¹¹ Aprà, 2017: 48.

¹² Dottorini, 2013: 14.

¹³ Dottorini, 2013: 14.

¹⁴ Cfr. il rapporto *Film Production in Europe. Production Volume, co-production and worldwide circulation* pubblicato dall'European Audiovisual Observatory nel novembre 2017, e segnatamente le pagine 15, 19-20. Questo rapporto è consultabile all'indirizzo <https://rm.coe.int/0900001680788952> (ultima consultazione 9 dicembre 2018).

¹⁵ Cfr. il rapporto *Film Production in Europe. Production Volume, co-production and worldwide circulation* pubblicato dall'European Audiovisual Observatory nel novembre 2017, e segnatamente la pagina 20. Il rapporto è consultabile all'indirizzo <https://rm.coe.int/0900001680788952> (ultima consultazione 9 dicembre 2018).

ti, il cinema del reale nazionale ha goduto e continua a godere di un crescente successo anche all'estero. Emblematico in tal senso è il caso di *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi, lungometraggio che, tra i vari riconoscimenti ricevuti, annovera l'Orso d'oro per il miglior film al Festival di Berlino, l'European Film Award per il miglior documentario e, nel 2017, sia una nomination all'Oscar sia una candidatura al premio César come miglior documentario. Proprio alla luce di questa ormai innegabile (ri)nascita del documentario italiano e del peculiare percorso storico che questa forma audiovisiva ha alle spalle nel nostro Paese, diventa necessario chiedersi se effettivamente, come suggerisce Adriano Aprà, chi fa oggi o ha fatto in passato del documentario in Italia si trovi o si sia trovato a «lavorare in una “terra di nessuno”, senza esperienze e tradizioni alle spalle»¹⁶. Per esempio, Gianfranco Pannone mette in crisi questa visione del cinema del reale nazionale nel momento in cui in un saggio dal titolo *Le sirene del documentario* sottolinea come per lui, Gianfranco Rosi, Leonardo Di Costanzo e Daniele Incalcaterra «il confronto con la scena francese» abbia avuto un ruolo chiave per comprendere cosa significasse «realmente fare cinema documentario»¹⁷. Nello specifico, Pannone illustra:

Per alcuni dei miei colleghi la svolta è arrivata frequentando gli Ateliers Varan, il prestigioso centro di formazione voluto da Jean Rouch agli inizi degli anni ottanta per trasmettere ai più giovani una pratica rigorosa del documentario [...]. Per altri è stata, invece, la scoperta di autori come Nicolas Philibert, Claire Simon o Robert Kramer [...], cioè di filmmaker fuori dal coro televisivo, originali sia sul piano dei contenuti sia sul piano linguistico, a determinare certe svolte professionali.¹⁸

Riferendosi poi al proprio lavoro come documentarista, Pannone spiega inoltre di aver risentito anche dell'influenza di Vittorio De Seta, Frederick Wiseman e dei fratelli Maysles¹⁹.

Questo esempio è di per sé sufficiente a evidenziare come non necessariamente marginalità e mancanza di una vera e propria scuola siano sinonimo di assenza di modelli di riferimento, e di conseguenza è una spia di quanto sia importante iniziare a riflettere più approfonditamente su quali siano state le principali influenze di cui la produzione documentaria italiana ha più o meno consapevolmente risentito in passato e quali quelle di cui risente oggi, nonché su quanto e come i lavori cui si è guardato siano stati fatti propri e reinventati dai singoli registi. In che misura il documentario italiano ha guardato al cinema di finzione? E quanto vi guarda oggi? Le cinematografie di quali nazioni hanno costituito un punto di riferimento per i documentaristi italiani del passato? E quali lo sono per quelli contemporanei? In che misura le modalità di narrazione del reale, quelle di trattamento del sonoro, le poetiche

¹⁶ Aprà, 2017: 13.

¹⁷ Pannone, 2012: 52.

¹⁸ Pannone, 2012: 52.

¹⁹ Pannone, 2012: 53.

o le scelte estetiche e tematiche che hanno caratterizzato il documentario nazionale nei diversi periodi della sua storia sono debitrice della precedente produzione italiana di *nonfiction*? E quanto invece della coeva produzione extranazionale? Come sono cambiati nel corso dei decenni i modelli di riferimento del documentario italiano? Come e quanto tutte queste influenze sono state ricondotte a precise poetiche personali? E, nel caso dei modelli di riferimento extra-nazionali, quanto e come sono stati "italianizzati"? Sono queste alcune delle principali domande cui questo numero di «Schermi» si è proposto di dare risposta, portando avanti un percorso di riflessione in tal senso avviato da Cristina Formenti con l'organizzazione di un convegno internazionale dal titolo *Il documentario italiano tra modelli storici e contemporanei*, svoltosi presso l'Università degli Studi di Milano il 19 e 20 ottobre 2017.

La maggior parte delle proposte giunte in redazione in risposta al nostro *call for papers* per questo numero aveva per oggetto la produzione più recente, fatto, a nostro avviso, per nulla casuale se si considera il momento di fioritura che il documentario italiano sta attraversando da alcuni anni a questa parte. Di conseguenza, il numero si caratterizza per una maggiore attenzione proprio verso la contemporaneità. Nello specifico, nel saggio d'apertura Ivelise Perniola riflette sull'iconoclastia selettiva che contraddistingue i documentari prodotti nel decennio 2008-2018 e porta a un'assenza o marginalizzazione di alcune figure, come la città o i bambini. Samuel Antichi e Bernadette Luciano prendono, invece, in esame il lavoro di singoli documentaristi. Il primo si concentra su Michelangelo Frammartino per delineare come nei suoi film convivano influenze della tradizione demartiniana del documentario etnografico italiano e dello *slow cinema*. La seconda guarda al cinema del reale di Silvio Soldini, e in particolare a tre dei suoi documentari, *Per altri occhi* (2013), *Tre Milano* (2015) e *Il fiume ha sempre ragione* (2016), nell'ottica della «haptic visuality»²⁰ teorizzata da Laura Marks, facendo così emergere come questi lavori attirino l'attenzione dello spettatore anche e soprattutto su sensi altri dalla vista. E, nel far ciò, Luciano evidenzia come, analogamente a quanto mostra Antichi in relazione a Frammartino, anche questi tre lungometraggi risentono dell'influenza del documentario antropologico demartiniano e al tempo stesso presentano tratti propri dello *slow cinema*.

Segue un saggio di Diego Cavallotti e Andrea Mariani che offre una finestra sul cinema del reale italiano del passato, prendendo in esame l'unico documentario medico prodotto da un Cineguf a oggi sopravvissuto: *Un interessante caso di spasmo da torsione* (1937) di Mario Bencivenga. Nella disamina di questa pellicola Cavallotti e Mariani si soffermano anche sul rapporto che essa intrattiene con la pratica cinematografico-neurologica, diffusa tecnica culturale che ha nel contesto italiano uno dei suoi centri di irradiazione. Mettono così in luce i vari legami che il film intrattiene sia con la coeva produzione nazionale sia con quella extranazionale.

²⁰ Cfr. Marks, 2002.

Facendo un salto in avanti di numerosi decenni, il numero si chiude con due saggi, rispettivamente di Laura Busetta e Cristina Formenti, che esplorano il documentario femminile contemporaneo. Nello specifico, Busetta offre una riflessione su quei lavori, come *Bellissime* (2004) e *Bellissime 2* (2006) di Giovanna Gagliardo o *Vogliamo anche le rose* (2007) di Alina Marazzi, che sono costruiti facendo ricorso al *found footage*. Attraverso un'attenta analisi di questi documentari, Busetta evidenzia come, se da un lato essi si inseriscono nella generale tendenza di attenzione alla soggettività che ha connotato in modo forte il documentario internazionale degli ultimi decenni, dall'altro ne offrono una plurale e non singolare. Formenti invece si sofferma sul caso di Sabina Guzzanti per delineare come, nel passaggio da attrice satirica ad autrice di documentari, abbia fatto proprio il modello del *performer-director* reso popolare da Michael Moore. Il saggio mette infatti in luce come, attraverso il ricorso a una serie di strategie formali volte a porre la sua persona al centro dei propri documentari, Guzzanti vada oltre quanto fatto da Moore e dagli altri *performer-directors* di documentari rendendo se stessa protagonista dei film, a discapito di quelli che invece ne sono i presunti soggetti.

Nel complesso, l'insieme dei saggi restituisce quindi la fotografia di un documentario italiano allineato (sia oggi sia in passato, almeno per quanto riguarda il caso della produzione scientifico-medica) alle principali tendenze internazionali, ma capace di rielaborare queste influenze di matrice extranazionale alla luce delle specificità culturali nazionali o di poetiche personali.

**Riferimenti
bibliografici****Aprà, Adriano**

2017, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria.

Bertozzi, Marco

2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia.

Caminati, Luca; Sassi, Mauro

2017, *Notes on the History of Italian Nonfiction Film*, in Frank Burke (ed.), *A Companion to Italian Cinema*, Wiley Blackwell, Chichester 2017.

Dottorini, Daniele (a cura di)

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

Marks, Laura U.

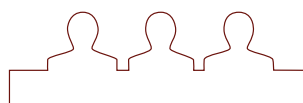
2002, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Pannone, Gianfranco

2012, *Le sirene del documentario*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2012.

Sorlin, Pierre

2006, *Italy*, in Ian Atkin (ed.), *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, Abingdon/ New York, Routledge 2013.



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

POETICHE DELL'INVISIBILE. IL RIMOSSO NEL CINEMA DOCUMENTARIO ITALIANO CONTEMPORANEO

Ivelise Perniola

The theoretical reflection on Italian contemporary documentary focuses mainly on the expression of the visible. The present essay, instead, aims to investigate the invisible, what is not seen and the motivations behind these absences. What forms of selective iconoclasm operate in our cinema of the real, and why? Some absences are more visible and explicit, such as that of childhood for example. Others, instead, are more subtle and deceptive, as that of the city, which is apparently a widely discussed topic, but is never fully told and understood in its elusive complexity.

KEYWORDS

Italian contemporary documentary; city; iconoclasm; auteur; childhood

I. ICONOCLASMI

Il presente intervento rappresenta un tassello del tutto esplorativo e in fase di ulteriore sviluppo di un macro-tema sul quale sto lavorando da vari anni, ovvero l'iconoclastia nel cinema, la proliferazione iconica pervasiva ed esauriente del contemporaneo che ci porta a riflettere su fatto che da sempre nella storia e nella teoria del cinema esiste un pervicace desiderio di cancellazione dell'immagine, se non di vero e proprio odio nei suoi confronti, come se si potesse rintracciare un *fil rouge* teorico e pratico che dalle origini del cinema sino a oggi nega il cinema affermandolo. Una brevissima ricognizione parte dagli scritti di Dziga Vertov¹, animati da un virulento furore iconoclasta – ricordiamo alcuni fotogrammi di *Chelovek s kino-apparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929) in cui l'esaltazione del movimento avviene nel congelamento del fotogramma e quindi nella negazione del movimento stesso, ontologicamente alla base del cinema, dal punto di vista etimologico. Passa poi attraverso gli scritti di André Bazin², teso verso un realismo radicale che arriva a negare il cinema stesso. Egli infatti scrive: «In ciò *Ladri di biciclette* è uno dei primi esempi di cinema puro. Niente più attori, niente più storia, niente più messa in scena cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della

¹ Un'interessante lettura iconoclasta del cinema e della teoria di Vertov è quella proposta da Leveratto, 1997: 181-229.

² Cfr. Grosoli, 2013: 67; Bertoncini, 2009.

realtà: niente più cinema»³. Infine, tale ricognizione ha come punto di approdo l'approccio situazionista incarnato dall'iconoclastia politica di Guy Debord o Isidore Isou.

In realtà, la complessa strada delle teorie del cinema è lastricata di attacchi all'immagine, sostanzialmente sorretti da due approcci. Il primo consta nell'odio nei confronti dell'immagine *tout court* (nell'accezione dell'iconoclastia tecnica ravvisabile in Vertov, dell'iconoclastia metafisica di Bazin o dell'iconoclastia politica in Debord, ma ci sono nella storia delle pratiche anche un'iconoclastia biologica, fisica, come nel caso di *Blue* [*Id.*, 1993] di Derek Jarman, e una letteraria, come in *Bianca de neve* [*Id.*, 2000] di Joao Monteiro). Il secondo approccio consiste nell'odio nei confronti di alcune immagini (che definirei iconoclastia selettiva, ovvero determinate immagini che non possono e non devono essere mostrate), il cui caso più significativo è rappresentato dalla scelta di Claude Lanzmann di non mostrare in *Shoah* (*Id.*, 1985) le immagini di archivio dei campi di sterminio e anzi di distruggere eventuali immagini delle camere a gas, nel caso fossero state trovate. Molto spesso l'iconoclastia selettiva si manifesta nei confronti dell'esibizione di immagini traumatiche, disturbanti, capaci attraverso la violenza che emanano di ottundere la capacità di giudizio e di comprensione di un determinato evento. Altre volte invece l'iconoclastia selettiva è il prodotto di uno spirito dei tempi che emargina e annulla la rappresentazione di alcune realtà sociali e storiche, agendo in maniera involontaria, non codificata o talvolta programmaticamente volontaria. La riflessione che desidero condurre in questa sede riguarda la presenza nel cinema documentario italiano contemporaneo di quest'ultima forma di iconoclastia. Si assiste infatti a un rifiuto, per non dire a un'aperta ostilità, nei confronti di certe immagini: quello che non si può mostrare, che non si deve, che non si vuole. In tal percorso, le riflessioni di Bazin rappresentano un costante riferimento, anche alla luce dei suoi fondamentali scritti sul neorealismo italiano e sul modo in cui, in fondo, nella tradizione italiana sia sempre esistita una tendenza verso il realismo della rappresentazione, anche quando, come nel contemporaneo, questo realismo appare venato e velato da iconoclastmi, da vuoti e da silenzi.

L'approccio metodologico con cui ci avviciniamo a questo tema non può esimersi dal prendere in considerazione anche gli studi sociologici e i *media studies* nella loro accezione più complessa e completa, ovvero quella che prende in considerazione la sinergia mediale nella produzione di un determinato immaginario, dal momento che il documentario è solo un tassello marginale di un'auto-rappresentazione sociale che coinvolge ogni espressione mediale, dalla televisione alla pubblicità sino a Internet, con tutte le sue molteplici declinazioni. Risulta particolarmente interessante mettere brevemente a confronto i decenni 1950-1960 e 2008-2018, per osservare come la produzione documentaristica abbia mutato completamente i propri soggetti e le proprie capacità di rappresentazione a distanza di sessant'anni.

La produzione documentaristica del primo decennio preso in esame si può suddividere in tre gruppi: documentario storico; documentario sociale; documentario antropologico. Oggi il documentario storico si è trasformato in prodotto di militanza politica o di committenza, senza nessuna ricerca formale

³ Bazin, 1948: 317-18.

e assolutamente marginale nel panorama internazionale, il documentario antropologico è sostanzialmente scomparso e il documentario così detto sociale, con un termine vieto e superato, si è allargato confondendo il suo campo di ricerca e divenendo sinonimo di impegno, di ricerca e di autorialità. Negli anni Cinquanta i temi del sociale si confrontavano con la rinascita, con lo sviluppo, con il futuro (venati anche da un forte margine di propaganda) oppure con la denuncia di determinate sacche di sottosviluppo, denuncia sorretta dall'idea che mostrare significasse cambiare, denunciare modificare. Oggi, invece, questa speranza nel futuro è completamente obnubilata dalla paura per il presente e da una mancanza totale di progettualità. Il futuro è nebuloso quando non apertamente nero e questo pessimismo della ragione e della volontà si esprime nella decadenza disperante di alcune immagini, come quella dell'infanzia. Nel documentario italiano di oggi ci sono adulti (per lo più sconfitti, disillusi, perdenti, traditi dalla vita), oppure vecchi moribondi, rassegnati o nostalgicamente ancorati al passato. Non ci sono invece bambini o, se ci sono, sono sempre de-centrati, collaterali, macchiette senza spessore, marionette tragiche in mano al regista demiurgo che li muove come cani ammaestrati, come accade al Samuele di *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi. Quelle rare volte in cui ci sono i bambini hanno una funzione accessoria, di aggancio tematico per parlare di altro, come in *Ninna nanna prigioniera* (2017), film di Rossella Squilacci sul mondo delle carceri femminili. Scorrendo l'elenco dei documentari che hanno raggiunto maggiore visibilità, maggiore diffusione, maggiore attenzione da parte dei media negli ultimi dieci anni notiamo che ritornano sotto varie forme le tematiche che informano l'agenda politica del paese: globalizzazione; europeismo e anti-europeismo; crisi economica; speculazione edilizia e disastri ambientali; ondate migratorie; incertezza giovanile; intervento dello Stato sulle questioni biologiche con particolare riferimento al fine vita (*La natura delle cose* [2016] di Laura Viezzoli). Il documentario italiano rimane osservativo su realtà in via di formazione o in via di distruzione, per meglio dire, mentre è evidente una chiusura nei confronti della sperimentazione e di una dimensione più internazionale, che non riguarda soltanto le forme estetiche e produttive (oltre alle tematiche trattate) ma anche quelle distributive. Tuttavia, risulta chiaro che seguire l'agenda mediale, caratteristica che il documentario italiano si porta dietro ormai dall'inizio degli anni Duemila, significa dare una rappresentazione parziale della realtà, una visione scotomica in cui lo scollamento tra realtà mediatica e realtà sociale si fa via via più evidente. A molti di noi sarà capitato di guardare un documentario avvertendo la crescente frustrazione di voler vedere altro o voler vedere meglio, come scrive Luca Mosso:

Il "movimento" [NdR: la così detta rinascita del documentario] subisce la dittatura del referente e sforna lavori che anche quando escono dall'ambito militante e trattano di nuovi migranti o di vecchi operai risultano regolarmente al traino dell'agenda politico-giornalistica del paese, oltre che generalmente carenti di qualità cinematografiche.⁴

⁴ Mosso, 2012: 40.

Il senso di inappropriatezza dello sguardo è tematizzato in *Moloch* (2016) di Stefano Testa, dove le vicende di Roberto, istrionico sessantenne bergamasco, sono illustrate da vecchie immagini in VHS rinvenute casualmente e non correlate con la vita del protagonista del documentario, che viene ripreso costantemente fuori fuoco, decentrato, in ombra, sempre invisibile al nostro sguardo. Qualcosa di analogo accade in *Liberami* (2016) di Federica Di Giacomo, in cui la realtà delle cose è fuori campo, mentre in campo si gioca una pagliacciata grottesca in cui l'esorcismo diventa solo una brutta copia del celebre film di William Friedkin. Tuttavia, questo senso di impotenza dello spettatore, di scivolamento costante verso un'immagine che non è quella auspicata, raggiunge l'acme di fronte al vero vuoto nel documentario italiano contemporaneo.

Al centro del quadrato nero di Malevitch, nel quale il filosofo francese Gérard Wajcman⁵ mette la vera figura del '900, ovvero l'assenza, noi potremmo mettere l'autore, buco nero del documentario di oggi. Avendo lavorato in passato su cineasti che si mettevano in gioco, si compromettevano con il reale, esponendosi anche quando non si palesavano, come nel caso di Chris Marker, oppure che si mostravano per esporre la propria visione del mondo e della storia, come Claude Lanzmann, vivo con estrema frustrazione l'assenza dell'autore, che è più radicale rispetto alla sua trasformazione in ruolo di mediatore come preconizzato da Roland Barthes nel suo testo *La morte dell'autore*⁶. Mi aspetto di sentire la voce dell'autore, di vedere la sua figura, invece percepisco sempre la volontà di mettersi in sicurezza, escludendosi, rendendosi invulnerabile, inattaccabile dietro l'alibi pseudo-osservativo. Allora perché non trasformare gli attori sociali in autori del film, come ha fatto qualche anno fa Stefano Petti con il suo *Fatti corsari* (2012), co-firmato dal protagonista?

Nella società dell'autocomunicazione di massa, come scrive Manuel Castells in *Comunicazione e potere*⁷, l'autore porta avanti un programma di autodistruzione, trasformando se stesso nell'unica vera immagine mancante nel documentario. Tuttavia, questa mancanza non è prova di modestia, di rifiuto del narcisismo dominante, bensì è più che altro espressione della ricerca di un senso di invulnerabilità, di una paura espositiva che lascia agli altri il duro compito di apparire e di interagire con la realtà proposta. Questa è una tendenza recentissima: ancora fino a un lustro fa, l'autore usciva allo scoperto facendosi latore di una realtà lapalissiana, ovvero quella realtà che vede il testo documentario come un testo riflessivo. L'ultimo esempio è *El impenetrabile* (2012) di Daniele Incalcaterra, se, sulla scorta delle recenti riflessioni di Adriano Aprà⁸, consideriamo *N-capace* (2014) di Eleonora Danco come un testo neo-sperimentale. Oggi l'autore, riproponendo nuovamente un approccio neo-verista, ci vuole far credere che la realtà sia ancora immediata, operando scaltramente, modificando e plasmando e poi alzando le mani in segno di autodifesa, senza insegnare a quei giovani, giustamente assenti dal panorama sociale, come leggere un'immagine affinché sia un'immagine giusta e non giusto un'immagine, parafrasando Godard. Ci troviamo così di fronte a documentari privi del *doceo*, che appartiene ontologicamente alla loro radice, a documentari che abnegano il loro ruolo, sottili bluff mediatici, bolle li-

⁵ Wajcman, 1998.

⁶ Barthes, 1994.

⁷ Castells, 2009.

⁸ Aprà, 2017.

quide di immagini inutili. Testi che rifiutano qualsivoglia progettualità didattica, che portano avanti un discorso reazionario? Non più di tanto, se si considerano i modelli di riferimento citati poc'anzi. Una certa tendenza del cinema italiano sembra procedere verso l'espressione della forma iconoclasta più radicale: prima della cancellazione delle immagini, cancelliamo l'autore stesso, libero, senza più pensieri, senza più opinioni, senza più immagine e senza più cinema.

II. IL CONVITATO DI PIETRA: L'AUTORE VA IN CITTÀ

Tuttavia, negli interstizi dell'assenza autoriale si fa strada un non luogo che, lasciando vuoto uno spazio puramente geografico, si apre al recupero del corpo dell'autore. E questo luogo è proprio la città. La città documentaria è una città che vive di rappresentazione e di autorappresentazione, vincolata nella sua espressione iconica a una serie di aspettative mediatiche sapientemente veicolate dai discorsi sociali. La città nel documentario italiano difficilmente si pone come soggetto centrale, ma diventa crocevia di rappresentazioni indotte dall'agenda politica o dall'intervento di enti produttivi come le sempre più potenti *film commissions*, oltre che da tematiche ricorrenti e da iconologie ripetute. Il cinema documentario italiano contemporaneo è ossessionato dal tema della città, declinato secondo variegata prospettive, all'interno delle quali è però possibile ritrovare similitudini, somiglianze, temi e immagini ricorrenti. La città diventa un microcosmo in cui convivono istanze ed esistenze variegata, unite da una stessa condivisione spaziale (in termini ridotti anche la scuola e la prigione si muovono lungo gli stessi binari⁹) e da uno stesso orizzonte di criticità, di problematiche. Diversi studiosi della sociologia urbana contemporanea hanno disgiunto l'idea della città dal luogo geografico esperienziabile, vivibile. Tra i primi ricordiamo il sociologo americano Melvin M. Webber¹⁰ e più recentemente Marc Augé¹¹, che ha elaborato la fortunatissima definizione di non-luoghi (ora francamente molto abusata), al punto che si potrebbe parlare di post-urbano. Scrive l'architetto italiano Attilio Pizzigoni:

Mentre l'urbano tende all'aggregazione sociale di diversi, il post-urbano non crea aggregazioni che tendono alla omogeneità. L'essenziale non è la fratellanza sociale come nella città tradizionale, né l'utilità come nella metropoli, ma il far parte di una rete di comunicazioni.¹²

Come afferma anche Mario Perniola in "Urbano più che urbano", capitolo del libro *Presa diretta*, «la presa diretta con la società e con la storia non passa attraverso l'impossibile restaurazione della città e della metropoli, ma attraverso la disponibilità a percorrere come un ago il tessuto senza centro né periferia della società più che urbana»¹³. Attraversare per raccontare tensioni sociali e cambiamenti storici che una prospettiva geografica più ampia non permetterebbe di esplorare, di capire.

⁹ Goffmann, 1961.

¹⁰ Webber, 1964.

¹¹ Augé, 1992.

¹² Pizzigoni, 2017: 25.

¹³ Perniola, 2012: 93-97.

La città, insieme alla prigione e alla scuola (pensiamo a quanti punti in comune abbiano questi tre luoghi della sedicente civiltà) diventano i luoghi privilegiati dell'analisi e della produzione di immaginario del cinema del reale italiano. In alcuni film documentari italiani dedicati alla città osserviamo proprio che il post-urbano predomina sull'urbano e che la rappresentazione della città si muove su due fronti o la deriva, lo spostamento (bellissimo in tal senso il documentario di Emiliano Dante, *Habitat. Note personali* [2014], sul quale torneremo, ma anche *I cormorani* [2016] di Fabio Bobbio) o il raccoglimento spaziale, la volontaria chiusura in un luogo nel quale tenere ferme le differenze, arginarle, rinchiuderle, come un negozio, un condominio, un edificio occupato (molti sono i film ambientati in case occupate o condomini che vedono la coabitazione più o meno forzata tra etnie diverse). La città pensata come un luogo di raccoglimento diventa la principale assenza. Parlare, raccontare la città senza vederla, senza riuscire a coglierne l'unità, su questo aspetto riflettono i documentari più complessi, metatestuali. Esiste un'immagine della città, dei suoi abitanti, e un'immagine degli urbanisti. E molto spesso le due immagini non coincidono e procedono su binari distinti, anche perché per raccontare una città a volte occorre vivere, provenire da quella città e conoscere i luoghi che per gli abitanti sono significativi e che non coincidono quasi mai con i monumenti storici o con i luoghi istituzionalizzati.

Ovviamente, accanto a lavori più complessi, metaforici, c'è una ricca serie di documentari che riprendono l'idea della città, o per meglio dire l'ideale, e che continuano a fornire allo spettatore una rappresentazione armonica dell'universo urbano; la tendenza è sostenuta dall'apparizione nel panorama produttivo italiano di realtà altrove già consolidate da decenni, le *film commissions*, croce e delizia del cinema italiano. Infatti, se da un lato aiutano la produzione italiana con un aumento degli investimenti nel settore dell'audiovisivo (fiction e non-fiction indistintamente), dall'altro l'obiettivo principalmente turistico della *film commission* snatura la funzione sociale del documentario, vincolandolo a scelte fotografiche e tematiche troppo canalizzate e di natura, talvolta, spiccatamente promozionale. Quindi abbastanza paradossalmente il documentario italiano si ritrova a percorrere una forma di immaginario urbano già abusata addirittura dal documentario turistico degli anni Cinquanta, ovviamente con una retorica e un'estetica più al passo con i tempi. Come scrivono Marco Cucco e Giuseppe Richeri:

I territori e le loro attrazioni paesaggistiche o architettoniche non costituiscono un brand o un prodotto merceologico, e dunque non sono oggetto di trattative economiche. Tuttavia i benefici che il territorio può trarre dal suo inserimento all'interno di un film sono uguali ai vantaggi conseguiti da un'inserzionista pubblicitario.¹⁴

Quindi la dimensione urbana, turistica, deve fungere da specchietto per le allodole soprattutto in un contesto di valorizzazione costante di un patrimonio culturale come quello italiano. Tuttavia, la libertà di creazione del documentario si sposa difficilmente con le costrizioni di natura quasi censoria delle *film commissions*, che preferiscono implementare il capitale pubblicitario con le fi-

¹⁴ Cucco; Richeri, 2013: 112.

ction televisive e i film di cassetta. Il documentario, a parte qualche raro caso, preferisce rinunciare a qualche euro in più pur di mantenere intatta la vena di denuncia sociale e di riflessione attiva che il cinema del reale dovrebbe sempre difendere. L'altra faccia della promozione turistica è costituita dallo sfruttamento territoriale e dall'abuso della città, con il turismo di massa, la mercificazione delle opere d'arte e la trasformazione del bene culturale in resto, usato, consumato e metabolizzato. La città che si trasforma in scarto è un altro tema molto presente nel panorama della non-fiction italiana contemporanea, dettato dalla presenza di un patrimonio artistico notevole, forse unico al mondo, ma non correttamente protetto e tutelato. A tal proposito sono illuminanti gli scritti di Kevin Lynch, grande studioso della città e delle relazioni che gli individui intraprendono con la loro città di appartenenza. Lynch riflette sullo scarto, sulla dissipazione energetica e materiale che contraddistingue la vita umana e la vita naturale allo stesso modo e sulla capacità di riconvertire questo scarto in materia vivente, in energia:

La dissipazione è un processo che pervade, per quanto allegramente ignorato, la società umana, proprio come il sistema vivente più in generale. È un carattere del flusso più profondo che ci trascina, dell'eterna provvisorietà delle cose. [...] La dissipazione minaccia la nostra salute, il nostro benessere e i nostri sentimenti. Interferisce con l'efficienza delle nostre imprese. E tuttavia ha un suo valore. È una minaccia incessante, se cerchiamo di conservare le cose. Ma potrebbe essere mutata in un vantaggio, se cerchiamo la continuità piuttosto che la permanenza.¹⁵

L'azione dissipatrice dell'essere umano sul territorio si gioca molto bene sotto la prospettiva del turismo di massa, come è mostrato nel bel documentario, *Per favore fate piano* (2016) di Maura Viola, dedicato a Venezia. I turisti non sono nemmeno più definiti come tali, attraverso una parola che racchiude già una venatura dispregiativa, ma piuttosto sono considerati *city users* ("consumatori di città"), espressione che porta alla mente orde di barbari che devastano e abbandonano. Venezia è una delle città più affollate al mondo, dall'affollamento turistico parassitario, che passa, guarda, fotografa, consuma e abbandona. Consumo e tutela del patrimonio sono due parole che non trovano accordo possibile. Venezia è difatti una delle città più problematiche della penisola italiana, presa d'assalto dal turismo di massa e abbandonata dai residenti, che non trovano opportunità di lavoro e che vedono il costo della vita salire in maniera esponenziale, proprio a causa di quel turismo che dovrebbe rappresentare un vantaggio, un'opportunità. Viola mette in relazione le due anime di Venezia, quella del passaggio, del transito, sottolineato dalla musica e dal montaggio rapido di corpi asettici, figurine quasi bidimensionali che attraversano i ponti, le calli e gli stretti passaggi veneziani, in un tempo velocizzato, senza pensiero, senza pausa e poi, alternato a esso ma contemporaneo, in uno stesso spazio condiviso, il tempo lento dei ragazzi, dei giovani veneziani, e non solo, che cercano una strada, una via creativa personale per uscire dalla crisi: la ragazza che si cimenta nella serigrafia di lusso, destinata ai collezionisti e agli intenditori, il ragazzo affascinato dall'arte del vetro muranese, il gondoliere

¹⁵ Lynch, 1990: 170-171.

rapper, lo studio di litografia, l'architetto che progetta imbarcazioni all'avanguardia. Questi giovani trovano nella creazione all'interno della dissipazione la propria strada e la propria faticosa ambizione verso la resistenza.

Resistenza/resilienza sono due aspetti trattati in molti documentari che raccontano non tanto lo sfruttamento turistico del territorio quanto quello industriale, economico, e quindi la produzione della scoria, dell'inquinamento chimico, come accade nei documentari dedicati alla città di Taranto, in Puglia, intossicata dalle emissioni prodotte da una fabbrica siderurgica, ai confini della città. Uno dei più interessanti in tal senso è *Buongiorno Taranto. Storie ai confini della realtà* (2014) di Paolo Pisanelli, in cui nuovamente la speranza del cambiamento e della rivoluzione è lasciata alla libera iniziativa di giovani volenterosi che con una stazione radio privata portano avanti una massiccia azione di contro-informazione nei confronti di una popolazione passiva, abituata storicamente al silenzio e all'accettazione. La città dei giovani è rappresentata dallo spazio occupato: ex fabbriche, edifici in disuso. Tali spazi possono essere il luogo di deposito dello scarto, della scoria, secondo la definizione che ne dà Grady Clay¹⁶, ricettacoli: spazi imbrattati che vengono usati come deposito a basso costo o per attività di scarso valore e spazi frammentati senza padrone che vengono utilizzati per eliminare cose. I giovani trovano un'identità nel ricettacolo, da cui regolarmente, in ogni documentario, vengono cacciati.

Ciò accade in *Castro* (2016) di Paolo Civati, una palazzina fatiscente, una facciata scrostata di vernice rossa, una comunità. Castro è un centro abitativo occupato abusivamente da oltre dodici anni, che accoglie oltre quaranta famiglie che hanno trovato rifugio tra i corridoi e le piccole stanze di pochi metri quadrati, luogo simbolo di una città disgregata come Roma, raccontata e sintetizzata in un condominio. Si verifica anche attraverso le geografie distorte di *Sacro Gra* (2013) di Gianfranco Rosi, film eletto a simbolo della rappresentazione urbana e invece bluff narrativo, in cui Roma è sempre e comunque dislocata in un altrove mai raggiunto. *Sacro Gra* prende il titolo dall'anello autostradale che circonda Roma, il Grande Raccordo Anulare (GRA), costruito alla fine degli anni Quaranta e progettato da una famiglia di architetti che di cognome faceva proprio Gra. Nel documentario di Rosi tuttavia questa storia non si racconta, preferendo soffermarsi su casi umani di varia estrazione che ruotano intorno all'anello autostradale. Roma è sempre fuori campo; in campo ci sono soltanto esseri umani mossi a piacimento dell'estrosa inventiva del regista, che crea siparietti di stampo talvolta surrealista, con individui che solo l'accento e talvolta nemmeno quello colloca come romani. Profondamente al centro delle periferie della capitale è invece *Fatti corsari* (2012) di Stefano Petti, in cui la vicenda umana di un odontotecnico romano, sosia di Pasolini, diventa espressione di una riflessione sulla periferia come stato d'animo e sul legame che collega le periferie dei ragazzi di vita pasoliniani con i loro figli e nipoti. *Fatti corsari* parte dal singolare per arrivare all'universale, mostrando come la dimensione spaziale della città, il fatto di nascere in una borgata sia in grado di determinare il proprio destino, rendendoci periferici a noi stessi e agli altri. Anche altri documentari recenti riflettono sulla periferia, come *Fuoristrada* (2013) di Elisa Amoruso, storia d'amore tra un meccanico transessuale e una

¹⁶ Clay, 1987.

Fig. 1 - Fotogramma tratto da "Cinema Grattacielo" (2017) di Marco Bertozzi.



donna dell'Est di mezza età. Qui però, come accade spesso, l'interesse per il caso umano supera di gran lunga quello per la dimensione urbana. Come sostenevamo all'inizio dell'intervento, molto spesso i cineasti che vogliono riflettere sulla dimensione urbana devono trovare un luogo che raccolga le contraddizioni della metropoli, come un palazzo; il condominio diventa metafora dello spazio urbano, luogo in cui si cerca di ricomporre un'unità altrimenti impossibile da raccogliere e raccontare nella durata di un documentario. Uno dei tentativi recenti più interessanti e più riusciti è *Cinema Grattacielo* (2017, fig. 1) di Marco Bertozzi. Con questo film, Bertozzi esce dalla dimensione distanziata della storia per raccontare in prima persona il suo rapporto con la città natale, Rimini. Dopo aver girato il mondo, Bertozzi ritorna nella sua Rimini (che ha dato i natali anche a Federico Fellini) e si ritrova a vivere in un grattacielo, l'unico della città, costruito all'inizio degli anni Sessanta come simbolo del progresso, del benessere, del boom economico, dell'idea che Rimini potesse e dovesse diventare il luogo d'elezione di un turismo raffinato, agiato e moderno. Tuttavia, come spesso accade, gli appartamenti del grattacielo riminese passano da un'utenza ricca e benestante a un progressivo abbandono e a una svalutazione del costo che, nell'arco degli anni, porta a una vera mutazione antropologica. All'inizio degli anni Duemila il grattacielo di Rimini è diventato un ecomostro abitato da famiglie povere, da giovani artisti e da numerose famiglie di immigrati. Marco Bertozzi è uno dei nuovi condomini del grattacielo di Rimini, che l'amministrazione locale ha deciso di abbattere. Il regista si mette in scena in prima persona, si racconta, si riprende, descrive il proprio rapporto con la città e i tentativi condotti con gli altri condomini del grattacielo per scongiurarne la demolizione. Il grattacielo prende vita, diventa un luogo antropomorfizzato, con la voce poetica dello scrittore Ermanno Cavazzoni; il grattacielo parla e si racconta, racconta cosa vuol dire essere l'unico elemento che si innalza verso il cielo in una città che invece si sviluppa in orizzontale, cosa vuol dire essere un corpo estraneo. Multiculturalismo ed emergenza abitativa, due questioni

centrali nella riflessione sulla città emergono nel documentario di Bertozzi, in maniera strategica. Nel grattacielo si cercano di ricomporre le fratture sociali che caratterizzano il tessuto urbano, differenze di censo e di etnia (il regista si domanda, nel film, come riprendere la differenza razziale, come raccontarla), ricomposte mirabilmente, e forse con una buona dose di utopico ottimismo nel conciliante e felliniano finale della festa collettiva, proprio come al cinema (nell'accezione di costruzione di un sogno collettivo). In *Cinema Grattacielo* e in *Castro*, la dimensione abitativa è metafora della dimensione urbana, un luogo nel quale far stare insieme istanze che nella politica nazionale e locale faticano a trovare un accordo.

Un luogo occupato all'interno di una città post-apocalittica è anche al centro di *Upwelling. La risalita delle acque profonde* (2016) di Silvia Jop e Pietro Pasquetti. Un'opera sperimentale, ricca di riferimenti cinematografici: le immagini di apertura sono una citazione esplicita a *La Jetée* di Chris Marker con la sua descrizione di una Parigi post-atomica, e le immagini del pre-finale con il cavallo bianco che corre libero non possono non portare alla mente il bianco cavallo Bersagliere della Roma post-bellica di *Sciuscià* (1946) di Vittorio De Sica. La città in questione è Messina, in Sicilia, vittima già nel 1908 di uno degli eventi sismici più devastanti della storia e ora preda di sommovimenti sociali che hanno la dimensione e l'intensità di un sisma antropologico. Il cartello di apertura del film chiarifica il contenuto sotteso:

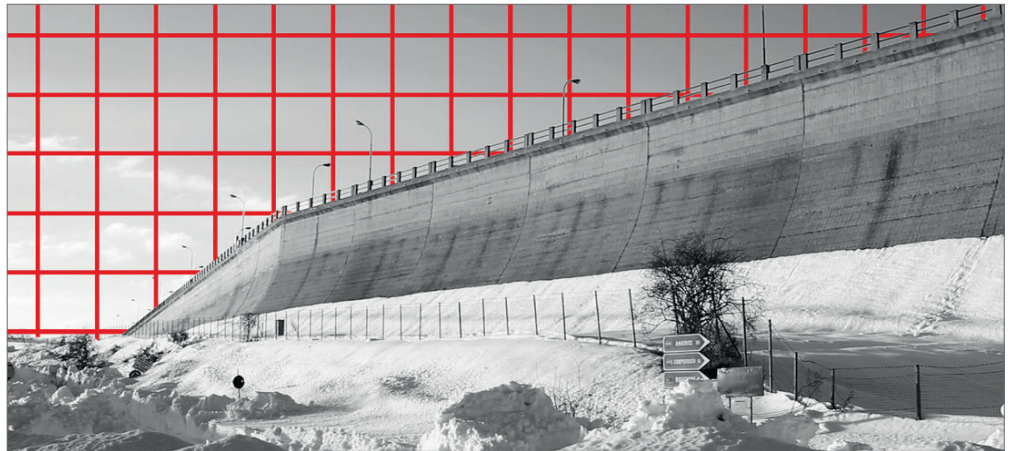
Upwelling: fenomeno idrodinamico indotto dall'azione dei venti e dalla rotazione della terra che si verifica nelle acque oceaniche e in quelle dello Stretto di Messina. Consiste in una visibile risalita in superficie delle acque abissali e dei rari organismi viventi che le abitano.

A seguire questo cartello ci sono esempi di varia umanità in un contesto post-apocalittico: solitudine, frammentazione, decadenza, rovina. La città non si coglie mai nella sua interezza, è dislocata e desiderata. Come scrive Kevin Lynch, «un vantaggio del vivere in una città in rovina è la sua ricchezza concentrata di materiali, insieme all'offerta di spazi semi-costruiti»¹⁷. In giro per le strade, nei palazzi diroccati, si aggirano i saprofiti della metropoli, laddove la spinta a distruggere diventa paradossalmente spinta creativa e desiderio di associazione. Nella demolizione e nella spoliazione rinasce il desiderio della città.

Ecco, forse una riflessione sulla città nel documentario italiano si potrebbe intitolare: il desiderio della città. Questo sentimento generalizzato, serpeggiante in ciascuno dei lavori presi in esame diventa esplicito nel bellissimo *Habitat. Note personali* di Emiliano Dante, una riflessione accorata e profonda su cosa voglia dire abitare a L'Aquila dopo il terremoto dell'aprile 2009. Dante ha esordito come regista nel 2003, con la serie di cortometraggi sull'abitare *The Home Sequence Series*. Dopo altri corti, ha realizzato i documentari sulla vita post-sismica *Into the Blue* (2009) e *Habitat. Note personali*, entrambi presentati al Torino Film Festival, avviando una trilogia che si chiude con *Appennino* (2017, fig. 2), in cui la riflessione sulla precarietà umana è declinata secondo i sentimenti prodotti dall'ultimo grande terremoto italiano, ad Amatrice nell'agosto 2016. Il lavoro di Dante è una potente metafora che ruota

¹⁷ Lynch, 1990: 139.

Fig. 2 - Fotogramma tratto da "Appennino" (2017) di Emiliano Dante.



intorno alla necessità della città. Il regista prima intervista alcuni sopravvissuti, chiedendo cosa rimane di loro dopo la fine dei luoghi, ma poi conclude che la somma delle interviste non fa una città. Dante si aggira sulla sua macchina in un panorama distrutto alla ricerca di contatti umani che trova solo nel centro commerciale, un non-luogo per eccellenza che diventa invece il solo luogo di raccolta di un'umanità de-centrata e dis-localata in luoghi che non hanno storia. La mancanza della città, il desiderio della città, produce negli individui anche un indebolimento dei rapporti umani e affettivi. Dante racconta di coppie che si rompono, amicizie e amori che finiscono, vite che nascono e terminano in una dimensione di disperata rassegnazione.

Multiculturalismo, emergenza abitativa, periferia e rifiuto sono le parole chiave che ritornano nella produzione degli ultimi anni; tematiche centrali nella descrizione dell'urbano, che ritornano ugualmente nella descrizione per immagini di tutto il territorio italiano, da nord a sud. Case occupate, mescolamento etnico e volontà di integrazione, periferie e scarti da Rimini a Messina, senza soluzione di continuità. Come scrive Daniele Dottorini:

La dimensione spaziale si apre alla dimensione temporale, alle pratiche di vita e di uso dei luoghi che costituiscono uno dei rapporti possibili del paesaggio, pensato appunto come operatore filmico, come elemento che determina la forma e le scelte registiche.¹⁸

Tuttavia, quello che rimane come elemento forte è il senso di precarietà, di apertura esistenziale, di de-centralizzazione, come se la città fosse diventata una chimera, impossibile da cogliere, da raccontare, ma solo un luogo da cercare. Ed è proprio alla ricerca di questo luogo precario, incerto che muove i propri passi l'autore. In mancanza del territorio, del soggetto da analizzare, da studiare, l'autore in cerca di luoghi riprende possesso del centro dell'inquadratura, come in Bertozzi, come in Dante, ritrovando uno spazio di racconto ed espressione ancora marginale, nel campo del documentario italiano, ancora secondario, ma debole segnale di un'inversione di tendenza, che attende in un futuro prossimo ma non lontano di ritrovare le proprie immagini mancanti, i propri iconoclasmi, totali o selettivi che siano.

¹⁸ Dottorini, 2018: 109.

Tavola delle sigle

GRA: Grande Raccordo Anulare
NdR: Nota di Redazione

Riferimenti bibliografici

Aprà, Adriano

2017, *Breve ma veridica storia del documentario italiano. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Pordenone.

Augé, Marc

1992, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris; trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2009.

Barthes, Roland

1994, *La mort de l'auteur* (1968), in *Oeuvres complètes*, a cura di Eric Marty, Seuil, Paris, vol. II, pp. 491-495; trad. it. *La morte dell'autore*, in Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.

Bazin, André

1948, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, «Esprit», Janvier; trad. it. *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della liberazione*, in André Bazin, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1986.

Bertoncini, Marco

2009, *Teorie del realismo in André Bazin*, Il Filarete, Milano.

Castells, Manuel

2009, *Communication Power*, Oxford University Press, Oxford/New York; trad. it. *Comunicazione e potere*, Università Bocconi Editore, Milano 2014.

Clay, Grady

1987, *Right Before Your Eyes: Penetrating the Urban Environment*, American Planning Association, Chicago (Illinois).

Cucco, Marco; Richeri, Giuseppe

2013, *Il mercato delle location cinematografiche*, Marsilio, Venezia.

Dottorini, Daniele

2018, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano.

Goffmann, Erving

1961, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Random House, London; trad. it. *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 1968.

Grosoli, Marco

2013, *Il compimento dell'oggetto fotografico nel tempo*, «Fata Morgana», a. VII, n. 21.

Leveratto, Jean-Marc

1997, *Discours sur l'image et image de la technique*, in J.P. Esquenazi (dir.), *Vertov. L'invention du réel*, L'Harmattan, Paris 1997.

Lynch, Kevin

1990, *Wasting Away*, Sierra Club Books, San Francisco; trad. it. *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, Cuen, Napoli 1992.

Mosso, Luca

2012, *Dieci anni in Italia: note sul documentario, mercato, istituzioni e tecnologie*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2012.

Perniola, Mario

1986, *Presa diretta*, Mimesis, Milano; 2ª ed., 2012.

Pizzigoni, Attilio

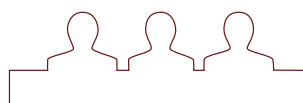
2017, *La città ostile. Realtà dell'architettura urbana nelle sue contraddizioni storiche*, Christian Marinotti, Milano.

Wajcman, Gérard

1998, *L'objet du siècle*, Verdier, Lagrasse.

Webber, M. Melvin

1964, *The Urban Place and the Non-Place Urban Realm*, in M. Melvin Webber et al. (eds.), *Explorations into Urban Structure*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1964.



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

RIDISEGNARE PAESAGGI. RIDEFINIZIONE DELLO SGUARDO ETNOGRAFICO E AESTHETIC OF SLOW NEL CINEMA DI MICHELANGELO FRAMMARTINO

Samuel Antichi

The cinematic image itself could serve as a medium that can represent a conceptualization of time thanks to its formal elements, which temporalize space and spatialize time, rendering duration and the experience of passing time. Taking into account Frammartino's cinema "Il dono" (2003), "Le quattro volte" (2010) and "Alberi" (2013), this essay aims to highlight how particular strategies to frame the passing of time, in line with the durational tendency in structural experimental cinema and its acute manifestation in "slow" contemporary films, encourage a contemplative spectatorial practice. This invites the viewer to wander within the frame and to focus on details which would otherwise remain veiled in a conventional form of narration.

KEYWORDS

Documentary film; Michelangelo Frammartino; slow cinema; time; ethnographic film

I. INTRODUZIONE

Nonostante fin dall'invenzione del cinematografo sia stata messa in discussione la natura ontologica ed epistemologica del documentario, il cinema contemporaneo, nella ricerca di nuovi formati, mezzi, pratiche e poetiche, ha messo in luce la necessità di riconcettualizzare terminologie e strumenti di analisi. Mescolando e dialogando con diversi codici, linguaggi, forme e modalità, anche i cineasti italiani sono andati alla ricerca di uno sguardo alternativo, personale, cercando di costruire un nuovo immaginario e di allargare il terreno di ricerca. Intorno alla pratica documentaria, in particolar modo, si è concentrata l'attenzione di alcuni studiosi e soprattutto di molti critici, che hanno riconosciuto e individuato nelle nuove forme di questo cinema un radicale e innovativo strumento di indagine e di riflessione sul reale, sul visibile e sui principi di rappresentazione¹. Come sottolinea Gianfranco Pannone:

¹ Per un'introduzione sulle forme contemporanee del cinema documentario, specialmente in riferimento al movimento neoverista italiano, si veda Perniola, 2014. Per uno sguardo generale sul documentario italiano si veda Bertozzi, 2008.

Il boom del documentario in Italia a mio giudizio è dovuto, oltre che all'attrazione per i bassi costi, specie tra i più giovani, proprio ad un disperato bisogno di cercare nuove strade sia sul piano linguistico che su quello dei contenuti.²

La nuova ondata del "cinema del reale"³ italiano ha cercato di percorrere strade e canali desueti al cinema industriale, superando i vincoli relativi alla distribuzione in sala per proliferare su altri canali, festival, piattaforme e formati, dimostrando capacità di investigazione in uno spazio ibrido, eterogeneo e multiforme. Alla luce di queste considerazioni, risulta sempre più difficile e futile definire e categorizzare un cinema che rifiuta la distinzione netta tra realtà e finzione, documentario e drammaturgia, rigettando un'immagine unitaria, ma promuovendo un universo in continua espansione⁴. Come nota Dario Zonta:

Ci riferiamo a quei film che hanno il reale come metodo, fonte, ispirazione, baricentro, cornice, sviluppo e la drammaturgia come linguaggio, narrazione, racconto, storia e ancora sviluppo. Nella loro macchina cinema, il reale – come fosse una materia – viene alterato, piegato, modellato e trasformato in nuove forme di narrazione.⁵

Andando quindi oltre le singole strutture e i canoni, le definizioni sfuggenti, possiamo notare come l'ibridazione tra il nuovo documentario e il cinema italiano contemporaneo abbia portato a una profonda riflessione critica e teorica sul cinema stesso. Un cinema per il reale, al servizio del reale, come propone Daniele Dottorini, che raccoglie differenti linee espressive, modelli di narrazioni e scelte estetiche e stilistiche, ma che si accomuna per una ridefinizione delle forme e delle prospettive del cinema contemporaneo⁶.

Prendendo come punto di partenza la produzione di Michelangelo Frammartino – *Il dono* (2003), *Le quattro volte* (2010) e *Alberi* (2013) – il presente saggio si pone l'obiettivo di sottolineare come le nuove forme del cinema documentario, «finzione nutrita dall'incontro con il reale»⁷, abbiano attuato un processo di ricodifica e riconfigurazione dei modelli di riferimento della tradizione culturale e cinematografica italiana, come quella etnografica, impiegando scelte estetiche, stilistiche e formali proprie della produzione contemporanea extra-nazionale, al fine di interrogarsi su nuovi modelli di visione così come su nuove modalità di esperienza.

² Pannone, 2012: 55. Per una panoramica dettagliata sulla produzione annuale di documentari si rimanda al sito www.cinemaitaliano.info

³ Sulle forme del reale nel cinema documentario italiano, scritto a partire da una serie di giornate di incontri e tavole rotonde, si veda Dottorini, 2013.

⁴ Sull'impossibilità di definire e categorizzare le nuove forme del cinema documentario si veda anche Spagnoletti, 2012.

⁵ Zonta, 2017: 2.

⁶ Sulle problematiche concernenti la terminologia e le definizioni si veda Dottorini, 2013.

⁷ De Gaetano, 2013: 10.

II. LO SGUARDO ETNOGRAFICO

Il cinema di Michelangelo Frammartino potrebbe essere associato, in prima istanza, alla tradizione del documentario etnografico italiano⁸, la cui produzione si è concentrata principalmente tra la seconda metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta attorno all'opera dell'antropologo Ernesto de Martino, considerato il «padre dell'antropologia culturale e dell'etnologia applicate alla società meridionale»⁹. Affiancando una dimensione visuale e sonora al rigore scientifico dei testi scritti di de Martino, la cui ricerca teorica si muoveva in linea con gli studi di Michel Foucault e Claude Lévi-Strauss¹⁰, il documentario etnografico attuava una riflessione sul rapporto tra i valori, le tradizioni e i rituali arcaici ancora esistenti e il processo di modernità e industrializzazione a cui il Paese stava velocemente andando incontro, gettando luce su un territorio marginale come quello del Meridione, carico di ambiguità e contrapposizioni, in un confronto tra «il pauroso mondo antico e il pauroso mondo moderno»¹¹. Attraverso un'esplorazione dei riti magico-religiosi, un recupero delle tradizioni agro-pastorali, un processo di ricostruzione e conservazione della memoria collettiva e storica, il cinema di Vittorio De Seta, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Michele Gandin e Gianfranco Mingozzi, tra gli altri, ha riflettuto profondamente su un paesaggio mutevole, forma simbolica dell'animo umano, passato e presente, mito e storia, di una realtà in via d'estinzione¹². L'attenzione si spostava su una realtà caratterizzata da forme di attrazione verso riti, simbologie, modelli arcaici, esclusa dal processo canonico di costruzione identitaria nazionale e dalla modernità invadente¹³. Il Meridione rappresentava uno scenario in cui emergevano la profonda complessità ed eterogeneità del processo di unificazione culturale del dopoguerra, dal momento che «si declina come un puzzle contorto, le cui tessere provengono da orizzonti diversi e talvolta conflittuali, apparentemente inconciliabili»¹⁴.

Nonostante sia nato e cresciuto a Milano, anche Frammartino volge lo sguardo al Meridione, ritornando alle proprie origini familiari e ai luoghi che ne hanno caratterizzato l'infanzia. Tutti e tre i film citati sono stati infatti girati in Calabria, dove il regista da bambino trascorrevva le vacanze estive. Oltre alla stretta attenzione con l'ambientazione rurale calabrese, il cinema di Frammartino sembra riprendere la tradizione etnografica concentrandosi sulla preservazione della memoria storica della società rurale in un luogo fuori dal tempo che custo-

⁸ Per una ricostruzione storica del rapporto tra etnografia e cinema si veda Marano, 2007. Come indica Francesco Marano, la produzione dei documentari etno-antropologici si può dividere in due fasi: la prima tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta, contraddistinta dalla consulenza scientifica di de Martino i cui interessi di ricerca si concentravano sul tarantismo, le feste e le tradizioni popolari, i rituali magici e le onoranze funebri. I film di Luigi Di Gianni *Magia lucana* (1958) e *La Madonna del Pollino* (1971) aprono e chiudono simbolicamente questo primo periodo. La seconda, invece, nonostante mantenga una traccia dell'approccio e dell'indagine demartiniana, si concentra prevalentemente sulle grandi feste religiose del Sud, trasformandole sovente in un attraente stereotipo.

⁹ Saponara, 2017: 252.

¹⁰ Per un approfondimento si veda Saponara, 2017.

¹¹ Bernardi, 2002: 93.

¹² Marano, 2007.

¹³ Saponara, 2017.

¹⁴ Parigi, 2014: 8.

disce il sapere popolare come forma di costruzione dei caratteri identitari¹⁵. Frammartino getta luce sui riti magici della vita quotidiana contadina dalle tradizioni millenarie – come in *Le quattro volte*, dove viene mostrata la “Festa dell’Abete” di Alessandria del Carretto, piccolo paese della provincia di Cosenza ripresa anche nel film di Vittorio De Seta *I dimenticati* (1959) –, il processo per ottenere il carbone naturale tramite cataste di legno (*scarazzu*), oppure il culto arboreo lucano legato alla figura del “romito”, l’uomo-albero, nel suo ultimo lavoro *Alberi*. Il regista, in maniera analoga alla figura del cineasta/antropologo, attua un esercizio di osservazione partecipante, calandosi nel territorio, immergendosi all’interno delle comunità, come dimostrano i due anni di studio e ricerche sul campo tra Caulonia, Alessandria del Carretto e Serra San Bruno, instaurando un profondo legame con la dimensione rituale delle antiche tradizioni. La comprensione della realtà avviene a seguito di un percorso di relazione e di avvicinamento, personale esperienza di condivisione che riformula il concetto stesso di appartenenza. Secondo Maria Faccio, all’esercizio profilmico di Frammartino si può associare il trittico del paradigma maussiano dare/ricevere/ricambiare¹⁶. Lontano dalla spettacolarizzazione del folklore come processo di iconizzazione, dallo stereotipo il paesaggio del Meridione assume una nuova rilevanza e risignificazione diventando «modulo interpretativo»¹⁷. Il paesaggio viene lasciato agire davanti allo sguardo mutato dello spettatore contemporaneo trasformandosi in «materia prima a cui attribuire una forma secondo la propria personale interpretazione»¹⁸, realtà molteplice e non univoca. Tuttavia, il cinema di Frammartino sembra discostarsi da alcuni aspetti della tradizione demartiniana, quali la mancanza di intento enciclopedico e didattico, l’esigenza dell’indagine scientifica o dell’impegno civile. Il regista infatti non ha voluto approfondire il territorio della ricerca antropologica intenzionalmente, al fine di mantenere «quell’ingenuità e incoscienza ormai perdute in campo cinematografico»¹⁹. Emerge dalle sue produzioni una riflessione su un’antropologia del soggetto, piuttosto che dell’oggetto, del modo stesso di guardare. La natura dello sguardo, le modalità di messa in scena e le decisioni stilistiche e formali di Frammartino sono profondamente influenzate dalla propria formazione artistica, così come dal contesto storico e culturale.

Passando all’età adulta tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta, un’epoca in cui tutto un nuovo territorio delle immagini ci raggiungeva – e penso soprattutto all’avvento delle Tv private – un territorio fatto di immagini molto seduttive ma poco partecipative che venivano dal mondo della televisione, in me si è fatta strada l’esigenza di immagini di matrice opposta, immagini che consentissero di entrare in modo importante nelle cose.²⁰

¹⁵ Secondo Joseph Luzzi nel cinema di Frammartino possiamo inoltre rilevare delle influenze del “poetic cinema”. Luzzi, 2014.

¹⁶ Faccio, 2015: 25.

¹⁷ Faccio, 2015: 27.

¹⁸ Faccio, 2015: 21.

¹⁹ Faccio, 2015: 17.

²⁰ Frammartino in Dottorini, 2013: 203.

Il processo di interrogazione e reinterpretazione della realtà parte da un principio di “interazione con le immagini”, un percorso iniziato dalle installazioni interattive, dalla video-arte negli anni di studi di architettura al Politecnico di Milano e poi di cinema alla Scuola Civica. Parlando delle proprie influenze, lo stesso Frammartino nomina registi come Robert Bresson, Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Lisandro Alonso e Michel Snow o il gruppo di Studio Azzurro²¹. In un'altra intervista, invece, parla del rapporto con la tradizione documentaria del cinema italiano:

So che mi considerano un allievo di Ermanno Olmi... Mi onorano, ma non lo sono stato – per lo meno non direttamente. Non ho avuto un'ossessione per il suo cinema. Stesso discorso per altri grandissimi come De Seta, che ho recuperato in un secondo momento, o Piavoli. Sono registi che ho imparato a rispettare con la testa, ma che non sono arrivati nel momento del cuore.²²

III. AESTHETIC OF SLOW

Nella produzione di Frammartino, in linea con le sue dichiarazioni, emerge una precisa influenza e appartenenza allo *slow cinema*, una corrente stilistica non categorizzabile come genere cinematografico, dal momento che racchiude e ingloba diverse cinematografie, periodi, intenzioni, cinema narrativo, documentario e sperimentale su cui si sta concentrando l'attenzione di critici e studiosi negli ultimi anni²³. Lo “Slow Cinema debate”, come è stato definito, si è originato sulle pagine di «Sight and Sound» nell'estate del 2010 dagli articoli di Nick James e Jonathan Romney²⁴. Come nota quest'ultimo, specialmente dagli inizi degli anni 2000, sembrerebbe esserci una «increasing demand among cinephiles for films that are slow, poetic, contemplative cinema that downplays event in favour of mood, evocativeness and an intensified sense of temporality»²⁵. La definizione proposta da Romney evidenzia il *degree-zero mode* di una forma cinematografica i cui aspetti chiave si possono riscontrare nella «rarefied intensity in the artistic gaze, whether the images are polished [...] or frugally roughedged»²⁶. L'*aesthetic of slow* privilegia la narrazione lenta e non drammatica (se la narrazione è presente); l'utilizzo del piano-sequenza come mezzo “strutturale”, spesso accompagnato da un'inquadratura fissa; un'enfaticizzazione dei “tempi morti”, in cui si interrompe la narrazione per lasciar spazio alla contemplazione e alla concretizzazione della durata; la sospensione del flusso diegetico attraverso la rappresentazione dell'immobilità (*stillness*), la macchina da presa si sofferma su oggetti, paesaggi e piccoli gesti della quoti-

²¹ Si veda il saggio di Anton Giulio Mancino *Le due volte di Michelangelo*, pubblicato il 29 settembre 2013 sul sito «cinecriticaweb»: www.cinecriticaweb.it/panoramiche/le-due-volte-di-michelangelo (ultima consultazione 15 novembre 2018).

²² Frammartino in Massimo Lechi, *Intervista a Michelangelo Frammartino*, intervista pubblicata sul sito «filmdoc» nel settembre 2014: www.filmdoc.it/2014/09/intervista-a-michelangelo-frammartino-2/ (ultima consultazione 15 novembre 2018).

²³ Per un'introduzione allo *slow cinema* si vedano Flanagan, 2012; Jaffe, 2014; De Luca, Nuno Barradas, 2016.

²⁴ Romney, 2010; James, 2010: 5.

²⁵ Romney, 2010: 43.

²⁶ Romney, 2010: 43.

dianità; la mancanza di dialogo o il silenzio. Attraverso queste scelte e strategie lo *slow cinema* riflette sulla pratica contemplativa di visione e sulla percezione della durata cinematografica, invitando lo spettatore a focalizzare la propria attenzione su piccoli dettagli all'interno dell'inquadratura, impercettibili nelle forme convenzionali di narrazione²⁷.

È certamente possibile rintracciare nelle sperimentazioni linguistiche e formali del cinema strutturale o concettuale degli anni Sessanta e Settanta, nella riflessione sulla natura dell'esperienza cinematografica attraverso un gioco percettivo tra «camera optics and the time-based quality of the film image»²⁸, forti segnali anticipatori dello *slow cinema* contemporaneo. Come sottolinea Adam Sitney, nel cinema strutturale «the shape of the whole film is predetermined and simplified, it is that shape which is the primal impression of the film»²⁹. Minimizzando qualunque tipo di contenuto figurativo, visibile e udibile, il cinema strutturale entra in «this miasmic area of experience and proceed with film as film»³⁰. Tra i più chiari casi di autoriflessione sulla *medium specificity*, i film di Andy Warhol realizzati nel 1963 e 1964 consistono in *isochronal representations* di un oggetto statico o di una figura che compie una singola azione ripetuta e dilatata nel tempo, ripresi in un'inquadratura fissa. Film come *Sleep* (t.l. Dormire, 1963), *Kiss* (t.l. Bacio, 1963), *Eat* (t.l. Mangiare, 1963), *Blow Job* (t.l. Pompino, 1964) ed *Empire* (t.l. Impero, 1964) portano all'estremo la durata cinematografica offrendo una radicale riconsiderazione dell'esperienza fenomenologica dello spettatore³¹. Anche Michael Snow, riferimento esplicito di Frammartino, negli anni Sessanta esplora la temporalità cinematografica, riflettendo sulla natura materiale e percepibile dello scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura, aprendo uno spazio per una visione critica e di contemplazione in opere come *Wavelength* (t.l. Lunghezza d'onda, 1967), *Back and Forth* (t.l. Avanti e indietro, 1969), *Dripping Water* (t.l. Gocciolante acqua, 1969) e *La Région centrale* (t.l. La regione centrale, 1971). Legato a delle riflessioni ontologiche sulla natura del medium, il cinema strutturale attua, nelle geometrie del quadro e del supporto, un'invocazione del tempo che scorre, lasciando spazio allo spettatore di focalizzarsi su differenti e molteplici significati e associazioni. La riflessione sull'esperienza cinematografica, sullo sviluppo del pensiero critico nel regime scopico contemplativo è l'assunto base anche dell'opera di Frammartino:

Per me una delle cose più belle, proprio come fruitore, è quando scopro che ciò che do per scontato, degli a priori della percezione e del sentire, che ormai quasi considero come facenti parte del funzionamento del mio corpo, risultano invece essere delle costruzioni.³²

²⁷ Flanagan, 2008.

²⁸ Wahlberg, 2008: 95.

²⁹ Sitney, 2002: 374.

³⁰ Gidal, 1978: 2.

³¹ Wahlberg, 2008.

³² Frammartino in Matteo Marelli, *Sugli alberi e le tradizioni, sullo sguardo e il legame con le cose*, intervista pubblicata il 4 dicembre 2013 sul sito di «Cineforum»: www.cineforum.it/focus/Filmmaker_Festival_2013/Intervista_a_Frammartino (ultima consultazione 15 novembre 2018).

Alcuni degli elementi sopra citati, concernenti lo *slow cinema*, sono esplicitamente riconducibili all'opera del regista italiano già a partire dal lungometraggio d'esordio, *Il dono*, girato a Caulonia, un piccolo villaggio in provincia di Reggio Calabria, abitato ormai da un pugno di anime. Il film, attraverso piani-sequenza con inquadratura fissa, mostra la staticità e immobilità del luogo, in cui le pochissime persone rimaste sembrano in attesa, ferme in una surreale calma piatta, a fissare il tempo che scorre loro davanti. Frammartino rinuncia quasi esclusivamente al dialogo lasciando che lo spettatore possa entrare all'interno di questo spazio, immergersi nei suoi silenzi e nei suoni d'ambiente. Lo sguardo si posa principalmente sulle case di muratura e pietra, sulle strade che si diramano nel borgo, sulla chiesa, sulle poche botteghe rimaste, sull'ufficio postale, ripercorrendo e ridisegnando la geografia di una realtà che sembra scomparire davanti all'obiettivo della macchina da presa.

Le quattro volte, seppur mantenendo una continuità estetica e formale con il film precedente, attua una profonda articolazione della composizione, dello spazio e del tempo dell'inquadratura, instaurando un rapporto di intimità tra lo spettatore e l'immagine e portando all'estremo la riflessione sull'esperienza della durata³³. Come osserva il regista, il film suggerisce un processo di liberazione dello sguardo, permettendo allo spettatore di entrare in un regime contemplativo così che possa ritrovare il nesso invisibile «che unisce le materie viventi»³⁴. Il titolo del film fa riferimento ad una citazione che gli studiosi attribuiscono a Pitagora:

In noi [ci sono] quattro vite successive, incastrate l'una dentro l'altra. L'uomo è un minerale, 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. È 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.³⁵

³³ «A mio parere è il linguaggio dell'immagine la vera questione. È il tipo di inquadratura, la sua durata, la relazione tra le stesse immagini a tratteggiare le sfumature dei significati in un unico prodotto dirompente che quasi sfiora il limite del film di denuncia. A volte in una pellicola che tratta argomenti apparentemente banali come delle caprette è proprio il linguaggio a sottolineare il contenuto profondo attraverso la forma» (Frammartino in Anton Giulio Mancino, *Le due volte di Michelangelo*, saggio pubblicato il 29 settembre 2013 sul sito «CineCritica»: www.cinecriticaweb.it/panoramiche/le-due-volte-di-michelangelo ultima consultazione 15 novembre 2018).

³⁴ Frammartino in Luca Mosso, *Conversazione con Michelangelo Frammartino* (2010), intervista pubblicata nel pressbook di *Le quattro volte* (film.cinecitta.com/public/pressbook/PBquattrovolte.doc).

³⁵ Frammartino in Luca Mosso, *Conversazione con Michelangelo Frammartino* (2010), intervista pubblicata nel pressbook di *Le quattro volte* (film.cinecitta.com/public/pressbook/PBquattrovolte.doc).

Il film mette in scena il ciclo della vita, della natura, mostrando quattro volti, quattro sembianze di uno stesso paesaggio in continuo e perpetuo mutamento, segnato dal passaggio delle stagioni, dallo scorrere del tempo. Il primo episodio ha al centro un vecchio pastore malato che ogni sera beve, sciolta nell'acqua, la polvere raccolta dal pavimento della chiesa, nella speranza di una guarigione³⁶. Dopo la morte dell'uomo, una capra dà alla luce un capretto bianco. Il film segue le prime settimane di vita dell'animale che cresce, si irrobustisce, entra nell'ovile ma, mentre è al pascolo per la prima volta, si stacca dal gregge perdendosi nella vegetazione. Il capretto, stremato, trova riparo sotto un grosso abete bianco. Il maestoso albero coperto prima dalla neve e poi scosso dal vento primaverile, porta al proprio interno insetti e microrganismi. Le stagioni passano, il silenzio contemplativo viene rotto dal rumore di una motosega. L'albero viene abbattuto, spogliato dei suoi possenti rami e portato nella piazza del paese dove viene issato nuovamente in posizione eretta. L'ultima parte del film segna il passaggio dal regno vegetale a quello minerale. I carbonai delle Serre, seguendo un'antichissima tecnica che risale ai Fenici, e che si trasmette di generazione in generazione, impugnano un bastone, che sembra quasi assumere la forma di uno scettro magico, con il quale tastano il covone monitorando lo stato di cottura e di disidratazione, e portano il legno bianco dell'abete a diventare carbone. Il disegno strutturale del film conclude il suo ciclo mostrando la natura impermanente, in continuo mutamento, dell'essere. L'immagine finale del camino fumante di un'abitazione, segnando un ritorno della figura umana nonostante questa non appaia, si ricollega a quella iniziale del prologo, in cui viene mostrata la fuoriuscita di vapore dalle bocche del covone durante il processo di carbonificazione. In questo film Frammartino privilegia i campi lunghi e lunghissimi, inquadrature fisse sul paesaggio che esaltano la spazialità e la profondità dell'ambiente, lasciando che lo spettatore si possa perdere all'interno della cornice. Facendo ancora riferimento alla percezione dello spettatore e allo sguardo della macchina da presa, Frammartino richiama chiaramente le geometrie del cinema strutturale:

If I film from one metre off the ground, I'm taking a viewpoint which is no longer human but mechanical – the viewpoint of the camera. It's like trying to see the world through the eyes of someone who is not capable of making distinctions, of discriminating between things – who can't therefore establish hierarchies.³⁷

Al fine di evidenziare questo aspetto, questa prospettiva, contrariamente a *Il dono*, che ritraeva lo spazio urbano del villaggio di Caulonia, in *Le quattro volte* il regista distoglie lo sguardo dall'uomo, dall'umano, concentrandosi sul paesaggio in linea con l'assunto principale dello *slow cinema* che cerca di dilatare il tempo, piuttosto che comprimerlo. La fascinazione per l'utilizzo del paesaggio in funzione della rappresentazione dello scorrere del tempo e della

³⁶ Secondo un'antica credenza diffusa in Calabria, che risale all'epoca pre-cristiana, la sporcizia raccolta, oltre ad avere un potere terapeutico per i malati, veniva data agli animali e utilizzata come fertilizzante magico nei campi.

³⁷ Frammartino in Romney, 2011a: 48.

durata filmica è riconducibile all'opera di Peter Hutton e James Benning³⁸. In stretta connessione con il cinema di Frammartino e in particolar modo con *Le quattro volte*, Peter Hutton concentra la sua opera sulla rappresentazione del paesaggio naturale, evocando l'«extreme sublime of silence»³⁹ della pittura luminista, come nota Scott MacDonald facendo riferimento specialmente ai dipinti di Martin Johnson Heade e di Fitz Hugh Lane, che enfatizzano gli effetti atmosferici e di luce. In opposizione alla nostra “rumorosa” (*noisy*) era cinematografica, Hutton è particolarmente devoto alla registrazione in completo silenzio che permette allo spettatore di entrare in un regime onirico, contemplativo e di focalizzare la propria attenzione su minimi e infinitesimali dettagli, sui tagli di luce che segnano il paesaggio, specialmente in film come *Landscape (for Manon)* (t.l. Paesaggio per Manon, 1987), *In Titan's Goblet* (t.l. Nel calice di Titano, 1991) e *Three Landscapes* (t.l. Tre paesaggi, 2013). Come afferma lo stesso regista facendo riferimento alla propria scelta di soffermarsi sul paesaggio naturale:

[My] films appeal primarily to people who enjoy looking at nature, or who enjoy having a moment to study something that's not fraught with information. The experience of my films is a little like daydreaming. It's about taking the time to just sit down and look at things.⁴⁰

Strettamente interconnesso con il cinema di Andy Warhol, Peter Hutton, Michael Snow e Hollis Frampton, James Benning nella sua intera filmografia, fin dagli anni Settanta, ha riflettuto sulla percezione visiva, sulla qualità temporale dell'immagine cinematografica, impiegando un approccio di osservazione, lo sguardo rigoroso dell'inquadratura fissa e l'utilizzo formale del piano-sequenza, concentrandosi sul paesaggio urbano e naturale. Come sostiene il regista stesso:

In my films, I'm very aware of recording place over time, and the way that makes you understand place. Once you've been watching something for a while, you become aware of it differently. I could show you a photograph of the place, but that doesn't convince you, it's not the same as seeing it in time. I'm very interested, now, in how much time is necessary to understand place.⁴¹

In *Le quattro volte* sono chiare ed esplicite alcune reminiscenze del cinema di Hutton e di Benning, nelle geometrie, nel rigore matematico, nelle armonie e nell'ascetismo del paesaggio, in particolar modo nella terza parte del film in cui la macchina da presa si sofferma sul grande abete e sulla magnificenza dell'ambiente circostante. La rappresentazione dello scorrere del tempo, qui evidenziata dall'elisse temporale che segna il passare delle stagioni, con l'albero prima coperto dalla neve e poi piegato dal vento, sembra richiamare la scelta, così come l'inquadratura, adottata da Benning in *Stemple Pass* (t.l.

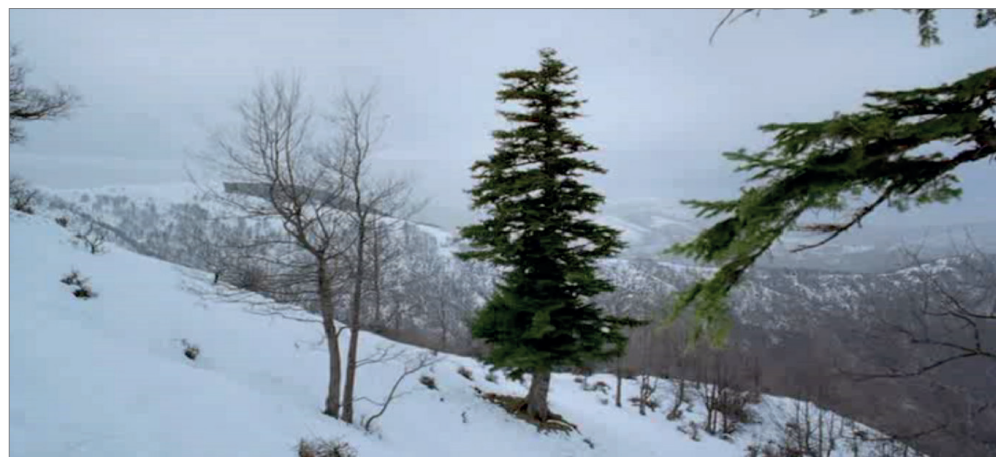
³⁸ Pichler, 2007: 23.

³⁹ MacDonald, 2001.

⁴⁰ Hutton in MacDonald, 1988: 243.

⁴¹ Zuvella, 2004.

*Figg. 1 e 2 -
Fotogrammi tratti
da "Le quattro volte"
(2010) di Michelangelo
Frammartino,
esemplificativi di come nel
film il paesaggio venga
colto nel suo mutare.*



Il Passo di Stemple, 2012, *figg. 1-2*). Facendo in particolar modo riferimento a *13 Lakes* (t.l. 13 laghi, 2004), Michael Anderson sottolinea come la riflessione portata avanti da James Benning sulla durata cinematografica, sulla rappresentazione dello scorrere del tempo interno all'inquadratura, getti luce, inoltre, sul fuori campo richiamando la concettualizzazione dello "spazio laterale" teorizzata da André Bazin⁴². Seguendo questa prospettiva, lo schermo viene compreso non come presentazione di un « frammento rettangolare di realtà, ma piuttosto come una maschera la cui funzione non è di nascondere la realtà quanto di rivelarla »⁴³. Come nota Anderson, Bazin riflette sulla natura ontologica dell'immagine interrogandosi su come il cinema estenda l'immagine fissa nella durata temporale introducendo la complessità del cambiamento e della trasformazione⁴⁴. Il film non è più il contenuto per preservare l'oggetto, dal momento che il flusso della natura non può essere interamente confinato all'interno dei limiti dell'inquadratura. Attraverso un esercizio nell'atto di osservare le immagini lo spettatore diventa consapevole dello spazio laterale, andando oltre i confini del quadro, scrutando non solo l'istante rappresentato ma anche la durata e il processo di cambiamento messo in scena.

⁴² Anderson, 2005.

⁴³ Anderson, 2005.

⁴⁴ Bazin in Anderson, 2005.

Fig. 3 -
Fotogramma tratto da
“Le quattro volte” relativo
all’inquadratura che
si ripresenta quattro
volte prima del lungo
piano-sequenza.



Frammartino, attraverso l'utilizzo della profondità di campo e del piano-sequenza, esplora lo spazio interno all'inquadratura così come il fuori campo. Questo aspetto è evidente nel film *Le quattro volte*, in un lungo piano-sequenza di otto minuti che riprende una piccola processione pasquale (fig. 3). La scena si apre con l'arrivo di un camioncino dal quale scendono tre persone vestite da centurioni che prenderanno parte alla cerimonia. Dopo aver parcheggiato l'autoveicolo in uno spiazzo a lato della strada, si avviano verso il paese. In campo lungo viene mostrata, in alto sulla sinistra dell'inquadratura, la Porta di Sant'Antonio – principale accesso al borgo di Caulonia –, accanto alcune abitazioni e il furgoncino parcheggiato, la strada che taglia il quadro in diagonale, mentre in basso sulla sinistra si può notare un gregge di capre raccolto in un'area recintata⁴⁵. L'attenzione dello spettatore si divide dunque fra la strada, teatro dell'azione, e la zona in cui sono gli animali. La macchina da presa segue con un lento movimento verso destra l'avanzare della processione, mostrando il prosieguo della strada che si perde nei boschi circostanti. Un altro movimento porta la macchina alla posizione originaria mostrando, questa volta, un chierichetto rimasto indietro che cerca di raggiungere il gruppo mentre il cane di guardia al gregge gli abbaia contro. Appena il ragazzino riesce a distrarre l'animale lo vediamo correre verso la madre, mentre il cane urta il furgoncino facendo cadere il blocco che permetteva al mezzo, in salita, di rimanere fermo. Mentre il furgoncino sta franando contro la recinzione, la macchina da presa si muove ancora una volta verso destra a inquadrare l'altra porzione di campo seguendo il cane che corre in quella direzione, lasciando fuori campo l'incidente e il fragoroso boato. Dopo aver raggiunto alcuni uomini che si vedono in lontananza, il cane torna indietro: la macchina da presa continua a seguirlo, fermandosi ancora nella posizione iniziale, mostrando infine il gregge di capre che, uscito dalla recinzione, si dirige verso il paese. Attraverso un movimento panoramico, la macchina da presa crea un rapporto, una tensione dialettica tra i due ambienti spostando l'attenzione verso l'esterno, per poi tornare al

⁴⁵ Questa inquadratura, che si ripresenta quattro volte prima del lungo piano-sequenza, segna una ricorrenza rituale di alcune situazioni e punti di vista che ritornano in momenti diversi del film.

teatro dell'azione. Facendo riferimento alle riflessioni di Bazin sul montaggio proibito⁴⁶, il film pone lo spettatore in un regime scopico attivo, in una posizione libera, rompendo i confini del quadro.

In questa scena emerge un ulteriore aspetto centrale nella produzione di Frammartino, che richiama la capacità del cinema di proiettare il mondo indipendentemente dal soggetto umano. Un altro elemento che discosta il regista dalla tradizione del documentario etnografico demartiniano è, oltre al protagonismo del paesaggio, la «non-anthropocentric horizontalization of representation»⁴⁷. Partendo dalla concettualizzazione proposta da Jane Bennett, «horizontalization»⁴⁸ come parte del dissiparsi tra «the onto-theological binaries of life/matter, human/animal, will/determination, and organic/inorganic»⁴⁹, Laura McMahon riflette sulla «animal agency» che include effetti intenzionali e non intenzionali⁵⁰. Frammartino stesso invita lo spettatore a leggere il film tenendo conto di questa inversione di prospettiva: «the ant steals the scene, and the man's face, in close-up, becomes a landscape»⁵¹. In questo caso sono gli animali stessi come il cane e le capre a guidare l'azione, un elemento che il regista non può controllare o dirigere.

Un altro elemento chiave, punto di contatto tra lo *slow cinema* e l'opera di Frammartino, è il silenzio, o meglio l'«aesthetics of silence»⁵². La combinazione di microazioni del quotidiano, la mancanza completa di alcuna forma di dialogo (al massimo sono presenti dei brusii) o di voce *over*, riduce le «intimacy and identification» dello spettatore, creando una distanza «expanding our acoustic familiarity with what surrounds us»⁵³, come i suoni d'ambiente e i suoni della natura. Come sottolinea Jacques Rancière prendendo in esame il cinema di Béla Tarr:

Silent cinema was not an art of silence. Its model was the language of signs. Silence only has tangible power in the sound film, thanks to the possibility it offers of dismissing the language of signs, of making faces speak not through expressions signifying sentiments, but through the time taken to turn around their secret.⁵⁴

L'osservazione silenziosa e meditativa degli aspetti del quotidiano è una delle caratteristiche anche del cinema di Lisandro Alonso, citato dallo stesso Frammartino tra le proprie influenze. In film come *La Libertad* (*Id.*, 2001), *Los Muertos* (*Id.*, 2004) e *Liverpool* (*Id.*, 2008), la macchina da presa segue i personaggi che, avvolti nei suoni della natura, si perdono lentamente nel paesaggio. Alonso si sofferma sui tempi morti dell'inquadratura (non eventi), continuando a riprendere anche dopo che il personaggio è uscito di campo. Questo *empty*

⁴⁶ Bazin, 1975: 63-74.

⁴⁷ McMahon, 2015: 110.

⁴⁸ Bennett conia il termine invocando la figura dell'*actant* teorizzata da Bruno Latour «as a source of action that can be either human or nonhuman» (Bennett, 2010: VIII).

⁴⁹ Bennett, 2010: X.

⁵⁰ McMahon, 2015.

⁵¹ Frammartino in Romney, 2011b.

⁵² Taylor, 2007: 52.

⁵³ Jaffe, 2014: 113.

⁵⁴ Rancière, 2013: 5.

negative space mette in risalto la rappresentazione materiale della durata e dello scorrere del tempo, permettendo allo spettatore di vagare all'interno del quadro in un regime contemplativo⁵⁵. Alla strategia di sottolineare i tempi morti fa riferimento anche Theo Angelopoulos, che parla di «musical pauses»:

After the last note, there is a moment of silence, allowing the viewer to grasp the sense of the entire sequence. Normally, shots are cut when the action is over, or the last sound is heard. Emptiness, the dead moment, is the impression you have when there is nothing more to show or to hear.⁵⁶

Commentando questo tipo di pratica⁵⁷, propria anche del suo cinema, Frammartino fa riferimento ad una specifica scena di *Bu San (Goodbye Dragon Inn, 2003)* di Tsai Ming-liang, come influenza:

Si vede una donna claudicante che spazza il pavimento lentamente, fila dopo fila, e quindi esce di scena. Il piano rimane vuoto per dieci secondi, venti, trenta, un minuto. Ok, pensi, l'ha fatta un po' lunga, ma ora taglia. Dopo un minuto e mezzo capisci che stai guardando qualcos'altro. Ed è folgorante.⁵⁸

IV. ALBERI, NUOVE FORME DI VISIONE

Nonostante possa sembrare un evidente segno di cesura con i due film precedenti, *Alberi* corrisponde a un ritorno alle origini nella produzione di Frammartino, il campo delle installazioni interattive e della video-arte, delineando inoltre una continuità estetica, formale, propria dello *slow cinema*. La prima differenza con i due lungometraggi citati precedentemente è quella del supporto, dal momento che quest'ultimo film è stato realizzato in digitale e non in pellicola 35 millimetri⁵⁹. La cine-installazione, presentata in anteprima al MoMA PS1 di New York nel programma del Tribeca Film Festival e successivamente a Milano durante il Filmmaker Festival, riporta in vita la figura del romito, uomo-albero, una delle maschere (insieme all'orso e alla quaresima) che popola il carnevale

⁵⁵ Cavallini, 2015.

⁵⁶ Angelopoulos in Fainaru, 2001: 26.

⁵⁷ Anche Jean-Marie Straub e Danièle Huillet parlano della loro scelta di continuare a filmare fino a che non si conclude il rullo di pellicola in *Où gît votre sourire enfoui? (Where Does Your Hidden Smile Lie?, 2001, di Pedro Costa)*.

⁵⁸ Frammartino in Luca Mosso, *Conversazione con Michelangelo Frammartino (2010)*.

La conversazione è pubblicata nel pressbook di *Le quattro volte* (film.cinecitta.com/public/pressbook/PBquattrovolte.doc).

⁵⁹ Nelle interviste Frammartino ritorna spesso su questo aspetto: «La scelta del supporto per me non è una scelta dettata da considerazioni economiche. Nel periodo del Dogma si diceva che il digitale era la democrazia; per me questa è una sciocchezza. Mi è capitato di fare dei lunghi con 5.000 euro; il risparmio non sta nell'uso della pellicola. La pellicola cattura la lingua muta della materia, crea un rapporto tattile con le cose. Su *Le quattro volte* ho difeso questa scelta fino in fondo perché la pellicola è come un calco del reale» (Frammartino in Anton Giulio Mancino, *Le due volte di Michelangelo*, pubblicato il 29 settembre 2013 sul sito «CineCritica»: www.cinecriticaweb.it/panoramiche/le-due-volte-di-michelangelo ultima consultazione 15 novembre 2018).

Fig. 4 - Fotogramma tratto da "Alberi" (2013) di Michelangelo Frammartino relativo alla scena in cui i romiti indossano i costumi realizzati con i rami raccolti nel bosco.



di Satriano, in Lucania⁶⁰. Proiettata in loop l'opera conserva una struttura circolare in linea con la natura espositiva del progetto⁶¹. Come sostiene l'autore, l'albero, con la sua capacità rigenerativa, rappresenta il ciclo della vita, nascita, morte e rinascita, di stagione in stagione. Il film si apre mostrando il sorgere del sole, la cui luce illumina gradualmente l'inquadratura. La macchina da presa, inizialmente fissa a cogliere la luce che filtra tra le fronde degli alberi, attraverso un lungo piano-sequenza si muove lentamente addentrando nel bosco, per soffermarsi infine sul paese di Armento (dove sono state realizzate le riprese), inquadrato in lontananza. In linea con i film precedenti, Frammartino torna a gettare luce sulla sacralità del rito, mostrando gli uomini del paese scegliere con cura i rami e le foglie degli alberi con cui realizzare il proprio costume. Inquadrando i romiti nella foresta, letteralmente immersi nell'ambiente, che si confondono con gli alberi, il regista si serve del mimetismo per enfatizzare, visivamente ma non solo, l'appartenenza al luogo e al territorio, in comunione con la natura, aprendo a uno spazio contemplativo, ipnotico (fig. 4). Lo stesso regista afferma:

Quello che ricerco è una connessione profonda, un po' come un animale mimetico, come quegli insetti-foglia che gridano la loro appartenenza alla foresta. E lo fanno in una maniera talmente viva che non puoi non pensare che non riguardi anche noi. Ecco, quando vedi gli *uomini-albero* lucani capisci che gridano la loro appartenenza, perduta, al mondo.⁶²

⁶⁰ Si veda Alfonso Mastrantonio, *Alberi, l'unità fondamentale del cinema di Michelangelo Frammartino*, saggio pubblicato sul sito «indie-eye» il 15 dicembre 2013: www.indie-eye.it/cinema/covercinema/alberi-lunita-fondamentale-del-cinema-di-michelangelo-frammartino.html (ultima consultazione 15 novembre 2018).

⁶¹ Frammartino fa riferimento inoltre alla "ciclicità" del cinema degli anni Settanta e Ottanta, dal punto di vista dell'esperienza e della visione. «Potevi entrare in sala quando volevi e vedere rivedere a piacimento un film». Frammartino in Dottorini, 2013: 207.

⁶² Frammartino in Matteo Marelli, *Sugli alberi e le tradizioni, sullo sguardo e il legame con le cose*, intervista pubblicata il 4 dicembre 2013 sul sito di «Cineforum»: www.cineforum.it/focus/Filmmaker_Festival_2013/Intervista_a_Frammartino (ultima consultazione 15 novembre 2018).

Grazie alle nuove tecnologie lo *slow cinema* attua una profonda riflessione sulla natura ontologica dell'immagine digitale dal momento che, oltre alla riduzione dei costi di produzione rispetto alla pellicola, questa permette una sperimentazione ancora più radicale nell'esperienza fenomenologica dello scorrere del tempo. La durata dell'inquadratura infatti non dipende più dalla lunghezza della pellicola ma dalla batteria della camera o dalla dimensione del supporto di memoria⁶³. Condividendo alcune scelte estetiche e stilistiche con la fotografia e la video-arte, nella fissità dell'immagine lo *slow cinema*, come nota Elsaesser, potrebbe essere un modo per trasformare la sala cinematografica in «a kind of museum as the site of contemplation and concentration»⁶⁴. Nonostante a Milano il film sia stato proiettato su uno schermo cinematografico (quello dell'ex Cinema Manzoni) nel buio di una sala, il progetto rompe la sacralità del rito della fruizione cinematografica riflettendo sul processo di rilocalizzazione/dislocazione⁶⁵ dell'esperienza filmica, in linea con la geografia espositiva della galleria d'arte. Oltre ai cuscini posizionati davanti allo schermo, per permettere allo spettatore di entrare in un clima confortevole che incoraggiasse un'esperienza meditativa, lo spettatore/visitatore era libero di entrare e uscire quando preferiva dalla sala. Il progetto riflette in maniera ancora più radicale l'idea di interazione e di rendere lo spettatore attivo, «il polo fondamentale di un percorso di condivisione»⁶⁶. «Considero il film un corpo morto che ha bisogno dello sguardo attivo dello spettatore per prendere vita»⁶⁷, commenta il regista. La modalità espositiva di *Alberi*, proiettato in loop per una giornata intera, invita lo spettatore a rivedere il film, facendo in modo che possa focalizzare l'attenzione nuovamente sui dettagli che animano l'inquadratura e che potrebbero essere sfuggiti ad una prima visione. La struttura circolare del racconto e della visione permette che si inneschi «questo strano loop ipnotico capace di far scaturire un'energia alle immagini»⁶⁸. *Alberi* rompe l'istanza lineare e illusoria del cinema promuovendo una riflessione sull'aspetto percettivo

⁶³ Si veda ad esempio la produzione cinematografica in digitale di James Benning come *Ruhr* (*Id.*, 2009), *Nightfall* (t.l. Crepuscolo, 2012), *Small Roads* (t.l. Piccole strade, 2011), *Stemple Pass*, *BNSF* (*Id.*, 2013), o l'utilizzo del piano-sequenza in *He Fengming* (*Fengming: A Chinese Memoir*, 2007) di Wang Bing, *No quarto da Vanda* (*In Vanda's Room*, 2000) di Pedro Costa), oppure in *Jiao you* (*Stray Dogs*, 2013) di Tsai Ming-liang.

⁶⁴ Elsaesser, 2011: 117.

⁶⁵ Il termine "ri-localazione" viene concettualizzato da Francesco Casetti. Per un approfondimento si veda Casetti, 2015.

⁶⁶ Frammartino in Matteo Marelli, *Sugli alberi e le tradizioni, sullo sguardo e il legame con le cose*, intervista pubblicata il 4 dicembre 2013 sul sito di «Cineforum»: www.cineforum.it/focus/Filmmaker_Festival_2013/Intervista_a_Frammartino (ultima consultazione 15 novembre 2018).

⁶⁷ Frammartino in Matteo Marelli, *Sugli alberi e le tradizioni, sullo sguardo e il legame con le cose*, intervista pubblicata il 4 dicembre 2013 sul sito di «Cineforum»: www.cineforum.it/focus/Filmmaker_Festival_2013/Intervista_a_Frammartino (ultima consultazione 15 novembre 2018).

⁶⁸ Frammartino in Alfonso Mastrantonio, *Alberi, l'unità fondamentale del cinema di Michelangelo Frammartino*, saggio pubblicato sul sito «indie-eye» il 15 dicembre 2013: www.indie-eye.it/cinema/covercinema/alberi-lunita-fondamentale-del-cinema-di-michelangelo-frammartino.html (ultima consultazione 15 novembre 2018).

e spaziale in linea con i *gallery films*⁶⁹. Se nella fruizione classica all'interno della sala cinematografica il tempo dell'esperienza coincide con la durata stessa del film, nello spazio espositivo della galleria viene a crearsi un'estensione "verticale" del tempo, «a time of meanwhile»⁷⁰, l'immagine in movimento si espande per riempire lo spazio instaurando un rapporto di interazione con lo spettatore così come con il contesto esterno («out-of-frame»)⁷¹. L'opera riconfigura dunque la "tecnologia estetica" della sala cinematografica, che nega la mobilità corporea e la percezione dell'ambiente circostante al fine di potenziare gli effetti del film e della costruzione narrativa classica nell'universo finzionale sullo spettatore, per avvicinarsi invece alla percezione caratterizzante lo scenario complesso e ibrido del *white cube*⁷². La modalità di fruizione all'interno dello spazio espositivo della sala cinematografica in cui viene proiettato il film si avvicina a quella propria della galleria, nonostante venga mantenuta l'oscurità, offrendo allo spettatore/visitatore la possibilità di muoversi liberamente, di scegliere quando entrare, uscire, dove fermarsi, sedersi o restare⁷³. La riflessione attuata da Frammartino sulla percezione temporale del soggetto scopico nello spazio espositivo della galleria si ricollega inoltre al processo di modulazione e decelerazione attuato dalla video-arte grazie alla tecnologia digitale.

V. CONCLUSIONE

Per concludere, l'opera di Frammartino nel processo di interrogazione e reinterpretazione della realtà sembra attuare una ricodifica e ridefinizione delle forme e delle prospettive della tradizione demartiniana del documentario etnografico, impiegando scelte estetiche e stilistiche che denotano una chiara influenza e appartenenza allo *slow cinema*. Nonostante il regista, attraverso un esercizio di osservazione partecipante, getti luce sui riti magici della vita quotidiana contadina, attua un'inversione di tendenza attraverso una ricollocazione dell'elemento umano, lasciando invece agire il paesaggio. Il cinema di Frammartino si distanzia da una visione antropocentrica, giacché l'uomo non è più l'unità di misura ma parte di un contesto di interconnessioni colte dall'occhio della camera. Nella "temporalizzazione dello spazio" e nella "spazializzazione del tempo", il regista instaura e restaura la memoria storica della società rurale così come un rapporto originario, primordiale, tra la figura e il paesaggio, tra il soggetto e la macchina da presa, riflettendo su nuove esperienze percettive e della visione, sulla natura dell'immagine, filmando il ciclico e rituale eterno ritorno dell'esistenza.

⁶⁹ Fowler, 2004. Produzione di confine tra cinema e arti visive, i *gallery films* sono stati associati anche ad altre terminologie come cinema d'artista, cinema installato, cinema «altro» (Bellour, 2008), cinema esposto (Royoux, 1999).

⁷⁰ Fowler, 2004.

⁷¹ Catherine Fowler fa riferimento alla trilogia di Maya Deren *Meshes of the Afternoon* (t.l. Le reti del pomeriggio, 1943), *At Land* (t.l. Sulla Terra, 1944), e *Ritual in Transfigured Time* (t.l. Rituale in un'epoca di transfigurazione, 1946) per riflettere sulla «vertical investigation» che lega la tradizione dell'avanguardia ai *gallery films*. Fowler, 2004.

⁷² Per un approfondimento si veda Curtis, White, Ball, 2011.

⁷³ Per un approfondimento sulle modalità di fruizione proprie dello spazio di espositivo della galleria, che consentono allo spettatore (intermittente) una "deambulazione libera e orientata", provocando differenti esperienze percettive di temporalità e spazialità, si vedano: Bellour, 2008; Uroskie, 2014.

Tavola delle sigle

BNSF: Burlington Northern and Santa Fe Railway
MoMA: Museum of Modern Art

Riferimenti bibliografici

Anderson, Michael J.

2005, *James's Benning's Art of Landscape: Ontological, Pedagogical, Sacrilegious*, «Sense of Cinema», n. 36, July.

Bazin, André

1975, *Qu'est-ce que le cinéma*, 4 voll., Les Edition du Cerf, Paris; trad. it. *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano 1999.

Bellour, Raymond

2008, *Of an Other Cinema*, in Tanya Leighton (ed.), *Art and the Moving Image: a Critical Reader*, London Tate Publishing/Afterall Books, London 2008.

Bennett, Jane

2010, *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham (North Carolina).

Bernardi, Sandro

2002, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Padova.

Bertozzi, Marco

2008, *Storia del documentario italiano: Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Padova.

Casetti, Francesco

2015, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.

Cavallini, Roberto

2015, *No Way Home: Silence, Slowness and the Problem of Authenticity in the Cinema of Lisandro Alonso*, «Aniki», vol. 2, n. 2.

Curtis, David; White, Duncan; Ball, Stephen (eds.)

2011, *Expanded Cinema: Art, Performance and Film*, Tate Publishing, London.

De Gaetano, Roberto

2013, *L'immagine documentaria come domanda di senso*, in Daniele Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum Edizioni, Udine 2013.

De Luca, Tiago; Nuno Barradas, Jorge (eds.)

2016, *Slow Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Dottorini, Daniele (a cura di)

2013, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum Edizioni, Udine.

Elsaesser, Thomas

2011, *Stop/Motion*, in Eivind Røssaak (ed.), *Between Stillness and Motion: Film Photography and Algorithms*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011.

Faccio, Maria

2015, *Le quattro volte di Michelangelo Frammartino: un caso di etnografia profilmica*, «Voci. Annuale di Scienze Umane», vol. 12.

Fainaru, Dan (ed.)

2001, *Theo Angelopoulos: Interviews*, Mississippi University Press, Jackson.

Flanagan, Matthew

2008, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, «16:9», vol. 29.

2012, *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, Tesi di dottorato in Philosophy in English, University of Exeter (<https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/4432>).

Fowler, Catherine

2004, *Room for Experiment: Gallery Films and Vertical Time from Maya Deren to Eija-Liisa Ahtila*, «Screen», vol. 45, n. 4.

Gidal, Peter

1978, *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, in Peter Gidal (ed.), *Structural Film Anthology*, London British Film Institute, London 1978.

Hansen, Miriam

2004, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts).

Jaffe, Ira

2014, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, Wallflower Press, New York.

James, Nick

2010, *Syndromes of a New Century*, «Sight and Sound», vol. 20, n. 2, February.

Luzzi, Joseph

2014, *A Cinema of Poetry. Aesthetic of the Italian Film Art*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland).

MacDonald, Scott

1988, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, California University Press, Berkeley/Los Angeles.

2001, *The Filmmaker as Luminist*, «Chicago Review», vol. 47, n. 3.

McMahon, Laura

2015, *Animal Agency in "Le Quattro volte"*, «Screen», vol. 56, n. 1, Spring.

Marano, Francesco

2007, *Il film etnografico in Italia*, Edizioni di Pagina, Bari.

Pannone, Gianfranco

2012, *Le sirene del documentario*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Padova 2012.

Parigi, Stefania

2014, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Padova.

Pichler, Barbara

2007, *An Iconography of the Midwest. 8x11 (1974) to Grand Opera (1979)*, in Barbara Pichler, Claudia Slanar (eds), *James Benning*, Synema, Wien 2007.

Perniola, Ivelise

2014, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano.

Rancière, Jacques

2013, *Béla Tarr, the Time After*, Univocal Publishing, Minneapolis (Minnesota).

Romney, Jonathan

2010, *In Search of Lost Time*, «Sight and Sound», vol. 20, n. 2, April.

2011a, *Nature Calls*, «Sight and Sound», vol. 21, n. 6, June.

2011b, *Michelangelo Frammartino Talks to Jonathan Romney*, in *Le quattro volte* DVD, New Wave Films 2011.

Royoux, Jean-Christophe

1999, *Remaking Cinema*, in Marente Bloemheugel, Jaap Guldmond (eds.), *Cinéma Cinéma: Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Stedelijk Van Abbemuseum, Rotterdam.

Saponara, Angela

2017, *L' "iconizzazione" del Sud*, *Fotogiornalismo e cinema documentario*, «Cinergie», n. 12.

Sitney, Adam

2002, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford University Press, Oxford.

Spagnoletti, Giovanni (a cura di)

2012, *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Padova.

Taylor, Greg

2007, *Approaching the Cinema of Silence*, «Post Script», vol. 26, n. 2, Winter.

Uroskie, Andrew

2014, *Between the Black Box and the White Cube*, University of Chicago Press, Chicago (Illinois).

Wahlberg, Malin

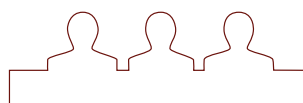
2008, *Documentary Time. Film and Phenomenology*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.

Zonta, Dario

2017, *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, Roma.

Zuvela, Danni

2004, *Talking about Seeing: A Conversation with James Benning*, «Sense of Cinema», n. 33, October.



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

THE HAPTIC DOCUMENTARIES OF SILVIO SOLDINI

Bernadette Luciano

Silvio Soldini's documentaries, like many of his feature films, focus on the representations of marginalized groups, on the unveiling of non-mainstream Italian realities and on the interweaving of multiple narratives that resist resolution. In this article, I consider three of Soldini's more recent documentaries, "Per altri occhi", "Tre Milano", and "Il fiume ha sempre ragione", focusing particularly on how Soldini engages us in a form of active viewing that draws attention not just to the visual but to other senses, eliciting affective response and providing space for reflection on ways of being in the world.

KEYWORDS

Silvio Soldini; Italian documentary; slow cinema; sensory studies; haptic visuality

Silvio Soldini's documentary aesthetic has its roots in his experiences studying film at New York University in the early 1980s, where he was exposed not only to a wide array of films, but also to their formal elements in a course on the history of documentary filmmaking¹. He developed an affinity for some of the great filmmakers of the documentary canon, such as Joris Ivens and Robert Flaherty, and in particular for the intimacy of Werner Herzog's early documentaries. Soldini's documentaries align him with several threads in the broadly defined Italian documentary tradition, and in particular with observational documentaries attuned with the anthropological observation of local customs theorized by Ernesto de Martino and associated with filmmakers such as Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, and Michelangelo Antonioni, the latter one of Soldini's continual points of reference². The ongoing debates in Italy over the definition of documentary film, its content, aesthetics, and relationship to "the real" have been synthesized in a number of important critical works in both Italian and English³. In his tome on the history of the Italian documentary, Bertozzi resists a single definition of the genre, highlighting

¹ Malanga, 1998: 26.

² See Caminati; Sassi, 2017: 366-367.

³ See Angelone; Clò, 2011; Sorlin, 2006; Bertozzi, 2000; Bertozzi, 2008.

its multiplicity, fluidity, relationality, and resistance to claims to represent absolute truths⁴. One of the prevailing intentions of the contemporary Italian documentary is the desire to capture the many aspects of the national and cultural identities and regional facets of Italy, as well as to privilege marginality and diversity that often do not find space in mainstream cinema⁵. Formally, these works explicitly reject certain televisual and prevailing mainstream formats⁶. Soldini's documentaries, like many of his feature films share these characteristics. In creating a space for marginalized voices and for the unveiling of non-mainstream realities, he interweaves multiple narratives that resist resolution. In an effort to provide new perspectives on contemporary Italy, he engages in a relational documentary practice that allows spectators «to hear people tell their stories and observe their lives instead of being told what they think and the meaning of their behavior»⁷.

Soldini thrives on an approach that involves investigation and discovery, claiming that one of the most enjoyable aspects of this kind of filmmaking is that «the documentary remains a space in which you can discover new things. Above all you come in contact with experiences and realities that you would otherwise never have known or that you would have approached in a most superficial manner»⁸. Roberto Nepoti acknowledges the attraction of the documentary to a feature filmmaker: «[...] many filmmakers choose the documentary mode precisely to make a first-person cinema that frees them from the obligation to tell a story, permitting them to express more freely an ethical point of view»⁹. For Soldini, the making of documentaries has functioned as a laboratory of sorts where he experiments with unfamiliar contexts and different cinematic techniques, some of which plant the seed for future feature films or emerge from them. Indeed, we need only think of the most obvious relationships between the documentary *Rom tour* (1999) and the feature film *Un'anima divisa in due (A Soul Split in Two)*, (1993) or the documentary *Per altri occhi (Through Other Eyes)*, (2013) and his most recent film *Il colore nascosto delle cose (Emma)*, (2017). His first six documentaries, which I explore in depth in previous work on Soldini, address a range of social and historical issues: a psychiatric day hospital in *Voci celate (Hidden Voices)*, (1986); the closing of a factory and the end of an era in *Fabbrica sospesa (The Shut-Down Factory)*, (1987); the changing landscape of a region in *Made in Lombardia (Made in Lombardy)*, (1996); the portrayal of a group of young rock musicians in Milan in *Musiche bruciano (Burning Music)*, (1991); the complexity of issues that young people face today in *Il futuro alle spalle – Voci da un'età inquitea (Back to the Future)*, (1998); the historical background and contemporary situation of the Rom communities in Florence in *Rom tour*¹⁰. These documentaries adhere to the kind of ethnographic film described by Bill Nichols in *The Ethnographer's Tale*: evoking rather than representing, they move beyond hierarchical structures designed for the extraction of knowledge (i.e. the interview, the infor-

⁴ Bertozzi, 2008: 17-19.

⁵ Angelone; Clò, 2011: 84.

⁶ Angelone; Clò, 2011: 85.

⁷ Ruby, 1991: 51.

⁸ Malanga, 1998: 26. My translation.

⁹ Bertozzi, 2000: 416. My translation.

¹⁰ Luciano, 2008: 27-55.

mant, or the case study) to more participatory encounters and to a repetitive, poetic form of filmic organization that replaces a linear model with one that employs repetition and associative editing¹¹. In his crafting of these compelling, investigative works Soldini juxtaposes the worlds of the people under observation, framing and editing the images in a way that incrementally leads the spectator to a partial understanding of the segment of society or event under scrutiny.

In my study of Soldini's first six documentaries, I consider them to be both anthropological investigations and journey documentaries, as theorized by Stella Bruzzi and others, who maintain that the journey *topos* can result in a more intellectual, self-reflexive kind of film¹². Journey films are structured around encounters and meetings, and multiple subjective visions are represented as the film "travels" in search of people and voices. The mobility of the camera and the repetitive use of a variety of means of transport to drive the narrative include the spectator in these journeys. For Soldini cinema is above all a medium that mobilizes images and is founded on images: «I think that my cinema was born from a love for images more than from the desire to tell stories»¹³. My earlier work on Soldini engaged in close readings that focused primarily on images and on the senses that we most immediately associate with cinema: the visual and the aural. Such readings do not acknowledge that we can also see or know through other senses and sensibilities, and that cinema and cinematic framing can also engage the viewer in haptic experiences, reminding us that our awareness of the world occurs materially and is enhanced through touch. Haptic visuality, as defined by Laura Marks, implies a closer form of looking which tends to «rest on the surface of its object rather than to plunge into depth, not to distinguish form so much as to discern texture»¹⁴.

In this article, I consider three of Soldini's recent documentaries, paying particular attention to a heightened level of sensoriality that results from his attention to the haptic. Two of them, *Per altri occhi* and *Tre Milano (Three Milans, 2015)* – his contribution to the collective film *Milano 2015 (2015, by Silvio Soldini, Walter Veltroni, Cristina Capotondi, Giorgio Diritti, Roberto Bolle, and Stefano Roberto Bellisari)* –, join his family of choral documentaries. The third, *Il fiume ha sempre ragione (The River is Always Right, 2016)*, is instead a portrait film focusing on two artisans that shares much with his earlier *Quattro giorni con Vivian (Four Days with Vivian, 2008)*. The three films in question embrace the techniques of Soldini's signature anthropological and journey style, framing and editing in a way that incrementally drip feeds information. My readings of the films focus particularly on how Soldini engages us in a form of active viewing that draws attention to other senses and that breaks down the boundaries between the viewer and the film, resulting in an embodied experience. In essence, the films elicit an affective response and provide space for reflection on other ways of being in the world.

¹¹ Nichols, 1994: 73.

¹² Bruzzi, 2000: 99.

¹³ Vecchi; Zambelli, 1985: 56.

¹⁴ Marks, 2002: 162.

I. HAPTIC PERCEPTION

The term haptic, from the Greek “suitable to touch”, was first coined by the German psychologist Max Dessoir in 1892, when suggesting a name for a branch of academic research into the sense of touch along the same lines that acoustics and optics refer to studies related to the senses of sound and sight. In 1962, in his fundamental article on active touch, James Gibson highlighted the active element of a sense previously studied as a purely passive or receptive channel. Re-defining active touch as tactile scanning, analogous to ocular scanning, he suggested that many properties of the adjacent environment can be perceived in the absence of vision¹⁵. More recently, Mark Paterson has elevated the status of the haptic in his interdisciplinary study of touch, *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Paterson posits the role of touching and feeling as part of the fabric of everyday, embodied experience¹⁶. The experiencing of one’s own body as a body is reliant on touch. He also argues for the acknowledgment of the relationship between the visual and the haptic: we can have an idea of what something at a visual distance can feel like, but it is not until we actually touch the thing that we know for sure. Touch therefore is corrective to vision or possibly affirming to vision. Recent scholarship in sensory studies that focus on the haptic also posits the notion of two modes of seeing, visually and kinaesthetically, their corresponding distant and near encounters, and their connectivity¹⁷. Laura Marks attempts to «restore a flow between the haptic and optical»¹⁸. She defines haptic perception as «the combination of tactile, kinaesthetic and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies»¹⁹. But one mode of seeing, she insists, does not exclude the other; both the optical and the haptic are essential to most processes of seeing. Rather than standing in opposition to each other they engage in a dialogical, symbiotic relationship offering the viewer the opportunity to alternate between them, moving «from far to near, from solely optical to multisensory»²⁰. Walter Benjamin in his essay *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* first published in 1939, draws attention to «the desire of the present-day masses to “get closer” to things spatially and humanly»²¹. This desire is fulfilled by the haptic quality of cinema that, according to Noël Burch, provides the spatial illusion that leads a viewer to believe that the photographed objects and actors are in fact touchable, as if they existed in real space²². At the same time, Benjamin evokes the haptical/optical, or the near and distant distinction, by way of a metaphor that distinguishes the painter from the cameraman. The painter maintains a natural distance from reality, thus providing a totalizing image. The cameraman, on the other hand, much like a surgeon, comes so close as to not only touch but indeed penetrate the

¹⁵ Gibson, 1962: 477.

¹⁶ Paterson, 2007.

¹⁷ See Howes, 2005; Howes, 2014 for multidisciplinary discussions on the growing field of sensory studies.

¹⁸ Marks, 2002: XIII.

¹⁹ Marks, 2002: 2.

²⁰ Marks, 2002: 3.

²¹ Benjamin, 2003: 255.

²² Lant, 1995: 71.

surface of that reality, providing an image that at times needs to be reconstituted by the viewer²³. As Antonia Lant asserts, cinema is haptic both because of the cameraman's touching or penetration of the world, like the surgeon's internal handling of the body, and because of film's physical impact on the viewer²⁴. Haptic viewing, as Marks and Lant both suggest, thus accounts for an embodied, emotional experience.

Giuliana Bruno also returns to Benjamin's metaphor in her consideration of the reciprocal and symbiotic relationship between the senses and the emotional cinematic experience in *Atlas of Emotions*:

This view does not therefore consider sight and touch to be in opposition. The eye itself can caress, and be caressed. Thinking of the haptic as inseparable from the optic was the basis for a modern incarnation of this notion, in which an actual reciprocity is operative. In Benjaminian fashion with awareness of the "sense" of the cinematic experience this construction took the mechanical habit of a tactile vision and an optical touch.²⁵

Soldini's cinema plays on this interaction between the far and the near, the optical and the haptic. He (like other filmmakers such as Robert Bresson, Andrei Tarkovsky, and Krzysztof Kieslowski) has repeatedly drawn attention to other senses, and particularly to the haptic, through the attention given to hands and to the objects they touch. While there is no single organ identified with touch, the hands are identifiable with the tactile and the use of close-ups can communicate the age, ethnicity or emotional state of a character, or set the stage for the action of an entire film. Deleuze, in describing the sense of touch in Robert Bresson's film *Pickpocket* (Id., 1959), writes, «[t]he hand doubles its prehensile function (as object) by a connective function (of space): but from that moment it is the whole eye which doubles its optical function a specifically 'grabbing' (*haptique*) one—a touching which is specific to the gaze»²⁶. In many of Soldini's films we find frequent instances of a "touching" gaze that caresses the surface of the image. *Un'anima divisa in due*, for example, opens on a male hand fingering a lipstick, an object which synecdochally substitutes the film's female protagonist and pre-emptly the film's unfolding of a relationship. In *Le acrobate* (*Acrobats*, 1997) the opening close-up focuses on a hand ritualistically removing a tooth from underneath a glass and replacing it with money, followed by a note being written by hand. In these cases, as in others, Soldini diminishes distance, and brings us closer to things. His characters are introduced by their hands and come to know things through the objects that they touch, objects that are often passed from hand to hand, handed off, or left behind.

²³ Benjamin, 2003: 263.

²⁴ Lant, 1995: 69.

²⁵ Bruno, 2002: 252.

²⁶ Deleuze, 1969: 260.

II. PER ALTRI OCCHI: SEEING DIFFERENTLY

Per altri occhi – whose very subject matter, the world of the blind, draws attention to different ways of seeing, based on a reliance on other senses – is our starting point for exploring the haptic.

Made in collaboration with Giorgio Garini, *Per altri occhi* was motivated by that same curiosity for unknown worlds that motivated films such as *Voci celate* or *Rom tour*. In this case, the film was born from Soldini's personal encounter with a physiotherapist he consulted to help cure a back problem. Soldini was unaware that Enrico was blind until well into the session. The personal stories that Enrico shared in the course of his six consults – and in particular his lightness, self-irony and self-sufficiency – sparked Soldini's curiosity. Initially through Enrico and subsequently with Garini, Soldini came in contact with a number of other blind individuals who helped him better understand the world of the "non-seeing", and became the characters of his choral documentary: Giovanni, a small businessman who loves to ski; Gemma, who plays the cello but is also a competitive skier; Felice, a sculptor who also plays baseball (and who will become the sole subject of Soldini's subsequent documentary, *Un albero indiano*); Luca, a musician who is also a photographer; Loredana, an operator who practices archery; Mario, a retired sportsman; Piero, an IT consultant; Claudio and Michela, a blind couple who run their own radio station, and who perspicaciously and ironically recount stories of their objectification by others.

The film is framed by opening and closing black screens that correspond to the blackness that our imaginary associates with blindness – though seeing black is itself revealed to be one of the misconceptions that seeing people have of the blind world. In the film's opening scenes, we simply observe three of the protagonists undertaking daily routines, which are familiar to the world of the sighted: shaving, walking to work, rigging a sailboat, and taking a photograph. While we imagine that they are blind because of the topic of the film, there is nothing in the camera's capturing of their movements that suggests this – the film is constructed around the dismantling of these mysteries and the progressive discovery of their worlds. As in Soldini's earlier documentaries, in *Per altri occhi* the cast of characters is slowly introduced through snapshots of their lives, with the camera then cutting away and temporarily abandoning them only to return later so that the spectator experiences a sensation of slowly becoming acquainted with them. This incremental familiarization means that, as the film progresses, our relationship with each protagonist becomes increasingly intimate and revelatory and follows a pattern of sorts; the spectator is initially surprised by the exceptional abilities of those who cannot see, that is abilities that we normally assume are dependent on the visual sense (they can sail, ski, take photographs, sculpt, and practice archery). We slowly come to understand the "how" of these feats but also the challenges, strategies and coping mechanisms involved in negotiating everyday life. The documentary ultimately turns from material illustration to cerebral interpretation, leaving space to the protagonists to express through anecdote, memory or reflection, a range of attitudes and emotions associated with the different ways that being blind has impacted on each of their lives.

Fig. 1 - Seeing differently
in "Per altri occhi" (2013),
Silvio Soldini.



The nature of the subject the film explores and of its protagonists mean that Soldini and Garini also embrace different strategies in their filming. In contrast to their previous documentaries, where they remained diegetically “outside”, Soldini and Garini modestly enter the film itself, through their responses to questions or requests heard offscreen and the visual intrusion into screen space – their assisting in a sailing manoeuvre that almost causes a capsizing, Soldini’s fingering Felice’s sculpture as he himself experiences “seeing” differently through this active touching (*fig. 1*). The words (which reach us aurally) or gestures from the margins of the frame break one of the codes of traditional observational documentary that keeps the director outside the text. At the same time this breaking of the code is humbling and levelling; it disrupts the hierarchy between filmmaker and filmed subject and creates the level of intimacy required to enter the protagonists’ physical and psychological spaces.

It is in representing these spaces that Soldini’s camera proceeds haptically in its attempt to offer snapshots of the protagonists’ non-visual lives to the viewer and to engage the viewer in these lives. The camera moves slowly, often pausing as it captures in detail the many levels of haptic perception at play in negotiating the everyday, for example, through the close-up of hands, which reach out to locate the olive oil bottle on a kitchen shelf, or feel the folds of bills to perceive their value, or touch the panel of doorbells in search of the right one to access a building. Equally necessary to the blind negotiation of life is what is known as extended physiological proprioception, as we are made to perform tasks by feeling through objects like the spoon used to fill the coffee maker, or the utensil used in stirring on the stovetop, or the walking stick that taps the pavement, or the skis whose bottoms hug the slopes, or the sail that flaps in the wind. But touch is not just the sense that those who cannot see must rely on, it also becomes the sense that can enhance or even allow a better way of seeing: there are many instances in the film where the camera closes in on the hands of those who sculpt feeling the material details of the marble or those who “see” the sculptures better by forging their fingers into the grooves. Hence, central to the film is a reconsideration of the privileging of vision as the

sense that dominates our understanding of the world, particularly today when we live in a world completely dominated by images²⁷. That the world is made for the sighted and the continued dangers or obstacles this attitude poses for non-seers is a point made by the film and expressed by the characters: slopes for the disabled are actually dangerous for the blind who count on haptically feeling edges and boundaries as they walk the city streets and while technology on the one hand has vastly improved methods of reading or writing, it also provides new challenges in the form of touch-screen technology with its complex video displays.

As viewers, the most blatant challenge to our conventional understanding of sight is presented through the character of Luca, the musician/photographer. Photography (like filmmaking) is by definition a “visual” art seemingly intrinsically linked to the act of seeing. The obvious question we ask when we first see Luca holding a camera, pointing and taking a picture is how can a blind person possibly take photographs? (*fig. 2*) Luca’s explanation lies in his use of intuition and inexplicable sensations that move him to take his pictures. For instance, a forest shot is provoked by the sense of the trees moving towards him. Shots are also provoked by feeling the imposing presence of the mountain or the emotion of the city of Paris below him from atop the Eiffel tower, or sensing an unknown material presence on Castel Sant’Angelo. Equally incongruous seems the ability of other characters to offer visual descriptions of landscapes, pictures, sculptures, and television shows, all of which lead us to question our assumptions that the image belongs exclusively to those who see. The title of the film *Per altri occhi* refers specifically then to the multiple ways in which we see, and Soldini’s characters see, and in turn reminds us or teaches us to see, not just through our eyes but through memories, dreams, and intuition. Henri Bergson’s notion of memory informs the different ways of seeing experienced by the protagonists. Bergson in his study *Matter and Memory*, distinguishes two forms of memory, habit memory which is aligned with bodily perception, and pure memory, which accounts for the survival of personal memories that inhabit the unconscious²⁸. The former memory, assists in negotiating the pragmatic needs of the everyday and is recalled by what we see and hear, but also by touch and smell. It is habit memory for example, that, through repetition and reliance of olfactory (the smell of a bakery) and tactile receptors, allows Fe-

²⁷ The critique of the privileging of vision or visualism and its relationship to the practice and the construction of knowledge is a widespread contemporary debate. Martin Jay in his book *Downcast Eyes* (1993) suggests that, until the twentieth century, vision within Western culture enjoyed a privileged status as a source of knowledge about the world. From early Greek philosophy onwards, questions concerning the acquisition of knowledge have frequently been reduced to the condition of having seen. Recent literature in the anthropology of the senses has established that vision is cultural, and that different cultures hold a very different hierarchy for the senses than the Western, visualist tradition (e.g. Howes 2005, 2014). In their essay *The Mind’s Eye*, Evelyn Fox Keller and Christine Grontkowski (1983) challenge, from a feminist perspective, the traditional hierarchy in Western thought that intertwines vision and knowledge. Accounts of visualism and the image excesses of visual culture have figured within much postmodern critique of Western technoculture. In her work *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*, Cristina Grasseni (2007) proposes a new concept of vision that recontextualizes the critique of visualism building upon the recent literature on the anthropology of the senses.

²⁸ Bergson, 1900.

Fig. 2 - Intuiting the image
in "Per altri occhi" (2013),
Silvio Soldini.



lice to comfortably navigate a previously unfamiliar city, or Giovanni to find his pair of socks and Enrico to remember an old home through the smell of dampness. Pure memory comes to us in less structured, non-habitualized forms, unexpectedly, when we recall something unrelated to our present situation, perhaps in a state of sleeping or daydreaming, like the memory of the blues and greens of a panorama that unexpectedly come back to one of the protagonists and that thus allows him to see the colours he can no longer "see".

While on the one hand the film's characters themselves bring us incrementally closer to an understanding of their worlds, Soldini goes a step further through a deliberate haptic aesthetic choice that engages us in a form of active viewing. In three distinct moments in the film Soldini interrupts the visual storytelling with intervals of many seconds of prolonged blackness. The camera is turned off, but the action continues and, as viewers, we are left to experience the protagonists' harrowing challenges of moving from one metro line to another (as in the case of Enrico who twice found this a life-threatening experience), of meeting up with friends in the street, and of sailing in a regatta without visual clues but through the use of the other senses. In each of these scenes, the boundaries between us and the film become porous, and we experience the film in a heightened way. Movement and action are motivated only by sounds, voices or other sensory clues that disorient us as viewers and at the same time allow us to experience briefly the challenges of living as blind.

In his approach to blindness, Soldini chose deliberately not to focus on blindness as handicap, or on blind people for whom blindness proved to present insurmountable challenges. His autonomous and self-sufficient antiheroes face their blindness with courage and persistence. Across these intersecting encounters we discover and experience a different world that goes beyond the stereotype of the white stick and the guide dog. Indeed, we are presented with a world governed by passion – be that a passion sparked by the creation of music, sensorial photography, the sensation of the wind that fills the sails or the snow that slips beneath the skis, or the mastery of the sport of archery. In the next to final sequence, Giovanni skis down the mountain following the

Fig. 3 - Emotion experienced haptically in "Per altri occhi" (2013), Silvio Soldini.



instructor distancing himself from us visually, and we watch him in that imposing landscape, in the blinding white snow. Despite our increasing visual detachment, we can still hear the orienting cries of his instructor, and feel the great sense of liberty that soaring down the mountain allots (fig. 3). This, like so many other scenes in Soldini's film, is one of pure emotion, experienced haptically, transferred from the skin of the screen to the body of the viewer.

III. *TRE MILANO*: THE HAPTIC CITY

A description of Zaira as it is today should contain all Zaira's past. The city, however, does not tell its past, but contains it like the lines of a hand, written in the corners of the streets, the gratings of the windows, the banisters of the steps, the antennae of the lightning rods, the poles of the flags, every segment marked in turn with scratches, indentations, scrolls.²⁹

Tre Milano is Soldini's contribution to the collective film *Milano 2015*, which was envisaged as a re-interpretation of Ermanno Olmi's *Milano '83* (1983), presented at the 40th Venice Film Festival. The idea for the 2015 collective work was to capture and reinterpret the stratified identity of contemporary Milan through characters, places, feelings, and reflections on the past and present. The other collaborators to the film project were the filmmakers Giorgio Diritti and Walter Veltroni and three first-time directors with other artistic backgrounds: the actor Cristiana Capotondi, the dancer Roberto Bolle, and the singer and musician Elio. In *Tre Milano* Soldini returns to film his native city and location of many of his films, from his first mid-length feature films onward: the nocturnal Milan of the mid-1980s in *Paesaggio con figure* (*Landscape with Figures*, 1983) and *Giulia in ottobre* (*Giulia in October*, 1985); the timeless Milan of the Navigli quarter in *D'estate* (*In Summer*, 1994); the "Milano da bere" of his first full-length film, *L'aria serena dell'ovest* (*The Serene Air of the West*, 1990); the oppressive

²⁹ Calvino, 1972: 10-11.

Fig. 4 - The affection of intertwined hands in "Tre Milano" (2015), Silvio Soldini.



and intolerant Milan of *Anima divisa in due*; and, following a break, the Milan of the depressed economic years in *Cosa voglio di più* (*Come Undone*, 2011), a city of hour motels and claustrophobic interiors. In *Tre Milano*, we traverse the contemporary changing landscape of the urban metropolis, a city like Calvino's invisible city of Zaira cited at the beginning of this section, that contains its past, its present and its future in its materiality.

Soldini narrates the city following his recognizable pattern of intersecting stories. The "tre" in the title refers to the three characters, but also to their three very different ways of living the city. Armando is someone Soldini already knew, and indeed who featured as a minor character in *Per altri occhi*: a tram driver who navigates the city everyday on Milan's historical and timeless mode of transport. Kirba represents the new Milan, a second-generation Eritrean woman, who criss-crosses Milan on her bicycle engaging with some of the city's contemporary challenges and realities. The third protagonist, Marco Pho Grassi, is an artist, with a background in street art, who has his studio in an ex-warehouse and whose current artistic production is contaminated by fragments of this city. As the film cuts between the three narratives, it literally travels across the city, in a spatial journey that juxtaposes the city's past and its present through a haptic visuality that draws attention to the surface of things. It is a mobile film that points to the human engagement of its inhabitants who live it, who literally built it from the ground up, a "manual" film that acknowledges the industriousness and *mano d'opera* of the present and the past.

The film opens on an external shot of tram line 33, the historic tram that provides a "slow" alternative way of traversing the city. Unlike the metro line that invisibly and rapidly brings its commuters from destination to destination, the tram skims the city's surface tracing the history and transformation of its urban landscape. Our initial encounter with its riders is not with their faces, but with their hands, close-up shots of hands holding on to handgrips for support, hands intertwined in affection (*fig. 4*), the guiding hand of the driver resting on the tram's controls. This haptic representation suggests the range of age and ethnicity of the city's inhabitants and a changing demography. As the camera di-

Fig. 5 - Framing and mapping the city in "Tre Milano" (2015), Silvio Soldini.



rects our gazes outside up to the wires that connect the city, and down to street level, the film unfolds Milan's material architectural history, its urban design and transformation. The cranes signal a city under construction, while the cityscape depicts a past that seems to live in an accepted equilibrium with the present, dignified historical buildings coexist with post-war apartment buildings and the new recognizable skyscrapers (from Torre Velasca to the Bosco Verticale). It is a filmic map captured through the frames of the tram window and accompanied by the rhythmic sound of the tram-wheels on the rails (*fig. 5*).

The film cuts to other hands, those of Marco, the artist whose manual and manually creative labour is the focus of Soldini's camera. We accompany Marco from the outside spaces where he strips outdated posters off the city walls and collects found objects such as old wooden pallets and rusted metal offered up by the urban environment. He brings them to his studio, a recycled space in its own right, the transformed ex-industrial space which recalls the city's past of manual labour, and where, like a true found footage artist, he transforms those urban treasures, with brushes, sponges and spray cans and adapted techniques of photo mechanics, into expressive abstract paintings (*fig. 6*). Through Marco's adaptation, Soldini acknowledges that «recycling implies the redefinition of processes of focalization as well as the deconstruction of the original meaning; documentary film is a laboratory of gazes dedicated to the idea that it is possible to rework buried fragments, to fill the gap between distant acts of seeing and a more recent eagerness to know»³⁰.

Kimbra's work engages her with a transforming social and demographic space; she helps women gain access to the work place and meets with young second generation Milanese, the so-called new Italians, members of the Rete G2 who identify themselves as children of immigrants rather than as immigrants: "G2" does not stand "for second generation of immigrants" but for "second generation of immigrations", which sees immigration as a process that is transforming and will continue to transform Italy. With varying relationships to their roots, these young people whose skin, that exterior tactile surface, presupposes an identity that is not always their own, have different ways of working through

³⁰ Bertozzi, 2011: 93.

Fig. 6 - Recycling images in
 "Tre Milano" (2015),
 Silvio Soldini.



their transcultural issues as they hope for a more tolerant and less racist society. Kirba cycles to one final spot, the Ciclofficina Stecca, in the Isola quarter of Milan, in the shadow of the reflective Unicredit tower and at the end of the road for tram 33. Here the workmanship, creativity and industriousness that is part of the city's history endures as she joins others who want to learn to repair their own bicycles but also to build things with their hands, sawing and sanding pieces of wood destined for use.

In his twenty-minute contribution to this collective film, Soldini's gaze on Milan is on a less alienating city, lighter, more welcoming, than the Milan we saw in some of his previous films. At the end of the film Soldini locates his artist Marco, standing in an abandoned ex-industrial space, a space that confirms what Erly Vieira sees as the fate of all urban landscapes: «[...] to become ruins and eventually to become the affective memories of those who experienced them as they are replaced by new, also transient edifices soon to be inhabited»³¹. On the abandoned railroad tracks in south Milan, Marco points his camera back towards the existing urban landscape, one that we cannot quite touch, in the distance slightly out of reach, like the target that Armando's blind archers aim at. Through a camera that caresses the surfaces, and the hands and faces of his characters, Soldini offers us the city of his affective memories, a city like its inhabitants, in a constant state of flux, an urban space where the past meets the present in a space of recycling, renewal and rebirth.

IV. IL FIUME HA SEMPRE RAGIONE: FLOW CINEMA

Il fiume ha sempre ragione is a film that inherits the rhythm of Soldini's earlier *Quattro giorni con Vivian* (l.t.: *Four Days with Vivian*, 2008), a portrait of Vivian Lamarque. *Vivian* is a moving film, that unmasks a clear affinity between poet and filmmaker. It is a film woven by Soldini's intimate close-ups of facial expressions and of hands embracing objects: warm ones like books, photos, statuettes, and poetry notebooks. The film is filtered through two gazes: that of the

³¹ Vieira, 2016: 523.

poet, who takes us by the hand and leads us through the external and internal spaces of her past and present life, and that of the filmmaker that follows her. Walking through her Milan and revisiting her former homes and gardens, she introduces us to flowers and words. Gardening becomes a haptic metaphor for the work of the poet, the cultivation of her plants is like the repetitive rewriting of her poems, the search for the words often tossed away like the little branches and flowers tossed in the garbage bin at the cemetery. Vivian reorders and recycles, giving plants, words, and images their deserved “rebirth”.

A similar invited intrusion into the lives of two artists forms the basis of *Il fiume ha sempre ragione*. Soldini explains:

I tiptoed in and sat down in a corner to watch them, to try and understand, to capture the poetry of their work. A fascination with their work and the way they go about it was what drove me to make this film, but only by adjusting to their rhythm did I understand the strength of their bond with life, which makes them extraordinary characters, in their seemingly humble and profound humanity.³²

As the extended title of the film suggests, Soldini meanders among the lives and objects of two artisans, Alberto Casiraghy, a small art book creator from Osnaga, and Josef Weiss, a book restorer who lives in Mendrisio, in the Swiss Canton of Ticino. Moving seamlessly between the atelier of the two creators, havens so distant from the accelerated speeds and advanced technology of contemporary life, Soldini captures with deliberate slowness the time and care they dedicate to their respective, dying tactile professions.

We have encountered Casiraghy previously, in Soldini’s 1996 documentary *Made in Lombardy*. In it, Soldini’s camera travelled through the contrasting landscapes of Lombardy of the mid-1990s, stopping along the way to capture dreams and images of self-made men with unique visions of ways to forge a better future in a consumer-driven society. Amid the racket, confusion, and constant motion, the documentary foregrounds individuals who are trying to make a difference in their own small and often quiet ways, urging us all to do the same: to stop and listen, for example, to the running water of a stream, or to reflect on a poem by Alda Merini. It is in one of these havens off the beaten track of a frenetic Lombardy that we found Casiraghy then.

In this re-visitation we rediscover a slightly older Casiraghy, at work in his studio, in the company of collaborators – artists, poets, and friends – as he goes about his task of creating and crafting small customized books of aphorisms and poetry. Across the border, a slightly less loquacious Josef Weiss finds and restores dignity to old books methodically, with surgical precision. He cuts the paper, trims the edges, glues the covers, and restores the beauty to the books saving them from oblivion.

³² My translation from a press release on the film produced by Film - Echo, available online: http://biografilmfestival.com/guest/PRESSBOOK_IlFiumeHaSempreRagione.pdf [accessed Nov. 2018].

Fig. 7 - Fingering letters,
creating words in
"Il fiume ha sempre
ragione" (2016),
Silvio Soldini.



Fig. 8 - Guiding the needle
in "Il fiume ha sempre
ragione" (2016),
Silvio Soldini.



The film is a sensory experience framing the faces but more often the hands of Casiraghy and Weiss. As the camera moves close to the surface and lingers on the hands busily at work, we are transformed into participants in these acts of creation, apprentices of these vanishing professions. We are made to feel like we too are touching the cold, hard metal letters that Casiraghy is selecting, lining them up and creating words that together form poems (*fig. 7*). We feel the coarseness of the paper; it could be our hand that guides the needle that sews together the pages and the pen that adds colour to the cover (*fig. 8*). With Weiss, we partake in the dissection of an old book, we rip out the pages, recompose them, bind them into a new book. We are complicit in these two artisans' labour of love, nothing short of alchemy, as they transform letters into words into books, and transform worn out publications into dignified new editions.

Fig. 9 - Cradling objects
in "Il fiume ha sempre
ragione" (2016),
Silvio Soldini.



That same ethos and passion they dedicate to their art governs every aspect of their lives. Not always focused on the task at hand, Soldini's camera occasionally wanders among the objects and pictures in Alberto's and Josef's studios, objects occasionally picked up and held out toward us, cradled in their hands like old friends (*fig. 9*). Only occasionally we take a break from this creative activity to observe Josef's city from above or to walk along Alberto's river, the river that evokes an aphorism that becomes the title of the film, the river is always right, an acknowledgement of the natural order of things, of flow and slowness (*fig. 10*).

V. CONCLUSION: RE-MEMBERING AND REMEMBERING

Flow and slowness are two terms that can be applied to a different way of making and feeling cinema. The documentaries examined in this article achieve the effect described by Vieira in his discussion of body and flow in contemporary cinema. He writes that flow films

use a narrative strategy in which the sensory aspect is valued as a primordial dimension of the spectator's aesthetic experience [...] allowing the viewer to detect all of the sensory experiences that are inherent to the image. In other words, these films represent a different visual and auditory pedagogy – often associated with a trace of tactility in the image, what Laura Marks calls "haptic visuality" – that invites us to relearn how to watch and listen to a film.³³

Vieira highlights the value of multisensory viewing, explored by Marks and others. To learn to look at images through a multisensorial lens enhances the viewing experience and has always been at the heart of Soldini's cinema. In a piece that Soldini wrote for «Cineforum» in 1997 he described as such the multisensorial nature of the cinematic gaze:

³³ Vieira, 2016: 513.

Fig. 10 - Flow, slowness and the natural order of things in "Il fiume ha sempre ragione" (2016), Silvio Soldini.



The gaze does not depend only on the eye, but on all the senses. There are images that should be listened to more than looked at, others that cry out that we touch them, immerse ourselves in them, images that invade us and fill us, that move us, that make us think. The eye in the end does nothing more than find the best image for what the gaze "sees." It searches for a form, a movement, a music to recount that image, something singular and unutterable.³⁴

A haptic reading of Soldini's documentaries discussed in this article draws attention to the "nearness" rather than to the "distance" of Soldini's images. It points to the camera's potential to draw close, to skim the surface, to engage the viewer in the present or "now-ness" of the film. In these documentaries, Soldini deliberately diminishes distance, and brings us closer to bodies and things so that we may feel the worlds the documentaries introduce. The narratives are inhabited by material objects that the camera caresses and that we mimetically touch or handle – bills, walking sticks, sculptures, coarse pages, metal letters, or recycled posters. These objects indeed cry out to be touched, are touched, and touch the viewer. In these haptic films, the variety of textures recall and arouse sensations, sounds and colours. *Il fiume ha sempre ragione*, for example, embodies the viewer in the "re-remembering" of a process, of the tactile creation of one of Casiraghy's books, while in Tre Milano the viewer participates in the tearing down, recycling and reconstituting of urban products into new works of art. In *Per altri occhi*, the viewer identifies instead with the protagonists' own remembering of a lost colour or of the smell of a familiar place that becomes vital to seeing. This form of active viewing in turn dissolves the boundaries between the spectator and the film and allows us to experience the film in a heightened way, to move «from far to near, from solely optical to multisensory»³⁵.

³⁴ Soldini, 1997: 53. My translation.

³⁵ Marks, 2002: 3.

By extension, considering the haptic as an essential pairing to the optic, can provide a broader platform for the re-reading of contemporary Italian documentary, for relearning how to watch and listen to films. If, as viewers, we engage in a multisensory process that alternates between re-*membering* (resulting from a near-viewing tactile experience) and remembering (resulting from a more distant viewing cognitive experience), we embody the documentary maker's desire to reach out and touch marginal and diverse individuals and spaces and to be touched by them. As Giuliana Bruno eloquently suggests in *Atlas of Emotion*:

We come to perceive and understand the physical world by exploring it with our hands, our eyes and the movements of our bodies; our recollections and recognitions of the world are intimately related to those very movements we use to explore it [...]. Film becomes the reproducible memory of our kinesthetic view of space, and of the tactile exploration that makes up the intimate history of our emotional range.³⁶

³⁶ Bruno, 2002: 263.

Bibliographical References

Angelone, Anita; Clò, Clarissa

2011, *Other Visions: Contemporary Italian Documentary Cinema as Counter-Discourse*, «Studies in Documentary Film», vol. 5, n. 2-3.

Benjamin, Walter

2003, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, in Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin, Selected Writings, Volume 4, 1938-1940*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).

Bergson, Henri

1900, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Félix Alcan, Paris; tr. eng. *Matter and Memory*, Zone Books, New York 1994.

Bertozi, Marco

2000, *L'idea documentaria alla ricerca di una identità italiana*, in Vito Zagarrìo (ed.), *Il cinema della transizione*, Marsilio, Venice 2000.

2008, *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venice.

2011, *The Poetics of Reuse: Festivals, Archives and Cinematic Recycling in Italian Documentary*, «Studies in Documentary Film», vol. 5, nn. 2-3.

Bruno, Giuliana

2002, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York.

Bruzzi, Stella

2000, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London.

Calvino, Italo

1972, *Le città invisibili*, Einaudi, Turin;
tr. eng. *Invisible Cities*, Harcourt Brace
Jovanovich, New York 1974.

Caminati, Luca; Sassi, Mauro

2017, *Notes on the History of Italian
Nonfiction Film*, in Frank Burke (ed.),
A Companion to Italian Cinema,
Wiley Blackwell, West Sussex 2017.

Deleuze, Gilles

1969, *Logique du sens*, Les Editions
de Minuit, Paris; trad. eng. *The Logique
of Sense*, Columbia University Press,
New York 1990.

Gibson, James J.

1962, *Observations on Active Touch*,
«Psychological Review», vol. 69, n. 6,
November.

Grasseni, Cristina

2007, *Skilled Visions: Between
Apprenticeship and Standards*, Berghahn,
New York.

Howes, David (ed.)

2005, *Empire of the Senses*, Berg, Oxford.
2014, *A Cultural History of the Senses in
the Modern Age*, Bloomsbury Academic,
New York.

Jay, Martin

1993, *Downcast Eyes*, University
of California Press, Berkeley.

**Keller, Evelyn Fox; Grontkowski,
Christine**

1983, *The Mind's Eye*, in Sandra Harding
and Merrill B. Hintikka (eds.), *Discovering
Reality*, D. Reidel Publishing Company,
Dordrecht 1983.

Lant, Antonia

1995, *Haptical Cinema*, «October»,
n. 74, Autumn.

Luciano, Bernadette

2008, *The Cinema of Silvio Soldini: Dream,
Image, Voyage*, Troubador, Leicester.

Malanga, Paola

1998, *Silvio Soldini nella città dell'anima*,
Alphabet/Laboratorio di comunicazione,
Savignano sul Rubicone.

Marks, Laura U.

2002, *Touch: Sensuous Theory and
Multisensory Media*, University of
Minnesota Press, Minneapolis.

Nichols, Bill

1994, *The Ethnographer's Tale*, in Lucien
Taylor (ed.), *Visualising Theory: Selected
Essays from V.A.R., 1990-1994*, Routledge,
New York 1984.

Paterson, Mark

2007, *The Senses of Touch: Haptics,
Affects and Technologies*, Berg, Oxford.

Ruby, Jay

1991, *Speaking for, Speaking about,
Speaking with, or Speaking alongside:
An Anthropological and Documentary
Dilemma*, «Visual Anthropology Review»,
vol. 7, n. 2.

Sorlin, Pierre

2006, *Italy*, in Ian Aitken (ed.), *Encyclopedia
of Documentary Film*, vol. 2, Routledge,
New York 2006.

Soldini, Silvio

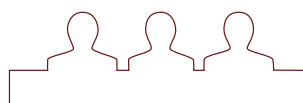
1997, *L'occhio e lo sguardo: riflessioni
nel disordine*, «Cineforum», n. 366,
July-August.

Vecchi, Paolo; Zambelli, Marco I.

1985, *Milano, NY. Conversazione con Silvio
Soldini*, «Cineforum», n. 248, October.

Vieira, Erly Jr.

2016, *Sensory Realism: Body, Emotion, and
Flow in Contemporary Cinema*, «Quarterly
Review of Film and Video», vol. 33, n. 6.



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

UN INTERESSANTE CASO DI SPASMA DA TORSIONE: SAPERE MEDICO E DOCUMENTARIO SPERIMENTALE NEL GUF DI PERUGIA

Diego Cavallotti e Andrea Mariani¹

Over the backdrop of a reflection on the almost absolute centrality of documentary practice in the complex jumble of experimental Cineguf productions between 1934 and 1943, the essay examines the only remaining neuropathological documentary produced within a Cineguf: "Un interessante caso di spasma da torsione" (1937, by Mario Bencivenga). Shot in the Santa Margherita Psychiatric Hospital in Perugia, the film documents a young girl in the grip of a series of dramatic spasms, due to a case of dystonia. This documentary is an exceptional testimony to the vitality and richness of the scientific documentary debate in the Cineguf and to the convergence of experimental and substandard film practices and scientific research. Studying it therefore reveals traces of a complex etiological debate, between neurology and psychoanalysis, where dystonia becomes the terrain for an epistemological clash that leaves traces in the film.

KEYWORDS

Cineguf; *Un interessante caso di spasma da torsione*; scientific documentary; neuropathology; Italian cinema

I. INTRODUZIONE

Come suggerito da Umberto Castiello², nel campo della psicologia sperimentale (e, in senso più ampio, in quello della psichiatria e della neurologia) la questione della produzione del sapere appare inscindibile dai mezzi attraverso cui, da un lato, si elaborano le diagnosi e, dall'altro, si trasmette tale sapere. Se, poi, oggetto principale della discussione divengono il movimento e la sua analisi, ci troviamo di fronte ad affermazioni assai interessanti per gli storici del cinema e, più in generale, dei media. Parafrasando Castiello, e riferendo la sua speculazione non solo alla psicologia sperimentale ma anche alla neurologia, si potrebbe infatti affermare che la storia delle scienze mediche è,

¹ La ricerca, l'ideazione e la struttura del saggio sono stati condivisi e concordati congiuntamente dagli autori. Diego Cavallotti ha poi scritto i paragrafi I e IV, Andrea Mariani i paragrafi II e III.

² Castiello, 1995.

in piccola parte, storia dei dispositivi di produzione e consumo di immagini, dalla fotografia ai nuovi media. Dagli anni Quaranta del XIX secolo fino ai primi anni del XX si assiste così a una vera e propria rivoluzione copernicana che ha come fulcro la possibilità di *vedere* il movimento e il gesto patologico. Come asserisce Castiello, la fotografia consente per la prima volta di osservare lo stesso gesto più volte. In seguito a essa si aggiunge il cinema, che si appropria di diversi compiti prima demandati all'immagine fissa: grazie al cinema, il movimento passa da una mera allusione a una sua vera e propria iscrizione. Non è un caso, dunque, se Castiello pone in evidenza l'importanza di Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey per gli studi sulla locomozione e, più in generale, sul movimento. I loro lavori costituiscono strumenti essenziali per l'affermazione della cinematica medica come scienza sperimentale. Consentono, infatti, di stabilire i parametri di misurazione del movimento e, in seguito, di far circolare, in quanto strumenti di disseminazione, i dati acquisiti. Per questa ragione Castiello asserisce perentoriamente che gli storici della psicologia sperimentale, della psichiatria e della neurologia devono sviluppare competenze anche nell'ambito della storia della fotografia, del cinema e dei media³. La storia di ambiti quali, per esempio, la neurologia diviene così il punto di incontro del sapere scientifico/sperimentale e di quello umanistico – con particolare riferimento agli studi fotografici, cinematografici e mediali. Da un lato, soprattutto se prendiamo in considerazione la questione delle tecniche culturali⁴, l'applicazione degli studi storico-umanistico-mediali a un campo come quello delle scienze mediche diviene un modo per mettere in evidenza i suoi limiti: insomma, tale applicazione è di estrema rilevanza se l'obiettivo è quello di elaborare una critica di questo sapere. Dall'altro, il riconoscimento dell'importanza dei media all'interno della prassi medica – in particolare, all'interno di quelle branche che studiano gli effetti delle neuropatologie sul movimento – ci porta a ipotizzare la presenza di una *serie culturale*⁵ autonoma, in cui i media vengono utilizzati più per fini analitico-scientifici che per fini rappresentativi.

Come suggerisce Silvio Alovisio⁶, il medium cinematografico si presta a essere il fulcro di una simile serie culturale, collocandosi oltre le polarizzazioni "attrazione/narrazione". In maniera più specifica, una prospettiva di questo genere diviene patente nel momento in cui concentriamo la nostra attenzione sul concetto di dispositivo cinematografico⁷, osservandolo nelle sue istanze post-teleologiche, intermediali e archeologiche⁸. Alovisio sostiene che simili prodotti filmico-mediali, e le culture materiali e visuali in cui essi vengono ela-

³ Cfr. Castiello, 1995: 74.

⁴ Ci riferiamo, in maniera più precisa, a Siegert, 2015.

⁵ Si veda Gaudreault; Marion, 2016: 59-71.

⁶ Cfr. Alovisio, 2013.

⁷ Facciamo riferimento alle elaborazioni di Albera; Tortajada, 2010: 30: «as an epistemic schema [...]; as belonging to a network, a wider epistemic configuration (that of the cinematics [...]; or that of social practices, such as being in a train with the spectacularisation of the landscape, bringing together an immobile spectator, a mobile spectacle and a framework of vision) (inclusion); as providing a model – a paradigm – not only within the restricted field of viewing dispositives, but going beyond it to the broader field of visuality [...], and even to that of thought (the 'cinema', a model of knowledge according to Bergson, a model of psychic apparatus for some psychologists or psychoanalysts) (extension)».

⁸ Cfr. Alovisio, 2013: 9-10.

borati, fanno “esplosione” l’oggetto cinema come l’abbiamo conosciuto finora e lo decentrano, ponendolo in contatto con l’orizzonte generale di sapere del periodo preso in considerazione. Estendendo tali riflessioni oltre il discorso psicologico e neuropsichiatrico sul cinema, potremmo rintracciare un simile quadro problematico anche in funzione della pratica e del sapere medici. Le domande alle quali dovremmo trovare risposta diventerebbero le seguenti: a quale schema epistemico fa riferimento il rapporto tra cinema e “scienze della mente” in Italia? Qual è il rapporto tra tecnologie, istituzioni, discorsi e pratiche? Quale rapporto vi è tra la base materiale del dispositivo e la produzione di testi filmici? Qual è il loro ciclo di distribuzione/sfruttamento?

Ci concentreremo su un orizzonte istituzionale e su un film ben precisi: *Un interessante caso di spasma da torsione* (1937) filmato da Mario Bencivenga del Cineguf perugino presso l’Ospedale Psichiatrico Santa Margherita di Perugia. In seguito proporremo due possibili interpretazioni del film, tenendo come chiave di lettura la presenza di una serie culturale che afferisce all’analisi del movimento corporeo (e, più un generale, del corpo) più che alla sua rappresentazione, nonché la questione del rapporto tra sapere medico, pratica cinematografica e tecnologie.

II. DOCUMENTARIO E PRASSI CINEMATOGRAFICA NEI CINEGUF

L’11 marzo 1937, nella relazione mensile di febbraio inviata al vicesegretario nazionale dei GUF Fernando Mezzasoma, si leggono le seguenti attività svolte dal Cineguf di Perugia:

7 febbraio: sabato fascista universitario, con proiezione del film *Il figliol prodigo*⁹.

10 febbraio: proiezione del documentario di protezione antiaerea alle donne fasciste.

13 febbraio: proiezione di alcuni documentari realizzati dal Cineguf, alla palestra dell’O.N.B.

20 febbraio: ripresa di alcuni malati all’ospedale psichiatrico.

21 febbraio: ripresa di alcuni malati all’ospedale psichiatrico.

23 febbraio: partecipazione del Fiduciario della Sezione alla riunione delle sezioni cinematografiche a Roma.¹⁰

Compilazione del Notiziario cinematografico sul giornale «L’Assalto».¹¹

Da queste rade informazioni possiamo evincere almeno due elementi significativi: il primo è che nel mese di febbraio – e abbiamo motivo di pensare che si trattasse di una tendenza consolidata – la proiezione pubblica di film documentari espresse un peso indubbiamente rilevante nella dieta cinematografica delle associazioni fasciste cittadine; il secondo è che, con tutta probabilità, il film che ci interessa venne girato tra il 20 e il 21 febbraio 1937, presso

⁹ Si tratta di *Il figliol prodigo* (1934) di Luis Trenker.

¹⁰ Ne dà notizia la rivista «Bianco e nero» in [s.n.], 1937: 119.

¹¹ ACS, PNF, DN, Segreteria dei GUF, Relazione Attività GUF, 1937, busta 40, Gruppo Universitario Fascista di Perugia, 1 febbraio 1937, p. 2. Come possiamo evincere dalla presenza del Magnifico rettore, prof. Paolo Orano, dell’Università degli Studi di Perugia, in copia lettura al documento, il GUF di Perugia afferiva principalmente all’Università degli Studi (e non all’Università per Stranieri, altro importante ateneo cittadino).

l'ex ospedale psichiatrico Santa Margherita a Perugia. Gli archivi dell'ospedale psichiatrico, oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Perugia, interrogati su quelle giornate, non hanno prodotto dati utili a chiarire le circostanze di quella visita e nemmeno le ragioni di quelle riprese. Tenteremo in ogni caso di avanzarne una lettura e ricostruirne la genesi.

Per cominciare, la dieta documentaria dei giovani esponenti delle associazioni fasciste, e in particolare della sezione cinematografica dei GUF, non è elemento trascurabile. Gli archivi del PNF hanno tenuto traccia della circolazione dei film documentari nelle sezioni dei Cineguf e possono restituirci un'idea della ricchezza e della qualità dei programmi generalmente distribuiti.

Le sezioni cinematografiche dei GUF potevano contare su un fondo complessivo di 150.000 lire messo a disposizione fin dal 1936 dalla DGC per "servizi foto-cinematografici"¹², da intendersi come equipaggiamento tecnologico (mediante un accordo tra Istituto Luce e Agfa), ma anche noleggio delle pellicole di produzione Luce. In altre parole, ciascuna sezione poteva avvantaggiarsi di un noleggio gratuito fino all'ammontare del premio che la sezione si aggiudicava, sulla base della sua prolificità e della qualità mostrata a gare Littoriali o concorsi cinematografici locali. Abbiamo contezza dei registri di distribuzioni dei documentari del Luce nei Cineguf solo per il periodo 1938-1941¹³. Tuttavia, possiamo pensare che il 1937 sia stato un anno di consolidamento, sia per la produzione¹⁴ sia per le procedure di accreditamento e di stabilizzazione delle strategie corporative. Possiamo anzi esporci a qualche rischio, arrivando a sostenere che – pur senza uno spoglio complessivo sistematico – la distribuzione dei documentari (tra produzioni Luce e documentari Cineguf, come emerge dalla relazione mensile già citata) raggiungesse o addirittura – come più probabile – superasse per unità quella dei film di finzione proposti dai GUF, complice la circolazione di versioni su formato 16 millimetri o sub-standard che non sempre potevano garantirsi per i titoli di fiction, molto spesso proiettati in sale regolari senza le stesse agevolazioni economiche¹⁵.

È proprio il fiduciario del Cineguf di Perugia, Mario Bencivenga, a incalzare queste misure nel settembre 1936, stando alla rubrica del passo ridotto della rivista «Cinema» *L'uovo e la gallina*:

¹² ACS, PNF, DN, Servizi Vari, serie II, busta 225, *Promemoria per l'On. Marinelli del 28 settembre 1936*. Si vedano poi: Mariani, 2017: 56; La Rovere, 2006: 88.

¹³ PNF, DN, servizi Vari, Serie II, busta 269, Istituto Luce e GUF, Noleggio documentari Luce, anno 1939.

¹⁴ L'apice produttivo generale per quantità di titoli, almeno stando a quelli circolanti e censiti dalle riviste, risulta l'anno 1936, che d'altra parte è l'anno del potenziamento di molte delle strategie messe in atto dalla DGC e della Segreteria dei GUF: [s.n.], 1935: 6.

¹⁵ Sul caso perugino può valere lo spoglio della rivista *L'Assalto*, organo del GUF locale, dove Mario Bencivenga curava il *Notiziario cinematografico*: nelle stesse settimane di febbraio i film di fiction proiettati e presentati dal GUF sono nell'ordine *Cain and Mabel (Caino e Abele, 1936, di Lloyd Bacon)*, proiettato presso il Salone Carmine, *The Lives of a Bengal Lancer (I lancieri del Bengala, 1935, di Henry Hathaway)* proiettato presso il Teatro Turreno, *The Charge of the Light Brigade (La carica dei 600, 1936, di Michael Curtiz)* presso il Salone Carmine, *The Dark Angel (L'angelo delle tenebre, 1935, di Sidney Franklin)* presso il Teatro Turreno e *Questi ragazzi (1937, di Mario Mattoli)* presso il Cinema Pavone (cfr. Bencivenga, 1937a: 2; Bencivenga, 1937b: 2).

La maggior parte delle lettere (la spigliata vivacità di Mario Bencivenga del Cineguf di Perugia, culminante nella proposta di non lasciare passare altro tempo e fare di ogni GUF sede di Università un reale centro di azione dotato dei mezzi atti a svolgere un proficuo lavoro, ben può dirsi centri e riassume le varie idee suggerite da numerosi cineasti dei nostri GUF) fa appello a «Cinema» per invocare due interventi ufficiali: quello del Ministro delle Finanze [...] per la riduzione dei costi; quello del Ministro Stampa e propaganda perché un ausilio pratico possa essere dato ai Cineguf sotto forma di apparati e pellicola.¹⁶

E quando tali condizioni si verificarono, ne approfittò senza indugio: le fatture dell'Agfa foto di Milano, intestate all'Istituto Luce e alla Sezione cinematografica del GUF di Perugia, comunicano a Mario Bencivenga l'ammontare della somma da pagare per l'acquisto di una macchina da presa Agfa Movex 30 a 4 velocità (la stessa che probabilmente utilizzò nel film che stiamo studiando), con lenti Symmetar 20mm F/1/5 (fattura datata 4 marzo 1937), parco lampade, lenti addizionali da 50 millimetri e un proiettore Movector Super16 (fattura datata 11 marzo 1937). Questo equipaggiamento sarebbe stato utilizzato – da regista od operatore, come spesso risulta – per una delle produzioni documentarie più copiose per una singola sezione Cineguf. Allo stato attuale delle ricerche, infatti, la produzione di Perugia consta di due lotti da una cinquantina di titoli ciascuno, tutti documentari¹⁷. D'altra parte il genere documentario permetteva un'applicabilità assai varia e immediatamente spendibile. A dimostrarne la pervasività nelle pratiche gufine bastino ad esempio le parole di Mario Lopes Pegna dalle colonne di «Libro e moschetto» (organo del GUF di Milano, ma riferimento centrale per tutti i gruppi) nel suo *Elogio del documentario*:

Perché fin'oggi, in ogni concorso cinedilettantistico, il documentario ha prevalso, sia quantitativamente che qualitativamente, dimostrando una particolare tendenza dei giovani a tentare le vie migliori dal punto di vista artistico e cinematografico.¹⁸

Nel documentario, come già dimostrato altrove¹⁹, si saldavano i vantaggi produttivi di un genere che poteva incontrare l'interesse di una committenza locale, esercitare una competenza tecnica “al servizio della società fascista” e contribuire all'elaborazione di un'estetica cinematografica fondata sulla messa in forma (ma anche trasfigurazione spirituale) della realtà più prossima: «La realtà, da sé sola, avrà sufficiente forza e contenuto spirituale» e più esplicitamente «funzionalizzazione dell'arte con le necessità espressive e “documentario” d'una realtà o di un'intuizione rivoluzionaria. Ecco il problema: esprimere, documentare»²⁰. Espressione e documentazione racchiudono efficacemente una doppia polarità in questa pratica documentaria e cinematografica *tout court*,

¹⁶ [s.n.], 1936: 197.

¹⁷ Il primo lotto, di 48 titoli, tra i quali figura il film oggetto di questo saggio, è stato acquisito dalla Cineteca Nazionale; il secondo lotto, altrettanto numeroso, è attualmente oggetto di valutazione da parte dello stesso istituto.

¹⁸ Lopes Pegna, 1935: 8.

¹⁹ Cfr. Mariani, 2017: 147. Si veda anche Toschi, 2009: 9-28.

²⁰ Gi.Bi., 1935: 19. Corsivo nostro.

che ha tentato di armonizzare, non senza contraddizioni e aporie, una funzione indessicale (il vero potenziale “occhio del regime”, atomizzato dal centro alle periferie del Paese e mobilitato dalle giovani leve) e una tensione formalista e modernista animata dal respiro di una mistica fascista. Su questa polarità torneremo nella sezione analitica di questo saggio.

Il cinema scientifico rientrava a pieno titolo in questo orizzonte strategico²¹. In maniera interessante, Gian Luigi Dorigo – dal GUF veneziano e dalle pagine de «Il Ventuno» – insiste oltremodo non solo sui vantaggi del genere medico-scientifico in termini di un immediato servizio e coinvolgimento in ambiente universitario o sanitario locale, ma anche sulla naturale corrispondenza tra specificità tecnica del genere medico e qualità intrinseca della tecnologia a passo ridotto (un aspetto che approfondiremo nell’ultima sezione del saggio). Tanto per cominciare vi è la brevità: «[...] circa 15 min. Non è opportuno che il film sorpassi questa durata, poiché esso deve integrare e non sostituire una lezione»²². Altro aspetto è il costo contenuto:

Verrebbe ad aggirarsi fra le seicento e le ottocento lire, comprese le spese di illuminazione e di fotografie. La cifra è più che modesta quando si pensi che una comune diapositiva costa 10 lire e una lastra radiografica da 30 cm. per 40 cm. di formato costa una cinquantina di lire e, il passo normale, a parità di durata della proiezione costa circa otto volte di più. Naturalmente senza la sonorizzazione.²³

Infine, vi è la facilità di ripresa: «consentita dalla maneggevolezza delle macchine e dal minor bisogno di illuminazione rispetto al passo normale. Nulla invece va perduto dell’evidenza del particolare»²⁴. Sono informazioni preziose che potremo verificare nel caso qui in oggetto.

III. SAPERE MEDICO E PRIMA IPOTESI SUL FILM

Se consideriamo attendibile l’ipotesi formulata in apertura, Mario Bencivenga venne coinvolto nelle riprese del film *Un interessante caso di spasmo da torsione* il 20 e 21 febbraio 1937, presso l’ospedale psichiatrico cittadino. L’attribuzione è confermata dal cartello iniziale: inquadrato da una cornice semplice e regolare ritroviamo il luogo «OSPEDALE PSICHIATRICO PERUGIA»; poco sotto, a chiudere la cornice, una sigla «B.M.», che nel titolo successivo, invertito, diventa «M.B.» (*fig. 1*). La figura di Bencivenga è d’altra parte onnipresente: da regista o da operatore, firma quasi tutte le produzioni del Cineguf di Perugia, affiancando o essendo affiancato da collaboratori quali Biscarini, Franciosini, Dante Filippucci, Orioli e Paparoni. Significativamente Bencivenga nel 1937 assume l’incarico di fiduciario della sezione e la produzione cinematografica del GUF passa da due film nel triennio 1934-1937, censiti da Domenico Paoletta, alla produzione

²¹ Per un inquadramento generale dei rapporti tra fascismo, scienza e immagine medica (e rappresentazione della patologia) si vedano: Cassata, 2006; Maiocchi, 1999.

²² Dorigo, 1935: 14.

²³ Dorigo, 1935: 14.

²⁴ Dorigo, 1935: 14.

Fig. 1 -
 “Un interessante
 caso di spasma
 da torsione” (1937)
 di Mario Bencivenga.
 Titoli e logo M.B.
 (Mario Bencivenga).
 Per gentile concessione
 della Cineteca Nazionale -
 Centro Sperimentale
 di Cinematografia.



febbrile e vertiginosa che abbiamo citato nei due anni successivi²⁵. Di lui sappiamo poco. Le uniche informazioni ci vengono dal registro dei co-scritti della classe 1909:

Bencivenga Mario. Figlio di Norberto e Bolletti Margherita, nato il 14 maggio 1909 a Perugia. Statura 1,65, capelli castani lisci, naso greco, mento giusto, occhi castani, colorito roseo, dentatura sana, segni particolari neo piede sinistro, professione studente. Arruolato 11 gennaio 1929 e “ammesso a ferma” il 14 marzo 1931.²⁶

²⁵ Nella filmografia di Domenico Paoella si registrano solo: *Littoriali della neve anno XIV* (1936, di Mario Bencivenga) e *Bimbi al sole* (1937, di Mario Bencivenga). Paoella registra erroneamente il nome come “Mario Bencivegna” (cfr. Paoella, 1937: 129, 137). Nel 1938 la rivista «Bianco e nero» ne censisce già dodici (cfr. [s.n.], 1938: 130-131).

²⁶ ASP, UL, serie Esiti di Leva, reg. 291 Comune di Perugia, N. d'ordine 70. All'epoca delle riprese, Bencivenga aveva dunque quasi ventotto anni: un'età piuttosto avanzata per uno studente universitario. Si ringrazia Silvio Celli per l'aiuto nel recupero della fonte.

Nel 1947 lo ritroviamo ragioniere e direttore provinciale del Radio Club d'Italia²⁷, il che è confermato dalla figlia di Mario Bencivenga, Silvia, che riporta la sua iscrizione alla Facoltà di Economia e commercio dell'Università di Perugia negli anni di militanza al Cineguf²⁸. Il fatto che non fosse uno studente di medicina non precludeva affatto la possibilità di girare un documentario medico, ma certamente ci fa credere che fosse accompagnato o assistito, se non proprio diretto, da un medico specialista.

Questa prima ipotesi sulle circostanze produttive, per quanto labile, ci permette intanto di legare esplicitamente l'operazione cinematografica al contesto e al dibattito medico-scientifico che si stava sviluppando attorno alla patologia oggetto del film: lo spasmo da torsione (non spasma come erroneamente riportato nel titolo), che rientra nelle forme dei disturbi del movimento involontario definite "distonia". Questa fu descritta per la prima volta nel 1908, in una tesi di laurea, dal medico tedesco Marcus Walter Schwalbe, poi dallo psichiatra tedesco Georg Theodor Ziehen nel 1911 e, nello stesso anno, dal neuropsichiatra Hermann Oppenheim²⁹: il nome distonia sottolinea un'anomalia del tono muscolare, caratterizzata dalla coesistenza di ipotonia e ipertonìa³⁰. Si tratta di una

manifestazione morbosa di natura neurologica, del gruppo delle ipercinesie, caratterizzata da episodi accessuali di contratture lente, più o meno durature, dei muscoli della nuca, del tronco, dei segmenti prossimali degli arti, superiori e inferiori, che imprimono al corpo contorcimenti grotteschi simili alle manifestazioni atetosiche.³¹

Negli anni in cui il Cineguf di Perugia venne coinvolto, lo spasmo di torsione era al centro di un'articolata disamina nosologica a livello internazionale, imperniata da una parte sulla distinzione eziologica tra origine organica (neurologica) e origine psichiatrica, dall'altra sullo studio della complessa e ambigua fenomenologia dei suoi gesti³². In questo contesto, come risulta in maniera eclatante nello studio retrospettivo di Herst Herz del 1944³³, il cinema con-

²⁷ ASP, GP, fasc. Associazione Nazionale del Radio-Club d'Italia, n. 81, 12 novembre 1947: «Tale stazione, autorizzata dal competente Ministero, è installata in via delle Prome n. 2 ed ha in qualità di operatore responsabile, il rag. Mario Bencivenga direttore prov. del Radio club d'Italia...».

²⁸ Percorso di studi che non porterà a compimento. Intervista telefonica rilasciata all'autore il 23 luglio 2018.

²⁹ Oppenheim, 1911: 1090-1107.

³⁰ Goetz; Vilensky, 2006: 1561-1565.

³¹ "Spasmo di torsione", *Dizionario di medicina, Enciclopedia Treccani*, 2010, www.treccani.it/enciclopedia/spasmo_%28Dizionario-di-Medicina%29/ [ultimo accesso 14 dicembre 2018].

³² La distinzione tra malattia e sindrome per esempio – definizione che era preferita – è vivissima nei dibattiti coevi italiani ed è condizionata dalla complessa distinzione dello spasmo da altre forme sindromiche. Si veda ad esempio Pintus, 1935: 374 «Si può dire che lo spasmo di torsione tipico, e cioè limitato al solo contorcimento del tronco, sia rarissimo. Perciò a buon diritto viene considerato più che una vera e propria malattia una sindrome composta da diversi elementi». Su questo punto Pintus contesta anche l'autonomia "nosologica" dello spasmo.

³³ Cfr. Herz, 1944: 305-318.

tribuì a consolidare la distonia come entità neurologica³⁴. In sostanza, fino al contributo di Herz la distonia come malattia e come fenomeno rimase un oggetto estremamente vago e controverso³⁵. Una prima analisi del film intende dunque restituire le evidenze di una tale complessità.

Il film ritrae il corpo di una giovane paziente, con tutta evidenza minorenni, in una camera dell'ospedale psichiatrico e sorvegliato da un'infermiera. Prima di entrare nel dettaglio del contenuto, va detto che la pellicola ha una durata di poco più di quattro minuti, un particolare che ci riporta alle osservazioni di Dorigo sulla brevità del film medico a servizio della didattica e che potrebbe aprire a due ulteriori considerazioni. Come veniva proiettato il film? E a quali scopi? Una prima ipotesi storicamente attendibile è quella del *loop* o riproduzione in continuità delle stesse immagini, con l'obiettivo di un ritorno frequente a fini analitici e di studio. Come scriveva già Osvaldo Polimanti³⁶ nel 1920 a proposito dei filmati medici in ambito convegnistico:

Si consiglia di proiettare lo stesso filmato due volte in modo che lo spettatore possa comprenderlo bene. La rappresentazione deve essere relativamente corta (20-30 minuti), in quanto la presentazione svolta in un ambiente in penombra stanca lo spettatore.³⁷

Inoltre, proprio in relazione alle riprese di disturbi della deambulazione e del movimento, il manuale di *Cinematografia scientifica* di Liesegang, Kieser e Polimanti riporta il caso di Albert E. Stein, che propone «procedimenti molto brevi, con scene che si ripetono e che possono essere registrate su 1-2 m di pellicola [...]. Stein propugna anche la produzione di pellicole *ad anello*»³⁸. Una seconda possibilità è il rallentamento. Lisa Cartwright fa riferimento al film *Dystonia Musculorum Deformans* (1944, di Frederick Tilney e S. Philip Goodhart), citato da Herz, che monta al suo interno sequenze “bradicinetiche” girate tra il 1929 e il 1935 da Frederick Tilney e S. Philip Goodhart della Columbia University. Tilney e Goodhart esposero la tecnica dell'analisi “bradicinetica” (rallentamenti mediante proiezioni a velocità normale di riprese ultrarapide, ovvero impressionate tra i cento e i trecento fotogrammi al secondo) nel 1921³⁹: il principio del rallentamento e la tecnica di Tilney applicati allo studio dei disturbi del movimento contribuirono, come sottolinea Cartwright, a consolidare il valore delle evidenze visuali nello stabilire un'origine organica della sindrome⁴⁰.

³⁴ Cfr. Goetz; Vilensky, 2006: 1562.

³⁵ Goetz; Vilensky, 2006: 1561.

³⁶ La figura di Polimanti è oltremodo significativa nel nostro caso, trattandosi di un luminare della medicina e pioniere del cinema scientifico attivo proprio a Perugia, dove fino al 1939 fu prorettore dell'università e docente di fisiologia.

³⁷ Cfr. Polimanti, 2011: 63.

³⁸ Polimanti, 2011: 77. L'articolo a cui si fa riferimento è Stein, 1912: 1184-1186. Corsivo nostro. Il manuale *Cinematografia scientifica* è stato tradotto in italiano solo nel 2011, ma non si esclude – complice la vicinanza di Polimanti – una circolazione in lingua tedesca negli ambienti perugini.

³⁹ Cfr. Goodhart; Tilney, 1921.

⁴⁰ Cfr. Cartwright, 1995: 72.

Nella nostra ipotesi, entrambe le pratiche di presentazione si salderebbero alla *funzione indessicale* del cinema nel determinare il riconoscimento e l'analisi dei segni neurologici per la costruzione eziologica⁴¹ della malattia, nonché il suo consolidamento come entità neurologica⁴². Nel film di Bencivenga ciò risulta particolarmente chiaro in due sezioni. Ai fini di questa analisi, possiamo infatti dividere idealmente il film in tre parti. La prima e la terza parte si concentrano sull'identificazione dei segni neurologici. Risulta in questo senso utile riprendere uno scritto dell'ex direttore dell'ospedale psichiatrico di Perugia Cesare Agostini – alla guida dell'istituto fino al 1928, quando lascia il posto al figlio Giulio. Cesare Agostini pubblica nel 1934 una nota clinica dal titolo *Sopra un caso di spasmo di torsione in encefalitica epidemica cronica*⁴³. L'articolo è citato da Herz nel 1944 come uno dei tre casi italiani di rilevanza internazionale: il caso di encefalite epidemica è inoltre cruciale nella disamina storica di Herz, come sottolinea Cartwright, dove «lethargic encephalitis confounded neurological analysis in part because it involved organic factors during a period when psychological causation was a favored diagnosis»⁴⁴. L'articolo di Agostini è infatti citato per le evidenze *anatomiche* che vengono presentate. La paziente oggetto dell'articolo è già deceduta nel 1934, dunque non può trattarsi della giovane donna al centro del nostro film, né abbiamo prova del diretto coinvolgimento o interessamento di Cesare Agostini per le riprese nel 1937, ma indubbiamente lo spasmo da torsione è un tema che aveva interessato direttamente l'ex direttore. Un primo piano della paziente isola la masticazione di cibo: il cibo permette l'attivazione dei muscoli facciali e l'individuazione dei principali segni⁴⁵. Segue, al minuto 0.40, il tipico inarcamento del corpo descritto da Agostini in questi termini: «La paziente giaceva per lo più in decubito laterale col dorso molto incurvato, il collo portato all'indietro e la testa poggiata sulle spalle, ed il corpo nell'insieme, per il forte incurvamento, prendeva l'aspetto ad arco»⁴⁶. Si torna quindi all'identificazione dei segni facciali con un primo piano del volto in masticazione (minuto 0.53), cui segue un'inquadratura ulteriormente ravvicinata del volto, raccordata sull'asse (minuto 1.04) a isolare le contrazioni della bocca⁴⁷ e cercare da dietro lo sguardo in macchina della paziente, costretta così a guardare in alto (identificazioni di segni bulbo-palpebrali, ad es. il segno di Negro)⁴⁸. Al minuto 1.12 si inquadrano dal basso le contrazioni degli arti inferiori e in particolare del piede, che corrisponde perfettamente alla descrizione di Agostini: «Piede esteso e un po' ruotato all'interno, dita flesse sulla pianta del piede ed alluce in estensione»⁴⁹ (presumibilmente una verifica del segno di Babinski e di Oppenheim); al minuto 1.17 si passa a un dettaglio delle contrazioni delle mani (*fig. 2*) che ritroviamo parimenti in Agostini: «le dita della mano sono flesse sul palmo e

⁴¹ Cfr. Lorusso; Sidoti, 2011: 125-137.

⁴² Cfr. Goetz; Vilensky, 2006: 1562.

⁴³ Cfr. Agostini, 1934: 118.

⁴⁴ Cfr. Cartwright, 1995: 72. Corsivo nostro.

⁴⁵ Cfr. Lorusso; Sidoti, 2011: 128.

⁴⁶ Cfr. Agostini, 1934: 440.

⁴⁷ Disturbi agli automatismi, per esempio nell'assunzione di cibo, vengono indagati da Pintus, 1935: 368.

⁴⁸ Cfr. Lorusso; Sidoti, 2011: 128.

⁴⁹ Cfr. Agostini, 1934: 440.

Fig. 2 - "Un interessante caso di spasma da torsione" (1937) di Mario Bencivenga. Prima parte. Identificazione dei segni neurologici (corpo vestito): masticazione e dettaglio delle mani. Per gentile concessione della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia.



la mano ha l'atteggiamento a pugno»⁵⁰. Nella terza parte, dal minuto 2.21, si torna all'identificazione di altri segni, questa volta con la paziente denudata (fig. 3) e distesa sul letto come nella prima parte, soluzione descritta anche da Giuseppe Pintus: «non appena si vada a scoprire l'ammalata si scatenano movimenti molteplici non solo del capo e degli arti, ma anche del tronco dove spesso si ripetono atti di torsione»⁵¹. Le inquadrature in questa terza parte sono più ampie, totali, e soprattutto più lunghe (fino a dieci secondi) a identificare ulteriori contratture volontarie, ripercorrendo pressoché specularmente le stesse inquadrature della prima parte, questa volta con la paziente svestita. La parte centrale è invece di tutt'altra qualità: dal minuto 1.39 al minuto 2.20,

⁵⁰ Agostini, 1934: 440.

⁵¹ Cfr. Pintus, 1935: 368.

Fig. 3 - “Un interessante caso di spasma da torsione” (1937) di Mario Bencivenga. Terza parte. Identificazione dei segni neurologici (corpo nudo): inarcamento del busto, dettaglio delle mani, spasmi alla mascella. Per gentile concessione della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia.



la scena – comunque brevissima nell’economia generale del film – è dominata da un’assistente (un’infermiera?) intenta a “governare” il corpo della malata che le siede in grembo e a forzare alcuni gesti antagonisti soprattutto sugli arti inferiori, contenendoli con il proprio corpo, nel tentativo di indurre alcuni spasmi distonici, come più tardi dimostrò anche Herz⁵² (fig. 4). Questa sezione, eclatante e particolarmente forte, sembra rompere completamente l’impostazione delle due parti sopra descritte: se nella prima e nella terza parte domina un tentativo di *mettere ordine*⁵³ e distinguere le evidenze visuali sulle base delle origini organiche e psichiatriche, in questa parte centrale dominano un corpo incontrollabile ed un’espressività di tutt’altra matrice. Si tratta di un intervento molto simile a quello descritto da Cartwright nelle sequenze di Goodhart e Savitsky commentate da Herz nel 1944, dove i medici erano ritratti «in an attempt to suppress her symptomatic movements» e che finisce per ricordare al medico «his own inability to discipline the bodies of his charges»⁵⁴. In questa frattura si iscrive una sorta di resistenza psicologica – nella lettura di Cartwright è financo psicanalitica – del corpo della paziente, la cui complessità patologica ed eziologica sembra resistere alle possibilità ordinarie dello sguardo neurologico e si impone con una fenomenologia imprevedibile e incontenibile che sconcerta (tanto il medico quanto lo spettatore), caricata espressivamente dall’operatore. La sequenza, infatti, è breve e segnata da un certo disordine anche nel suo svolgersi logico, dove la paziente è inquadrata rapidamente prima vestita, poi svestita, poi nuovamente vestita per brevi istanti (nella terza parte

⁵² Cfr. Goetz; Vilensky, 2006: 1562.

⁵³ Cfr. Cartwright, 1995: 72: «neurologists attempted to maintain order by encoding perceived distinctions among organic, genetic, and psychogenic diseases».

⁵⁴ Cfr. Cartwright, 1995: 75.



Fig. 4 - "Un interessante caso di spasma da torsione" (1937) di Mario Bencivenga. Seconda parte. Infermiera nel "governo" del corpo (disordine logico). Per gentile concessione della Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia.

del film, ricordiamo, sarà nuda), in una sorta di scioccante versione convulsa della *Pietà vaticana* michelangiotesca, dove subentra una connotazione estetica e formalista eclatante, assolutamente in secondo piano nelle parti prima descritte⁵⁵.

IV. PRATICA CINEMATOGRAFICA E SECONDA IPOTESI SUL FILM

La pratica cinematografico-neurologica appare così assai stratificata. Inoltre, essa deve essere considerata come una tecnica culturale ben diffusa, che trovò anche nel contesto italiano uno dei suoi centri di irradiazione. In questo senso, come hanno dimostrato gli studi di Stella Dagna e Claudia Gianetto, di Adriano Chiò e di Maria Ida Bernabei sulla collaborazione tra Camillo Negro e Roberto Omegna⁵⁶, nonché quelli di Lorenzo Lorusso, Federico Vanone e Simone Venturini sul fondo filmico di Vincenzo Neri⁵⁷, già a partire dai primi anni del Novecento era presente un "network neurologico" che aveva come fulcro l'ospedale della Salpêtrière di Parigi, il magistero di Jean-Martin Charcot, incarnato nell'opera dei suoi allievi Joseph Babinski e Pierre Marie, e il lavoro dei loro allievi e collaboratori Gheorghe Marinescu, Paul Schuster, Osvaldo Polimanti, Camillo Negro, Paul Sainton, Jean Comandon, Rudolf Magnus, Arthur Van Gehuchten e Vincenzo Neri.

Ben consapevoli, come tutti gli allievi diretti e indiretti di Charcot, dell'importanza degli strumenti di riproduzione cine-fotografici a fini semeiotici e clinici, i componenti di tale rete rappresentavano una sorta di avanguardia intellettuale internazionale, i cui principali caratteri rimandavano a un'interazione tra scienza medica e pratica mediale. Tale legame è stato sottolineato, per esempio, dagli studi di Bernabei: la studiosa si concentra sul tema della *messa in forma* della malattia, ponendo in evidenza la questione del "gioco drama-

⁵⁵ La ricerca di una iconografia "forte" nei movimenti patologici – nel tentativo di mettere ordine a reazioni e manifestazioni incontrollabili (e irricognoscibili) – è discussa anche da Cartwright e va letta in un tentativo di ricondurre a uno schema razionale o familiare (un'immagine per così dire "classica"): «For the neurologists, the return to the static icon covers over the inevitable fact of their own loss of control over movement and signification, and the shortcomings of their own techniques and instruments» (Cartwright, 1995: 76). Si veda anche Tartarini, 2010: 70-72.

⁵⁶ Riprendiamo qui gli studi più recenti: Dagna; Gianetto, 2012: 17-31; Chiò, 2012: 12-16; Chiò; Dagna; Gianetto, 2016: 39-50; Bernabei, 2014: 163-170.

⁵⁷ Si veda, in particolare, Lorusso; Vanone; Venturini, 2012: 32-54.

tico” che si stabilisce tra paziente e dottore, con particolare riguardo alle modalità di rappresentazione, alla qualità estetica dei materiali di Negro-Omegna e al ruolo dello stesso Omegna nella produzione di *Neuropatologia*. Un simile approccio può essere integrato dalla linea tracciata da Chiò, Dagna e Gianetto, e da Lorusso, Vanone e Venturini, per i quali la ricostruzione della parte italiana del “network neurologico” che abbiamo menzionato passa necessariamente attraverso la ricostruzione delle strutture tecnologiche e della dimensione performativa dei film, nonché della loro storia in quanto oggetti culturali – in maniera più specifica, in quanto copie in pellicola dalla “natura particolare” e dalla “finalità multipla”⁵⁸, in bilico tra funzione clinico-diagnostica e funzione divulgativo-didattica.

Se leggiamo il film attraverso quest’ultima lente di rifrazione, l’elemento più rilevante riguarda l’utilizzo delle tecnologie a passo ridotto⁵⁹: questi apparati tecnici potevano impiegare film *safety* invertibile a un costo decisamente minore rispetto al 35 millimetri, adoperato invece da Negro e da Neri. Il risparmio, infatti, riguardava sia la quantità di pellicola sia le dinamiche di lavorazione: il processo di inversione, agendo direttamente sul film impressionato, permetteva di evitare la stampa negativo-positivo. Il 16 millimetri venne scelto all’interno dei provvedimenti-quadro per la diffusione della cinematografia educativa nel 1934, estendendosi ai Cineguf che, nello stesso periodo e all’interno dello stesso contesto, erano in via di formazione⁶⁰. I vantaggi dell’utilizzo del 16 millimetri, tuttavia, non concernevano solo la possibilità di economizzare le risorse, ma anche quella di sfruttare la maneggevolezza e portabilità delle cineprese per elaborare interessanti soluzioni stilistiche che mettersero in crisi le precedenti pratiche cinematografiche in campo medico-neuropsichiatrico. Per esempio, come hanno dimostrato Lorusso, Vanone e Venturini, tra il 1908 e il 1928 Vincenzo Neri utilizzò la pellicola 35 millimetri non tanto per elaborare veri e propri film neurologici, quanto per estrarre dai fotogrammi delle serie fotografiche che consentissero di individuare l’*apex* del sintomo, il momento in cui la malattia si rivelava⁶¹, in funzione di una scomposizione crono-fotografica del movimento in cui «l’istante qualunque e l’istante pregnante»⁶² convergevano.

Il film del GUF sembra collocarsi all’interno di un’altra fase della serie culturale legata all’analisi del movimento corporeo (e del corpo). Tale fase è intrinsecamente connessa alle “nuove tecnologie” e, in particolare, al passo ridotto. La prima parte del film, come del resto la terza, rimanda infatti a un rapporto ben definito tra il punto di vista della macchina da presa e il corpo rappresentato. Si tratta di una serie di punti di vista fissi attraverso cui si tenta di presentare da diverse angolature e con la massima oggettività il “corpo anomalo”, coperto solo da una camicia da letto: prima il lato sinistro, poi la testa e infine il lato destro. La seconda parte del film, invece, è costituita da una serie più dettagliata di inquadrature, in cui l’operatore elabora un’analisi dei micro-movimenti che pongono in risalto la sintomatologia dello spasmo, fino ad arrivare a mostrarci

⁵⁸ Cfr. Dagna; Gianetto, 2012: 17; Lorusso; Vanone; Venturini, 2012: 42-45.

⁵⁹ Cfr. Fiorini; Santi, 2005: 430-431.

⁶⁰ Riguardo a questo punto, si veda Mariani, 2017: 23-30.

⁶¹ Neri, 1910: 2.

⁶² Lorusso; Vanone; Venturini, 2012: 44. Una volta individuato il “laocoontiano” momento pregnante, si scontornava la figura isolandola dal fondale e la si utilizzava all’interno di pubblicazioni cartacee, creando così un “complesso intermediale” (dal cinema all’editoria).

i particolari di un “movimento di reazione”: un’infermiera tenta di piegare le ginocchia della paziente, che, tuttavia, oppongono resistenza al movimento indotto. Qui il tema del “movimento di reazione” ha una doppia valenza perché, se da un lato mira a rappresentare una pratica diagnostica, dall’altro consente di osservare con maggiore precisione lo spettro dei sintomi. La macchina da presa ingaggia un vero e proprio corpo a corpo con le gambe della paziente e con le braccia dell’infermiera, rendendo impossibile quella “operazione intermediale” che abbiamo descritto riguardo a Vincenzo Neri. Qui non vi è nessun istante pregnante da individuare: soltanto un’azione e una reazione, un movimento, la cui analisi è tanto più efficace quanto più l’operatore può avvicinarsi allo spasmo.

La portabilità del 16 millimetri ci invita così a non concepire la malattia come una sommatoria di sintomi ben individuabili, ma come un insieme organico osservabile attraverso processi (in questo caso, il protocollo medico applicato dall’infermiera) volti a generare un contrasto fisico. Tale contrasto non rompe la continuità delle parti, ma rende visibile la risposta dell’intero corpo. Non casualmente, dunque, nell’ultima parte del film si ritorna sulla paziente distesa a letto. A coprirla, tuttavia, non vi è più niente: siamo di fronte a un corpo nudo e a pose plastiche che l’operatore segue nella sua interezza, elaborando una panoramica da destra a sinistra per seguire meglio l’anomalo accavallamento delle gambe.

Agli antipodi degli impulsi crono-fotografici di Neri, Bencivenga sfrutta pienamente le possibilità offerte dal passo ridotto, sottoponendo all’attenzione dello spettatore un’altra configurazione della serie culturale connessa all’analisi del movimento⁶³. Non più una sua semplice composizione, ma una sua sintesi volta a comprendere le disfunzioni di un corpo malato: quest’ultimo non è (più) una semplice sommatoria di parti, ma un insieme organico con cui la macchina da presa “leggera” dei passoridottisti stabilisce un muto dialogo.

⁶³ Si veda il paragrafo introduttivo.

Tavola delle sigle

ACS: Archivio Centrale dello Stato
 ASP: Archivio di Stato di Perugia
 DGC: Direzione Generale della Cinematografia
 DN: Direzione Nazionale
 GP: Gabinetto di Prefettura
 GUF: Gruppi Universitari Fascisti
 ONB: Opera Nazionale Balilla
 PNF: Partito Nazionale Fascista
 UL: Ufficio di Leva

Riferimenti bibliografici

- Agostini, Cesare**
1934, *Sopra un caso di spasmo di torsione in encefalitica epidemica cronica*, «Rivista di patologia nervosa e mentale», vol. 43, n. 440.
- Albera, François; Tortajada, Maria**
2010, *Introduction to an Epistemology of Viewing and Listening Dispositives*, in François Albera, Maria Tortajada (eds.), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.
- Alovisio, Silvio**
2013, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino.
- Bencivenga, Mario**
[senza firma, ma ricostruito]
1937a, *Notiziario cinematografico*, «L'Assalto», a. XVII, n. 15, 10 febbraio.
1937b, *Notiziario cinematografico*, «L'Assalto», a. XVII, n. 17, 23 febbraio.
- Bernabei, Maria Ida**
2014, «*Essi non sono più che strani automi che recitano non si sa quale macabra commedia*»: su *Neuropatologia*, «Fata Morgana», a. VIII, n. 22, gennaio-aprile.
- Cartwright, Lisa**
1995, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- Cassata, Francesco**
2006, *Molti, sani e forti: l'eugenetica in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Castiello, Umberto**
1995, *Tecniche sperimentali di ricerca in psicologia*, Piccin, Padova.
- Chiò, Adriano**
2012, *Neuropatologia*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 6.
- Chiò, Adriano; Dagna, Stella; Gianetto, Claudia**
2016, *Professor Camillo Negro's Neuropathological Films*, «Journal of the History of the Neurosciences», vol. 25, n. 1, January.
- Dagna, Stella; Gianetto, Claudia**
2012, *Volti senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 6.
- Dorigo, Gian Luigi**
1935, *Cinema scientifico*, «Il Ventuno», a. IV, n. 5, maggio.
- Fiorini, Karianne; Santi, Mirco**
2005, *Per una storia della tecnologia amatoriale*, in «Comunicazioni Sociali», a. XXVII, n. 3, settembre-dicembre.
- Gaudreault, André; Marion, Philippe**
2016, *Défense et illustration de la notion de série culturelle*, in Diego Cavallotti, Federico Giordano, Leonardo Quaresima (a cura di), *A History of Cinema Without Names: A Research Project*, Mimesis, Milano/Udine 2016.
- Gi.Bi.**
1935, *Realtà e avvenire del cinema*, «Quaderno cinematografico del Guf di Ascoli Piceno», a. I, numero unico, maggio.
- Goetz, Christopher G.; Vilensky, Joel A.**
2006, *Early Cinematographic Studies of Generalized Dystonia*, «Movement Disorders», vol. 21, n. 10.
- Goodhart S. Philip; Tilney, Frederick**
1921, *Bradykinetic Analysis of Somatic Motor Disturbances in Nervous Diseases: Analysis of Motor Disorders by the Aid of Ultra-Rapid Moving Pictures*, «The Neurological Bulletin», vol. 3, nn. 9-10, September-October.
- Herz, Herst**
1944, *Dystonia. Historical Review: Analysis of Dystonic Symptoms and Physiologic Mechanisms Involved*, «Archives of Neurology and Psychiatry», vol. 51, n. 4, April.
- La Rovere, Luca**
2006, *I Cineguf e i Littoriali del cinema*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 5, 1934-1939, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia/Roma 2006.

Lopes Pegna, Mario

1935, *Elogio del documentario*,
«Libro e moschetto», a. IX, 31 gennaio.

Lorusso, Lorenzo; Sidoti, Vincenzo

2011, *Evidence Based Neurological Examination: quali segni neurologici?*,
in Lorenzo Sironi, Bruno Lucci, Vittorio A. Sironi (a cura di), *Alla ricerca dei segni perduti. L'arte della diagnosi in neurologia*,
Carocci, Roma 2011.

Lorusso, Lorenzo; Vanone, Federico; Venturini, Simone

2012, *L'archivio e le sue tracce: la collezione Vincenzo Neri*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 6.

Maiocchi, Roberto

1999, *Scienza italiana e razzismo fascista*,
La Nuova Italia, Firenze.

Mariani, Andrea

2017, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Mimesis, Milano/Udine.

Neri, Vincenzo

1910, *Le disbasie psichiche*,
Tipografia Garagnani, Bologna.

Oppenheim, Hermann

1911, *Über eine eigenartige krampfkrankheit des kindlichen und jugendlichen alters*, «Neurol. Centralbl.»,
a. XXVIII, n. 30.

Paoletta, Domenico

1937, *Cinema sperimentale*,
Casa editrice moderna, Napoli.

Pintus, Giuseppe

1935, *Spasmo di torsione acuto con decorso e sintomatologia accessoria di Corea di Sydenham ed esito in guarigione*, «Rivista di neurologia»,
a. VIII, n. 2, giugno.

Polimanti, Osvaldo

2011, *L'utilizzo della cinematografia nelle scienze, nella medicina e nell'insegnamento* (a cura di Virgilio Tosi), in Lorenzo Lorusso, Virgilio Tosi, Giovanni Almadori, *Osvaldo Polimanti e le origini della cinematografia scientifica*, Carocci, Roma 2011.

[s.n.]

1935, *Il potenziamento dell'attività cinesperimentale*, «Libro e moschetto»,
a. IX, 18 maggio.

1936, *Fotografia e passo ridotto*,
«Cinema», a. I, n. 5, 10 settembre.

1937, *Sezioni cinematografiche dei Guf*,
«Bianco e nero», a. I, n. 1, febbraio.

1938, *Film realizzati al Cineguf di Perugia*,
«Bianco e nero», a. II, vol. III, primo semestre.

Siegert, Bernhard

2015, *Cultural Techniques: Grids, Filters, and Other Articulations of the Real*,
Fordham University Press, New York.

Stein, Albert E.

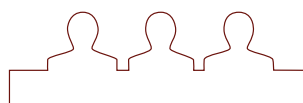
1912, *Ueber medizinisch-photographische und kinematographische Aufnahmen*,
«Deutsche Medizinische Wochenschrift»,
vol. 38, n. 25.

Tartarini, Chiara

2010, *Anatomie fantastiche. Cinema, arti visive e iconografia medica*,
Clueb, Bologna.

Toschi, Deborah

2009, *Il paesaggio rurale: cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*,
Vita e Pensiero, Milano.



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

SGUARDI IN CONFLITTO: SCRITTURA FEMMINILE E MEMORIA COLLETTIVA NEL DOCUMENTARIO ITALIANO CONTEMPORANEO

Laura Busetta

This article aims to analyse how, in recent decades, the documentary has been the preferred space for the affirmation of new female voices in Italy, especially through the use of hybrid practices that include the combination of found footage, amateur film, and home movie. While the contemporary audio-visual scenario is increasingly shifting to autobiography, female writing in Italian documentaries participates in the same focus on subjectivity, nevertheless as an “intersubjective” construction. Autogynography structures relational writing, in which the “we” of the narrator’s voice has the primary purpose of building a collective identity, rather than affirming a singularity as in the conventional autobiography.

KEYWORDS

Autobiography; Italian cinema; self-representation; archive; gender

I. CINEMA DEL REALE E MODELLI AUTOBIOGRAFICI

Il documentario ha costituito negli ultimi decenni in Italia lo spazio privilegiato di affermazione di nuove voci femminili, passando attraverso pratiche a basso budget come la valorizzazione del film amatoriale o del *found footage*. Tale tendenza a riscrivere esperienze al femminile va di pari passo con la contemporanea esigenza di raccontare storie individuali ripercorrendo i fenomeni collettivi. Mi pare, infatti, che l’analisi di questo fenomeno non possa prescindere dalla rilevazione di un più ampio movimento di soggettivazione che ha qualificato, da un lato, la produzione audiovisiva degli ultimi decenni e, dall’altro, le pratiche di autoespressione nel nuovo scenario mediale. In un testo sul documentario autobiografico americano, Jim Lane scrive che, dalla fine degli anni Sessanta, si osserva una fascinazione nei confronti del tema della scrittura soggettiva da parte di registi che iniziano a riferire eventi della propria vita personale come veicolo di un’esperienza culturale¹. La svolta autobiografica che ha interessato il documentario, con il suo spostamento di attenzione nei confronti del soggetto del film stesso più che di una storia da raccontare, è stata evidenziata da numerosi studiosi e ha dato luogo a formulazioni efficaci,

¹ Lane, 2002: 3.

come quelle proposte da Michael Renov, Catherine Russell, Bill Nichols o il già citato Lane². Renov parla dell'acquisizione di una prospettiva maggiormente personale e di una virata verso una politica dell'identità che ha contraddistinto il cinema documentario a partire dagli anni Settanta, in cui alla posizione documentativa di tipo informativo subentrava una prospettiva diversa,

in which the maker's stake and commitment to the subject matter were foregrounded. What had intervened in the years between 1970 and 1990 that might have contributed to this effusion of documentary subjectivity? The cultural climate of this period, at least in the West, has been characterized by the displacement of the politics of social movements by the politics of identity.³

Possiamo parlare in questa prospettiva di un "modello autobiografico", di cui sembra nutrirsi larga parte del cinema del reale recente, e che non è naturalmente da considerarsi un genere cinematografico quanto una pratica che, in un più generale movimento di soggettivazione che contraddistingue lo scenario contemporaneo, si impone con particolare rilevanza. Assistiamo a un fenomeno ampio di ritorno alla soggettività che, come scrive Laura Rascaroli, ingloba l'intero sistema dei media e investe anche il cinema, e che va inteso anche come una risposta alla sempre maggiore frammentazione dell'esperienza individuale, insieme a una dimensione liquida che caratterizza il contesto contemporaneo⁴. La spinta autobiografica andrebbe letta in questa direzione anche come il tentativo di inscrivere la realtà soggettiva all'interno di un regime di senso, a fronte di una sempre più disarticolata percezione del sé. Autobiografia e soggettività sono peraltro sollecitate dalla trasformazione mediale contemporanea, in cui l'interazione con tecnologie, piattaforme e dispositivi ridefinisce le retoriche di soggettivazione. All'interno della cultura visuale, tali nozioni oscillano fra l'antica urgenza di autorappresentazione e le più recenti dinamiche di *oversharing* personale⁵. In questo contesto può essere utile introdurre il concetto di *life writing*, che ben si presta a interpretare le molteplici forme testuali che scaturiscono dalla necessità di restituire un vissuto esperienziale. Questa nozione è trasversale a diversi ambiti disciplinari e tiene conto delle forme verbali non necessariamente scritte, come testimonianze, reminiscenze, narrazioni private. Inoltre è adeguata a estendersi al campo «delle arti visive, della fotografia, del cinema, della storia orale e così via»⁶. L'istanza autoriale forte, caratteristica dell'autobiografia tradizionale e che (seppur con specifiche differenze) veniva rilevata dagli studiosi di campo come un atto di autodeterminazione, presa di parola, ritaglio sulla pura singolarità, cede sempre più il passo all'emergere di tensioni maggiormente collettive⁷. Le pratiche ibride, a metà strada fra film-

² Mi riferisco a nozioni come quelle di «modes of subjectivity» (Renov, 2004), «autoetnografia» (Russell, 1999) o «documentario performativo» (Nichols, 2014).

³ Renov, 2004: 176.

⁴ Rascaroli, 2009: 4-5.

⁵ Pinotti; Somaini, 2016: 265.

⁶ Jolly, 2001: IX.

⁷ Negli studi canonici sull'autobiografia proposti da studiosi come Philippe Lejeune (1975) o Paul de Man (1979).

saggio, autoritratto, confessione e autoetnografia che compongono il vasto campo dei *first-person documentaries*, e che includevano registi cardine della scrittura documentaristica come Jonas Mekas, Agnès Varda, Chris Marker o Chantal Akerman, vanno ancora a ridefinirsi e a sconfinare in forme nuove. Ne sono un esempio le recenti esperienze testuali, di natura collettiva, favorite dalla modalità *user-generated content*, forma di produzione di contenuti multimediali resa possibile grazie alla diffusione di apparecchi e software alla portata di tutti. Lo spazio della condivisione della rete favorisce inoltre una scrittura in cui il soggetto che parla passa il testimone al suo omologo, utente vicino o lontano. Anche la messa in scena del vissuto personale nel documentario contemporaneo si libera «dalla grandezza istituzionale della persona raccontata per investire racconti di vita qualunque»⁸. Il ritorno alla storia personale, così come il ricorso alla dimostrazione del proprio punto di vista dichiaratamente privato, diventa cruciale fra le tendenze documentaristiche più recenti, in cui la presenza autoriale si pone come il fulcro esplicito di un testo che si dispiega a favore dei suoi spettatori, proprio in virtù dell'esibita performance del regista, tradizionalmente obliterata⁹. La più volte accusata *voice-of-God* del documentario – ritenuta autoritaria in quanto espressione di una posizione di potere e di un punto di vista di conoscenza assoluta sulla diegesi – diventa infatti nel testo autobiografico uno strumento privilegiato di accesso alla soggettività del soggetto autoriale e al contempo canale principale di interpellazione diretta dello spettatore¹⁰. Tale dichiarata parzialità di un punto di osservazione non può che assumere anche un valore programmatico: avviene uno slittamento da discorso autoritario a discorso autobiografico, che si codifica così non più necessariamente come l'espressione di una «view of “the world”» quanto di un'esplicita «view of “my world”»¹¹.

È sulla base di tali premesse che a mio avviso si può analizzare l'oscillazione fra singolarità memoriale e comune riflessione sull'universo femminile in atto nel documentario italiano. Mi pare, infatti, che tale sistema di «soggettivazione più ampia»¹² o di regime «impersonale»¹³ che sembra contraddistinguere alcune delle forme autobiografiche più recenti possa essere una via di riflessione feconda per quanto concerne il cinema delle documentariste italiane contemporanee. Fra istanza testimoniale e manipolazione creativa dell'archivio, il documentario femminile recente ha sollecitato alcuni dei nodi fondamentali che hanno accompagnato lo spazio di ridefinizione delle identità di genere. Cosa rende queste forme nuove, all'interno del modello autobiografico che in modo ampio invade il cinema del reale? Probabilmente una vocazione memoriale che è già sociale e politica, nella misura in cui la *self-inscription* del documentario «enacts identities – fluid, multiple, even contradictory – while remaining fully embroiled with public discourses. In this way, the work escapes charges of solipsism or self-absorption»¹⁴.

⁸ Bertozzi, 2018: 26.

⁹ Bertozzi, 2018: 9.

¹⁰ Rascaroli, 2008: 39.

¹¹ Lane, 2002: 24.

¹² Bertozzi, 2018.

¹³ Villa, 2013.

¹⁴ Renov, 2004: 178.

II. CON GLI OCCHI DI LEI, DALLA PARTE DI LEI

A fronte di realizzazioni fra loro eterogenee, il documentario femminile contemporaneo sembra delinearci in molti casi nei termini dell'affermazione di un'identità collettiva particolare: quella di genere. L'obiettivo comune è quello di raccontare dal punto di vista femminile i cambiamenti politici, sociali, culturali e sessuali che hanno contraddistinto il nostro Paese. In altre parole, si configura come un'autorappresentazione di natura sociale in grado di influenzare anche la configurazione soggettiva, per riprendere la formula di De Lauretis per cui «la rappresentazione sociale di genere influenza la sua costruzione soggettiva e, viceversa, la rappresentazione soggettiva di genere – o autorappresentazione – influenza la sua costruzione sociale»¹⁵. Il documentario, insieme all'utilizzo del *found footage*, è infatti uno strumento particolarmente funzionale alla creazione di un racconto corale, in questo caso quello che riguarda la condizione femminile in Italia e la sua evoluzione storica. Penso a film come *Bellissime* (2004) e *Bellissime 2* (2006) di Giovanna Gagliardo, *Vogliamo anche le rose* (2007) di Alina Marazzi e *Ragazze la vita trema* (2009) di Paola Sangiovanni. In questi casi, le esigenze dettate dal *low budget* con cui fanno i conti le autrici conducono spesso alla manipolazione creativa di archivi audiovisivi. Tale meccanismo scaturisce da una mancanza di fiducia da parte dell'industria ad affidare a figure femminili, o meno affermate, un'ampia disponibilità economica e un consistente impianto produttivo¹⁶. Occorre ricordare, infatti, che secondo i dati riportati dall'European Women's Audiovisual Network, la presenza di registe e sceneggiatrici all'interno dell'industria cinematografica italiana è solo del 25% e che si stima inoltre che l'88% dei film a finanziamento pubblico italiano siano diretti da uomini¹⁷. È anche per questo che si intraprendono strade filmiche diverse, in cui si legano profondamente difficoltà economico-produttive e creatività stilistica. Il *collage film*, ad esempio, viene adoperato dal cinema delle donne già a partire dai primi decenni del Novecento, qualificandosi come uno spazio autonomo di creatività e uno dei pochi territori in cui «gender parity is close to being finally attained»¹⁸. La necessità di realizzare dei lavori a basso costo conduce a soluzioni, messe in campo dai cosiddetti «neo-autarchici» (per utilizzare la nozione proposta da Canova), che vengono condivise da una serie di registe¹⁹. Si tratta, evidente-

¹⁵ De Lauretis, 1987: 9.

¹⁶ Luciano; Scarparo, 2012: 2.

¹⁷ I film diretti da uomini che arrivano nelle sale cinematografiche sono infine pari al 90%. Questi dati sono tratti da "Where Are the Women Directors?" Report on Gender Equality for Directors in the European Film Industry 2006-2013, pubblicato nel 2016 dall'European Women's Audiovisual Network. Il rapporto è pubblicato sul sito dell'Istituto di Ricerche sulla Popolazione e le Politiche Sociali del CNR: www2.irpps.cnr.it/wp-content/uploads/2017/01/EWA_European-Women-s-Audiovisual-Network_Italy_NationalReport.pdf (ultima consultazione: 16 novembre 2018). Si tratta di uno scenario che naturalmente non riguarda soltanto il territorio italiano, considerato che tra il 2003 e il 2012 solo il 16% dei film europei con una distribuzione è stato diretto da donne. Tali dati sono tratti dal *Primo rapporto DEA Gap&Ciak. I divari di genere nel lavoro e nell'industria audiovisiva: lo stato dell'arte*, redatto dall'Istituto di Ricerche sulla Popolazione e le Politiche Sociali del CNR nel 2016. Il rapporto è pubblicato sul sito dello stesso istituto: www.irpps.cnr.it/wp-content/uploads/2017/01/rapporto-GapCiak_definitivo.pdf (ultima consultazione: 16 novembre 2018).

¹⁸ Dall'Asta; Chiarini, 2016: 3-4.

¹⁹ Canova, 2006: 36.

mente, di affidarsi a espedienti creativi che non prevedano l'impiego di risorse considerevoli, per aggirare i problemi dettati dalla carenza di mezzi. Da qui l'esigenza di lavorare con gli *home movies*, i materiali d'archivio e in generale di confrontarsi con il documentario. Lo confermano alcune delle stesse registe, come Alina Marazzi la quale sostiene che le donne raccontano storie attraverso il mezzo documentario perché «è una forma più libera, più agile produttivamente e che permette una sperimentazione di linguaggio maggiore che forse ci aiuta a trovare la nostra specificità poetica ed estetica»²⁰. Analogamente, Giovanna Gagliardo afferma:

In questo periodo di carestia più che una preclusione c'è un'oggettiva difficoltà a fare dei film. [...] Oggi qualunque film costa, anche quello che si svolge in questa stanza, costa due milioni di euro e non li incassa. Quindi il problema esiste, e, per chi ha l'urgenza, chi è giovane, ma anche chi non è più giovane, come me, ma ha voglia di continuare a lavorare, a pensare, a guardarsi intorno e a voler raccontare quello che ci suggestiona, il documentario costa molto di meno e quindi dà la possibilità in tempi più rapidi di realizzare quello che si ha in mente.²¹

D'altra parte, la risemantizzazione del materiale di archivio sembra giungere in qualche modo a instaurare una visione sessuata che si imprime su un patrimonio visivo condiviso. E non è forse incidentale che in molti casi il punto di partenza utile alla riflessione su un intero gruppo sia la riscoperta, la riappropriazione e il saccheggio di un archivio di immagini alle quali si attribuisce un "peccato originale": quello di essere state profondamente concepite e orientate attorno allo sguardo maschile²². Imprimere il proprio sguardo (sessuato) su queste visioni è spesso l'obiettivo di tali operazioni testuali, che permettono una rilettura proficua del materiale, riuscendo a ricavarne contenuti differenti. Significa riscrivere la storia da un diverso punto di vista, riarticolare la memoria più lontana o amplificare lo sguardo su quella più vicina ai tempi correnti. Come scrive Gamberi, per combattere l'estraneità di vedersi rappresentate solo attraverso immagini pensate da uomini «è necessario farsi soggetto della parola con un atto di auto-creazione, decostruendo il linguaggio patriarcale, riappropriandosi dei testi del passato, adottando nuove strategie di lettura»²³. Mi sembra in questo senso interessante il lavoro di film come *Bellissime* e *Bellissime 2*. Già il titolo del film di Giovanna Gagliardo annuncia una dichiarazione di intenti e l'apertura di uno sguardo al femminile, che privilegia coloro che sono state protagoniste di una stagione storica, o meglio che non lo sono state abbastanza. Ancor più il sottotitolo della prima parte, *Il Novecento visto con gli occhi di "lei"*, si configura come l'illuminazione nei confronti di un universo marginale e il tentativo di raccontare, riaffermandolo, il lungo

²⁰ Marazzi in Luciano; Scarparo, 2012: 246.

²¹ Gagliardo in Laviosa, 2012: 336.

²² A proposito del *women's cinema* e del movimento femminista, Pravadelli osserva come l'esigenza non fosse quella di «mettersi in relazione con una tradizione, visto che è opera del maschile, quanto piuttosto di crearne una che rifletta il punto di vista femminile» (Pravadelli, 2014: 134 e ss.).

²³ Gamberi, 2017: 112.

e difficile itinerario di emancipazione avvenuto in Italia. Gagliardo sostiene di aver cercato nelle immagini dell'archivio Luce le figure femminili, talvolta di contorno, talora invisibili:

Ho scelto prima di tutto i cinegiornali o i documentari che contenevano storie di donne. Quando non c'erano ho provato a ritagliare le figure femminili di contorno che riuscivo a trovare, quando non c'erano nemmeno quelle provavo a immaginare una quotidianità femminile all'interno di fatti segnatamente maschili, continuavo a cercare in quella contemporaneità storica delle figure o delle facce che mi potessero dar conto della loro storia all'interno della Storia.²⁴

Se il primo film si ferma cronologicamente alla fine degli anni Sessanta, con alcuni inserti in chiusura che già aprono al decennio successivo, nella seconda parte – nata dalla richiesta di continuare la storia negli anni «più interessanti» di trasformazione dell'universo femminile²⁵ – si fa un passo indietro, per ripercorrere il periodo che più intensamente ha segnato la trasformazione femminile, in ambito in primo luogo legislativo ma più ampiamente culturale. Il sottotitolo *Dal 1960 ad oggi dalla parte di "lei"* ci indica uno spostamento: non è più solo di uno sguardo femminile che il film si propone di trovare traccia, ma di una presa di posizione. L'autobiografia diventa un mezzo fondamentale di resistenza e di discorso discordante, spazio legittimo in cui mettere in questione la voce di una storiografia ufficiale²⁶.

III. CORPI, TRASFORMAZIONI, DEFORMAZIONI

Spartiacque tra *Bellissime* e *Bellissime 2* – a livello storico ma anche visivo – sono le immagini di quella che viene definita come «la prima forma di libertà», acquisita dalle donne nel 1946 all'interno della cabina elettorale. Si esercitava il proprio diritto al voto stando attente a non mettere il rossetto, così da non rendere la scheda riconoscibile nell'atto di incollarla. In quegli anni l'imperativo, racconta la voce *over*, «è muoversi, andare, spostarsi, anche da sole», prendere velocità all'interno di una trasformazione che è prima di tutto mutamento negli stili di vita. Appaiono immagini di veicoli a quattro e due ruote, lavastoviglie, televisori, ferri da stiro, rossetti e calze, e ancora aspirapolveri, frigoriferi e hula hoop: i consumi contribuiscono a questa accelerazione «perché ciò che le convenzioni e le leggi non riescono a fare, lo farà il mercato», assicura la voce *over* (fig. 1). Avanzano alcune delle rivoluzioni in ambito legislativo, politico e sociale che il film si ripromette di ricordare: la legge Merlin, le tensioni del '68 e i conflitti generazionali, l'introduzione della pillola anticoncezionale, l'affermazione dell'amore extraconiugale, le esigenze di rivendicazione su temi come il divorzio e l'aborto, e ancora le riunioni di autocoscienza, il conflitto tra i sessi

²⁴ Gagliardo in Ufficio Stampa della 61ª Mostra del Cinema di Venezia, 2004, *Intervista a Giovanna Gagliardo*. L'intervista è stata pubblicata sul sito www.laboratorioimmaginedonna.it

²⁵ La natura inattesa della genesi della seconda parte è esplicitata dalla regista stessa in Laviosa, 2012: 330.

²⁶ Renov, 2004: XVII.

Fig. 1 -
Fotogramma tratto
da "Bellissime 2" (2006)
di Giovanna Gagliardo.



e quello sociale. Tra la rapida successione di immagini di archivio con le quali si intrecciano alcune sequenze filmiche, si indugia adesso su volti e corpi che sembrano affacciarsi nell'arena sociale con maggiore autonomia. Le donne sono intervistate al volante di automobili prestate dal marito o condivise con un'amica, sono sorprese sorridenti alla guida di scooter, incuriosite dal lancio di un nuovo modello di pantaloni o dalle striminzite minigonne. Il cinema e la musica irrompono come rappresentazioni premonitrici e sintetiche di un cambiamento culturale pronto a esplodere. Per questo motivo il film ci ripresenta le immagini di *Sedotta e abbandonata* (1964) di Pietro Germi, *Grazie zia* (1968) di Salvatore Samperi e *Adua e le compagne* (1960) di Antonio Pietrangeli, o le performance di Mina che interpreta *Brava* o di Caterina Caselli che canta *Nessuno mi può giudicare*. È nelle immagini cinematografiche che il film rinviene la rappresentazione dei conflitti sociali, culturali e sessuali che talvolta non sono raccontati dai materiali di archivio. Gagliardo dichiara di aver intitolato il film *Bellissime* «perché vedendo queste facce non potevo che considerarle bellissime. [...] Anche quando non ce la fanno, sono bellissime»²⁷. Le bellissime che non ce la fanno sono anche le aspiranti miss che vediamo sfilare in costume da bagno o le starlette che popolano via Veneto alla ricerca dello scatto di un paparazzo che possa portarle al successo, così come nel modello che contraddistinse tante delle attrici di successo del tempo (da Sophia Loren a Claudia Cardinale, a Silvana Mangano che vediamo concorrere a Miss Roma 1946). Se il tema della bellezza è una delle strade significative

²⁷ Gagliardo in RAI Italia, 2014, «*Bellissime*. Intervista a Giovanna Gagliardo». L'intervista è pubblicata sul sito della RAI: www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-e5c458b0-0dcd-4bae-bb5b-4ed3b8c1b3a7.html (ultima consultazione: 16 novembre 2018).

all'interno del film, così come dell'intera storia identitaria nazionale²⁸, questa è ricordata nella sua polarizzazione fra avvenenza esteriore, non priva di una componente peccaminosa, e grazia interiore. La prima era dote da esibire di fronte ai valutatori dei concorsi di bellezza, mentre la seconda era virtù da perseguire fra le mura casalinghe o pregio necessario per meritare il titolo di "Donna ideale", come in alcune immagini del cinegiornale Luce degli anni Sessanta, in cui vediamo premiare una signora che pratica al meglio i principi valoriali della domesticità tradizionale: «ottima cuoca, ottima massaia, ottima insegnante». Il ruolo della donna all'interno del regime domestico, familiare e sociale è al centro non solo di *Bellissime* e *Bellissime 2*, ma anche di *Vogliamo anche le rose*. L'interrogazione della sua capacità procreativa percorre invece film come *Un'ora sola ti vorrei* (2002) e *Tutto parla di te* (2012) di Alina Marazzi. In termini più ampi, è il tema del corpo femminile, della sua funzione generativa, della sua esibizione, della sua rappresentazione mediatica a essere centrale in questo itinerario di presa di parola. Ci sono i corpi costretti in lunghi cappotti e tacchi alti in *Bellissime*, la nudità femminile liberatoria della danza al festival del proletariato giovanile al Parco Lambro con cui si apre *Vogliamo anche le rose* (ripercorrendo le immagini de *Il festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* [1976] di Alberto Grifi). Ci sono poi i corpi televisivi deformati dalla chirurgia estetica, a tratti grotteschi, che sembrano sul punto di implodere nelle immagini de *Il corpo delle donne* (2009) di Lorella Zanardo, Marco Malfi Chindemi e Cesare Cantù: labbra, gambe, seni straripanti che vengono dettagliati o zoomati per saturare completamente lo schermo. Volti che nello stesso film vengono definiti «invulnerabili» nella loro fissità, poiché mancherebbe loro un varco all'interlocuzione. A questi fanno da contrappunto le immagini del volto di Anna Magnani in *Mamma Roma* (1962, fig. 2) o di quello di Maria Callas in *Medea* (1969) di Pier Paolo Pasolini. C'è, infine, nello stesso *Il corpo delle donne* la figura imbrigliata di Nina Morić, che vediamo nelle immagini rubate alla trasmissione *Scherzi a parte* (1992-presente, Italia 1/Canale 5) che chiudono il film: una donna sospesa a mezz'aria, accostata a una serie di insaccati e marchiata in modo che le sue natiche divengano indistinguibili dalle forme dei prosciutti che riempiono lo schermo. Nello scarto che si apre fra l'immagine della donna svestita a Parco Lambro e il confezionamento televisivo del corpo su Canale 5 si articola probabilmente quello spostamento da una corporeità per la prima volta liberata, che cerca di accogliere il piacere distinguendolo dal peccato, a un corpo esposto per cui la performance erotica diventa prestazione necessaria. Se il regime di rappresentazione costruito dalla televisione italiana si fonda su una «ipersessualizzazione del femminile»²⁹, appare significativo, sostengono Gribaldo e Zapperi, che tale processo sia collocabile storicamente a seguito degli anni di lotte femministe³⁰. Le figure emblematiche della velina e della ragazza-immagine, incarnazione di un corpo investito da desideri, ingranaggio di un meccanismo produttivo aderente alle richieste del mercato mediatico, hanno assunto un

²⁸ Sulla rilevanza del tema della bellezza femminile nella cultura italiana e la sua relazione con l'identità nazionale cfr. Gundle, 2007.

²⁹ Gribaldo; Zapperi, 2012: 17.

³⁰ Gribaldo; Zapperi, 2012: 17.

Fig. 2 -
Fotogramma tratto da
"Il corpo delle donne"
(2009) di Lorella Zanardo,
Marco Malfi Chindemi
e Cesare Cantù.



significato particolare all'interno di un processo storico-politico più ampio³¹. Allo stesso modo, continuano Gribaldo e Zapperi, se da un lato *Il corpo delle donne* oppone resistenza rispetto a certi modelli culturali e a ruoli di genere, il rischio cui il film va incontro – espresso soprattutto dalle parole della voce che raccorda le immagini e struttura la narrazione – è quello di contrapporre un'autenticità del femminile al governo artificiale dell'immagine. Il primo piano di Maria Callas che guarda in macchina pare interpellare gli spettatori: inizialmente alternato in ritmo rapidissimo ai volti delle protagoniste televisive, rimane poi a lungo sullo schermo, mentre la voce *over* enuncia la differenza tra volto espressivo, «composito» e asimmetrico, e volto statico, o «tipico»³². Al volto *statico* delle donne sottoposte alla chirurgia estetica pare anteporsi in questo senso l'immagine simbolica di una donna ugualmente tipizzata nella fissità di un'univoca identità di genere che la imprigiona «in un'*impasse* dalla quale non c'è possibilità di fuga»³³. In questa prospettiva la forza del film sarebbe quella di dare la possibilità di leggere *fra* le immagini proposte nel «montaggio di scene di ordinaria umiliazione» delle trasmissioni televisive, in modo da rifuggire da una logica binaria «secondo cui l'artificialità dell'immagine viene demonizzata in quanto opposta ad un reale pensato come salvifico»³⁴. Sono le immagini a poter svelare ciò che la narrazione non dice.

³¹ Su queste si sono strutturati gruppi di contestazione, emersi soprattutto a seguito degli scandali sessuali che hanno investito il governo berlusconiano, come il movimento "Se non ora, quando", che rifiutavano la rappresentazione femminile veicolata dai media. Tali forme di identificazione collettiva, sostengono però Gribaldo e Zapperi, non sono scevre da implicazioni politiche, che in certi casi contribuiscono a costruire un'immagine del femminile come fulcro di un'identità nazionale salvifica da preservare (Gribaldo; Zapperi, 2012: 52-53).

³² Zanardo, 2010: 195.

³³ Gribaldo; Zapperi, 2012: 29.

³⁴ Gribaldo; Zapperi, 2012: 28-29.

È lo stesso corpo femminile a diventare in questi lavori il luogo simbolico su cui si possono leggere i rapporti di potere, le dinamiche di rappresentazione di una cultura e dei suoi conflitti.

IV. PERSONALE, COLLETTIVO

Lungi dal considerare i film citati alla stregua di un corpus dotato di una propria chiusura, mi pare interessante notare come ci sia in tali lavori un'insistenza sugli stessi temi, un'urgenza comune e addirittura l'utilizzo, in alcuni casi, di medesimi materiali, immagini o simboli. È il caso del ricorso alle figure di Anna Magnani o di Maria Callas che avviene sia in *Bellissime* sia in *Il corpo delle donne*, delle immagini del festival del Parco Lambro, delle manifestazioni e dei girotondi delle femministe, dell'insistenza sulle trasformazioni chirurgiche dei corpi. In questa direzione, tali testi costruiscono tra loro un dialogo immaginario, aprendo a una riflessione intertestuale e articolando una ricorsività. Il cinema del reale sollecita l'archivio di immagini e se ne appropria con una logica inversa a quella comune nel riutilizzo del materiale di famiglia, album o film, generato con una destinazione privata e reso pubblico in un secondo momento. I materiali vengono rimontati con una logica affettiva, questi ci riguardano e sono percepiti come appartenenti a una storia personale, mentre si articola una certa tendenza empatica nei confronti delle figure che appaiono sullo schermo. Emblematica mi pare in questo senso l'oscillazione dalla terza persona plurale alla prima che avviene in numerosi film, ad esempio *Bellissime*, in cui dal «nessuno le può giudicare» con cui si titola uno dei capitoli della prima parte, si passa al «siamo brave», pronunciato dalla voce *over* a seguito dell'esibizione di *Brava* di Mina. Un passaggio alla prima persona plurale che torna anche in *Il corpo delle donne*, in cui la voce narrante si rivolge in modo interrogativo a un'intera categoria sociale, quella femminile, mentre il montaggio di immagini televisive racconta un palinsesto che ruota attorno all'esposizione di corpi in televisione: «Chi siamo? Cosa vogliamo? Come mai tutte le donne d'Italia non scendono in piazza protestando per come veniamo rappresentate? Cosa vogliamo veramente? Cosa ci rende felici?». Anche in *Ragazze la vita trema* di Paola Sangiovanni è a un gruppo che si rivolge il titolo del film: quello della generazione che il film racconta, in un momento in cui la gioventù diventa categoria sociale che rivendica i propri desideri³⁵, ma probabilmente anche quello delle giovani spettatrici che si affacciano a confrontarsi col film. Ancora, in *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi – che indaga la condizione femminile in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta attraverso il ricorso a diari, filmati di archivio, sequenze di animazione – si invoca nel titolo del film un “noi” desiderante. L'impianto del film tende a giustapporre la scrittura intima per affermare la pluralità dei punti di vista, in un racconto corale che non diviene mai ritratto anonimizzante né tende a definire una prospettiva universale. È in questa logica che vengono utilizzati alcuni diari originali (conservati alla Fondazione Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano), dispositivi al crocevia fra spazio privato e dimensione storica e sociale. In un'intervista, Alina Marazzi e la montatrice del film Ilaria Fraioli dichiarano, a proposito di *Vogliamo*

³⁵ Luciano; Scarparo, 2012: 113-114.

Fig. 3 -
Fotogramma tratto da
"Tutto parla di te" (2012)
di Alina Marazzi.



anche le rose, di aver provato a interrogare fonti meno abusate e istituzionali, cercando immagini che potessero «break the conventional representation of the 1970s [...] to understand what was happening in the home and other places where women were beginning to meet collectively»³⁶. È questo il senso del recupero, ad esempio, di alcuni film sperimentali di Alberto Grifi, Mario Masini e Adriana Monti in *Vogliamo anche le rose*. Così come negli altri materiali utilizzati, i frammenti vengono inseriti senza dimenticare mai di rispettare la loro componente storica, la logica di creazione delle immagini e la loro originale motivazione, articolando una particolare «ethics of found footage»³⁷. In questa logica si passa dal diario, dispositivo intimo per eccellenza, alle immagini di archivio, «per cogliere il più possibile tutta la verità emotiva ed esistenziale di cui la storia è fatta»³⁸, o si intrecciano fotografie della propria famiglia in un discorso ampio sulla maternità, come avviene in *Tutto parla di te* (fig. 3). Una procedura di riflessione sul femminile analoga alle pratiche riprese dal cinema delle donne, a partire dalle tecniche dell'autocoscienza, «forma primaria della politica femminista»³⁹, in cui si partiva dalla condivisione dell'esperienza personale per formare una coscienza collettiva. Siamo quindi di fronte a

una pratica autobiografica del partire da sé culturalmente più ampia, che corrisponde sul piano letterario alla riscoperta degli scritti autobiografici, le lettere, i diari e le memorie delle donne, e sul piano sociale a quella «presa di parola» che a partire dagli anni Settanta ha invocato il movimento femminista sul piano politico.⁴⁰

Mi pare però che nel cinema di Marazzi sia proprio la valorizzazione dell'esperienza singolare a evitare il pericolo di universalizzare l'esperienza femminile, costruendo al contrario racconti vocati all'eterogeneità. Essi già al loro interno

³⁶ Dall'Asta; Chiarini, 2016: 122.

³⁷ Dall'Asta; Chiarini, 2016: 127.

³⁸ Luciano; Scarparo, 2012: 110.

³⁹ Pravadelli, 2014: 42.

⁴⁰ Gamberi, 2016: 268.

problematizzano la necessità di costruire una pluralità di voci, come quella dei materiali eterogenei proposti in *Vogliamo anche le rose, Tutto parla di te* o ancora nella *authorship* plurale di *Tutto parla di voi* (2013) in cui il predominio del soggetto autoriale viene meno a favore di esperienze comuni⁴¹. Appare particolarmente evidente la necessità di partire dal singolare per intraprendere un'azione di ordine politico, con un doppio obiettivo: quello di articolare un processo di scoperta individuale – in quanto donna e artista – e quello di invitare a ripensare alla condizione femminile. Viene quindi portata avanti una «politica dell'intimità», nell'espressione di Ilaria Fraioli, in cui si cerca di rappresentare quanto la dimensione politica sia sempre fortemente connessa a una storia personale e alle emozioni individuali a tale storia collegate⁴². Come scrive Cantini, ripercorrendo anche le parole di Marazzi, «c'era soprattutto il desiderio di riflettere sulla condizione femminile, ma non in astratto. Ripercorrere le mie radici lungo una genealogia femminile ha significato ritrovarmi sia come persona che come autrice»⁴³. C'è un desiderio di affermazione autoriale insieme all'attestazione dell'identità marginale da parte di firme femminili che reclamano di essere riconosciute: nascita dell'autrice a seguito della morte simbolica dell'autore⁴⁴. La rivendicazione dell'autobiografia, il porsi come soggetto – e non più oggetto – della narrazione diventa anche conquista dell'identità attraverso la scrittura⁴⁵. Un passaggio continuo che avviene tra storia personale e collettiva, tra vocazione autobiografica ed esigenza di inscrivere la propria posizione sociale nella storia, nella strutturazione di una genealogia femminile.

V. CINEMA IN PRIMA PERSONA PLURALE

Lo spazio autobiografico diventa anche spazio di autoriflessione e autocoscienza che riguarda un intero gruppo, nella visione per cui, per usare una ben nota formula, il personale è sempre politico. Emerge la convinzione che la pratica autobiografica non sia solo «un campo di indagine privilegiato per le scritture femminili, ma possa essere intesa anche come una sorta di tecnologia del genere attraverso cui ricostruire le forme e figurazione delle soggettività femminili»⁴⁶. La specificità di genere del soggetto autobiografico è tema imprescindibile, in misura particolare se dietro l'atto di presa di parola si colloca un'identità

⁴¹ Il progetto è consultabile sul sito <http://tuttoparladivoi.ilfattoquotidiano.it> (ultima consultazione 16 novembre 2018). Si tratta di un progetto in rete sulla maternità, come si legge nel sottotitolo, nato a seguito del film *Tutto parla di te*, dove l'esperienza soggettiva si confonde fra le voci e le immagini di coloro che condividono la propria storia: i webdoc presenti sul sito raccolgono interviste in cui i soggetti recano testimonianza della propria esperienza e delle proprie opinioni sulla maternità, componendo nel complesso un mosaico di testimonianze. Ne emerge una narrazione aperta e collettiva che contesta, nella sua stessa forma, che ci possa essere un unico modo di essere madri, mentre la logica impersonale dell'autorappresentazione in rete designa un'attitudine partecipativa e una riduzione dell'effetto di appartenenza (Villa, 2013).

⁴² Fraioli utilizza l'espressione a proposito di una sequenza di *Vogliamo anche le rose*.

⁴³ Cantini, 2013: 177.

⁴⁴ Come osserva Kaja Silverman, la morte dell'autore ha a che fare con la morte dell'autore paterno, e quindi non nega al contempo la possibilità della nascita di un'autorialità femminile (Silverman, 1988: 192).

⁴⁵ Gamberi, 2017: 114-115.

⁴⁶ Gamberi, 2017: 109.

sociale e politica marginale. Tali testimonianze hanno valore in quanto situate in termini storici, di classe e razziali di un certo tipo, e in questo senso andrebbero guardate, per porre il soggetto femminile sempre in termini dialettici e interrogarsi sul genere inteso «come una componente mutevole, complessa e instabile dell'umano»⁴⁷.

Quella che abbiamo chiamato etica altruistica della relazione non sopporta invece empatie, identificazioni, confusioni. Essa vuole infatti un *tu* che sia veramente un altro, un'altra, nella sua unicità e distinzione. Per quanto tu sia simile e consonante, la tua storia non è mai la mia, dice questa etica. [...] Non dissolvo ambedue in una comune identità né metabolizzo il tuo racconto per costruire il senso del mio. Riconosco, al contrario, che la tua unicità si espone al mio sguardo e consiste in una storia irripetibile di cui desideri il racconto.⁴⁸

È da presupposti simili, e in contrasto con una canonizzazione del genere autobiografico costruita interamente al maschile⁴⁹, che dagli anni Settanta le studiose guardavano al genere autobiografico, inteso come un terreno culturale e politico piuttosto che solamente letterario, «come al genere che contribuisce alla rivalutazione della soggettività, del sapere e delle differenze delle donne»⁵⁰. E ciò è stato fatto non solo al fine di riscoprire le interpreti dimenticate nella storia dell'autobiografia, ma anche per riformulare il genere stesso alla luce di nuove considerazioni. Fondamentale in questa direzione far riferimento alla nozione di «autogynography»⁵¹, scrittura autobiografica al femminile, coniata da Domna Stanton a partire da quella di autobiografia. L'*autogynography* si edifica attorno al soggetto femminile per inserire una differenza di *gender* (quella sessuale del soggetto che scrive) nel cuore stesso del genere (letterario). Tra le caratteristiche di tale formula vi è quella di descrivere un'identità in divenire, un soggetto fluido e meno monolitico di quello dell'autobiografia tradizionale e di istituire un sistema di scrittura personale in cui il rapporto con l'alterità diventa centrale. Un regime profondamente «intersoggettivo», in cui gli altri (figure familiari, relazioni sociali e comunità di riferimento) diventano parte integrante del racconto e «la narrazione del sé è sempre intesa in una relazione costitutiva con l'altro in una ridefinizione continua delle categorie classiche di privato/intimo e pubblico/politico»⁵². Questa dimensione è tanto più evidente nelle opere di vera e propria creazione collettiva ricorrenti nella nuova sfera mediale. Se l'autorialità multipla veniva già individuata nel processo di realizzazione cinematografica, in cui ogni testo, lungi dall'essere considerato l'incarnazione della personalità autoriale, prevedeva l'attivazione di differenti voci autoriali (regista,

⁴⁷ Gribaldo; Zapperi, 2012: 29.

⁴⁸ Cavarero, 1997: 120.

⁴⁹ Si parla di una «genealogia tutta al maschile di eminenti padri fondativi del genere autobiografico», in autori come Gusdorf, Pascal, Lejeune, de Man, che hanno codificato «un canone geograficamente circoscritto e culturalmente specifico basato su aspetti della cultura europea che hanno contribuito a dare centralità e unicità all'uomo» (Gamberi, 2017: 109).

⁵⁰ Gamberi, 2017: 111.

⁵¹ Stanton, 1987.

⁵² Gamberi, 2017: 113-114.

produttore, sceneggiatore, attori e operatore)⁵³, questa esplode nei progetti mediali contemporanei, di cui *Tutto parla di voi* è un esempio quanto mai eloquente.

Nei testi analizzati nelle pagine precedenti, la documentazione della realtà diventa parte della propria autobiografia, mentre la sfera privata si intreccia in modo inestricabile con quella pubblica. L'atto di presa di parola è sempre pratica complessa, ma tale asserzione può essere intesa all'interno di una soggettivazione di tipo ampio: «[...] dire "io" può [...] sottintendere l'"io" di un uomo o di una donna qualsiasi; [...] o, ancora, supportare un "io" di una più vasta condivisione e appartenenza culturale (quasi un "noi", di un'associazione, un gruppo, una tribù)»⁵⁴. Alisa Lebow ha parlato in senso ampio di *first-person documentary*, preferendo tale espressione a quella di documentario autobiografico. Nel documentario in prima persona vi è in gioco una reciproca ambiguità fra l'"io" e il "noi" che trova cittadinanza, a livello grammaticale, nel dualismo formale della prima persona grammaticale, a cui si può associare sia il singolare che il plurale. Lebow scrive:

the 'I' is always social, always already in relation, and when it speaks, as the filmmakers do, in the first person, it may appear to be in the first person singular 'I' but ontologically speaking, it is always in effect, the first person plural 'we'. [...] Despite the fact that we believe it to express our individuality, it nonetheless also expresses our commonality, our plurality, our interrelatedness with a group, a mass, a sociality, if not a society.⁵⁵

Un *cinema of we*, piuttosto che un *cinema of me*, la cui misura di ambiguità è pari a quella linguistica, che si evidenzia nell'ambivalenza tra la prima persona plurale e singolare, in cui l'"io" passa agilmente a dire "noi". Mi pare naturalmente che possa anche avvenire il contrario, in un'oscillazione dalla pluralità alla singolarità, come nei film menzionati nelle pagine precedenti. Si tratta di un passaggio inclusivo, che non vale solo tra il soggetto che scrive e il gruppo più ampio che inevitabilmente viene implicato, ma riguarda anche chi riceve quel testo, lettrice, lettore, spettatore o spettatrice, nella concezione di una soggettività plurale, non monolitica né solipsistica che pertiene con sempre maggiore forza alle forme di natura autobiografica.

⁵³ Dyer, 1979: 173.

⁵⁴ Bertozzi, 2018: 26.

⁵⁵ Lebow, 2012: 3.

Tavola delle sigle

CNR: Consiglio Nazionale delle Ricerche
DEA: Donne e Audiovisivo
RAI: Radiotelevisione Italiana

Riferimenti bibliografici

Bertozzi, Marco

2018, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia.

Canova, Gianni

2006, *Eppur si muove*, in Vito Zagarrò (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Marsilio, Venezia 2006.

Cantini, Maristella

2013, *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, Palgrave Macmillan, New York.

Cavarero, Adriana

1997, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano.

Dall'Asta, Monica; Chiarini, Alessandra

2016, *Editor's Introduction. Found Footage: Women Without a Movie Camera*, «Feminist Media Histories», vol. 2, n. 3, Summer.

De Lauretis, Teresa

1987, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington.

de Man, Paul

1979, *Autobiography as De-facement*, «MLN», vol. 94, n. 5.

Dyer, Richard

1979, *Stars*, British Film Institute, London.

Gamberi, Cristina

2016, *Una nessuna centomila: genealogie femminili nel cinema di Alina Marazzi*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, «Arabeschi», n. 8.

2017, *Riflessioni sulle scritture dell'io fra studi di genere e post-coloniali*, in Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perro (a cura di), *Critica Clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Sapienza Università Editrice, Roma 2017.

Gribaldo, Alessandra;

Zapperi, Giovanna

2012, *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*, Ombre Corte, Verona.

Gundle, Stephen

2007, *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven (Connecticut); trad. it. *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma/Bari 2009.

Jolly, Margareta (ed.)

2001, *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, Fitzroy Dearborn Publishers, London/Chicago.

Lane, Jim

2002, *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison.

Laviosa, Flavia

2012, *Il cinema-documento di Giovanna Gagliardo: intervista*, in «Rivista di studi italiani», a. XXX, n. 1.

Lebow, Alisa (ed.)

2012, *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, Wallflower Press, London.

Lejeune, Philippe

1975, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris; trad. it. *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.

Luciano, Bernadette; Scarparo, Susanna

2012, *Re-inventing the Women's Liberation Movement: Alina Marazzi's Vogliamo anche le rose & Paola Sangiovanni's Ragazze la vita trema*, «Annali d'Italianistica», vol. 30.

Nichols, Bill

2001, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington; trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014.

Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio

2016, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino.

Pravadelli, Veronica

2014, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma/Bari.

Rascaroli, Laura

2008, *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual, Commitments*, «Framework», vol. 49, n. 2, Autumn.

2009, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, London/New York.

Renov, Michael

2004, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.

Russell, Catherine

1999, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham/London.

Silverman, Kaja

1988, *The Acoustic Mirror: Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Stanton, Domna

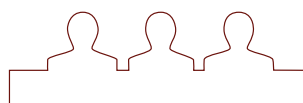
1987, *Autogynography: Is the Subject Different?*, «New York Literary Forum», voll. 11-12.

Villa, Federica (a cura di)

2013, *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza (edizione ebook).

Zanardo, Lorella

2010, *Il corpo delle donne*, Feltrinelli, Milano.



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

SABINA GUZZANTI COME STAR-DIRECTOR DI DOCUMENTARI E DOCUFICION

Cristina Formenti

The essay illustrates the various strategies that have been put in place by Sabina Guzzanti in her documentaries and docufictions in order to raise herself to the status of a star-director. As such it shows how she has put the documentary and the docufiction at the service of the construction of her star image, and in particular how she has used these two filmic forms in order to avoid giving up those more controversial traits that have characterized her star persona since the late 1990s.

KEYWORDS

Sabina Guzzanti; documentary; docufiction; star-director; performer-director; contemporary Italian cinema

In *Stardom, Italian Style*, Marcia Landy sottolinea come, nell'ambito del cinema di finzione, anche nel nostro Paese vi sia una tradizione di «“superstar” directors», ovvero di registi che assurgono a divi in virtù di una «increased visibility» raggiunta «thanks to their own work but also to their images on film, which made them recognizable»¹. Si tratta di registi con una poetica e uno stile ben precisi che, oltre a stare dietro alla macchina da presa, si pongono davanti a essa, recitando piccole parti nei loro stessi film o, più raramente, in quelli di altri. Inoltre, nelle loro opere è spesso rintracciabile una più o meno marcata dimensione autobiografica, che può assumere anche la forma di una riflessione meta-cinematografica. Landy porta come esempi di *superstar directors* figure appartenenti al neorealismo, quali Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Roberto Rossellini, o esponenti del cinema dei decenni subito successivi, come Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini, ma anche registi che hanno segnato (e in alcuni casi continuano a segnare) il panorama contemporaneo, quali Roberto Benigni, Dario Argento e Nanni Moretti.

Tra questi ultimi si può annoverare anche Sabina Guzzanti, sebbene i film da lei diretti siano quasi esclusivamente documentari e docufiction. In effetti, come ha messo in luce Stella Bruzzi parlando in generale del cinema del rea-

¹Landy, 2008: 187.

le, *superstar directors* o «star-directors»² (come Bruzzi preferisce denominare questo tipo di divi) non sono una prerogativa del solo cinema di finzione. Al contrario, sono rintracciabili anche nell'ambito del documentario contemporaneo. Vi sono, infatti, registi del cinema del reale che si costruiscono un'identità-personaggio ben precisa e la portano sullo schermo, sfruttando la possibilità offerta loro dalla modalità di rappresentazione documentaria «performativa»³ di farsi «attori» dei propri film. In particolare, costoro assumono su di sé sia il ruolo di narratore in voce *over* sia di «hero/interviewer»⁴, ovvero di un intervistatore la cui persona non è «just part of the story, but the story itself»⁵. Come evidenzia sempre Bruzzi, si tratta quindi di «performer-directors»⁶, di registi che diventano al tempo stesso anche interpreti dei propri documentari. Questo modello del *performer-director* di documentari dall'identità-personaggio ben definita è stato reso popolare da Michael Moore, il quale nell'ambito del cinema del reale costituisce probabilmente il caso più noto di *star-director* dalla precisa immagine divistica. Moore non è però il solo. Sono esempi in tal senso anche Nick Broomfield, Morgan Spurlock o, appunto, Sabina Guzzanti⁷.

Il saggio si focalizza proprio sul lavoro di quest'ultima come regista di docufiction e documentari e prende in esame le strategie che ha messo in campo per assurgere a *star-director*. In particolare si evidenzia come, nell'elevarsi a regista-diva del cinema del reale per mantenere e rinsaldare l'immagine di artista controversa e fortemente politicizzata che si era creata nella prima parte della propria carriera, Guzzanti riprenda e superi il modello del *performer-director*. Si delinea infatti come non si limiti a farsi attrice dei propri film, ma ricorra addirittura a una serie di strategie formali per far risaltare la sua persona a discapito dei presunti soggetti dei suoi documentari e delle sue docufiction.

I. DA ATTRICE A REGISTA

Oggi Sabina Guzzanti è nota per aver diretto film come *Viva Zapatero!* (2005) e *Draquila - L'Italia che trema* (2010), che al botteghino italiano hanno incassato entrambi circa 1,7 milioni di euro⁸. Tuttavia, Guzzanti nasce come attrice satirica e imitatrice, e inizialmente lavora per lo più in teatro e televisione, anche se non si fa mancare qualche partecipazione a progetti cinematografici. In questa veste di interprete Guzzanti raggiunge la notorietà nei primi anni Novanta e da subito

² Per una trattazione del concetto di *star-director* in relazione al documentario si vedano: Bruzzi, 2000: 197-218; Bruzzi, 2013: 48-58.

³ Per una definizione della modalità performativa si veda Nichols, 2001. Al riguardo cfr. anche Bruzzi, 2000.

⁴ McCreadie, 2008: 9.

⁵ McCreadie, 2008: 9.

⁶ Per una trattazione del concetto di *performer-director* cfr. Bruzzi, 2000; Bruzzi, 2013.

⁷ Sui rapporti tra il cinema di Moore e quello di Guzzanti cfr. Noto, 2013: 70-71; Perniola, 2014: 118-119. Anche la critica italiana ha costantemente paragonato Guzzanti a Moore fin dall'uscita del suo documentario *Viva Zapatero!* (2005) (cfr. ad esempio De Bernardinis, 2005: 49; Mancino, 2005: 88; Romani, 2005: 13; Lucherini; Pignatelli, 2006: 104).

⁸ Più precisamente, *Viva Zapatero!* ha incassato 1.748.262 euro (cfr. Lucherini; Pignatelli, 2006: 104), mentre *Draquila - L'Italia che trema* ha guadagnato 1.695.960 euro nelle prime otto settimane di programmazione, di cui 264 mila nel primo weekend (per questi dati cfr. Mymovies.it alla pagina www.mymovies.it/film/2010/draquilalitaliachetrema [ultima consultazione 29 dicembre 2018]).

si propone come star «performer»⁹, ovvero come una diva che deve la propria fama a qualità artistiche e non a ciò che fa nel privato o nel tempo libero. Sia le sue *performances* sia la pubblicitaria legata a esse concorrono infatti a restituire l'immagine di un'attrice versatile, capace di passare da un medium all'altro con facilità, di interpretare personaggi molto diversi tra loro e di scrivere da sé i propri ruoli (anche se generalmente cofirmandoli con qualcun altro), nonché di ricoprire diverse parti all'interno di uno stesso spettacolo teatrale, programma televisivo o film. Per esempio, partecipa a progetti come la pellicola *Troppo sole* (1994) di Giuseppe Bertolucci, dove impersona quattordici figure femminili che spaziano da una cantante nevrotica alla scienziata Rita Levi Montalcini, da una tossicomane a una giornalista, da una suora sessuofoba a una bambina indemoniata. Inoltre, materiali quali biografie, interviste e articoli giornalistici a lei dedicati sottolineano che si è diplomata presso l'Accademia nazionale d'arte drammatica Silvio D'Amico, così da mettere in luce il fatto che possiede un'ottima formazione attoriale¹⁰, ed evidenziano come riesca sia a muoversi tra più media¹¹ sia ad annullarsi in una pluralità di personaggi tra loro molto diversi. Solo per fare alcuni esempi, nel 1993 sulle pagine de «Il Venerdì di Repubblica» Guzzanti viene definita «una donna Zelig»¹², mentre nel 2002 su «Ciak» si scrive:

Giustamente dice di sé: «Nessuno mi riconosce per strada perché non mi somiglio, non sono in nessun modo». [...] è diventata una consuetudine amare i tanti personaggi, non solo femminili, dentro i quali Sabina Guzzanti scompare con ironica, sorprendente grazia. Quasi dei cloni, grottescamente indistinguibili dagli originali.¹³

Similmente, su «la Repubblica» del 17 luglio 1994 leggiamo la seguente dichiarazione di Guzzanti circa la scelta di interpretare molteplici personaggi in uno stesso spettacolo:

Alla base c'è un'esigenza virtuosistica. Ho cominciato volendo fare proprio l'attrice e non l'*entertainer*, vengo dall'Accademia nazionale di arte drammatica. Sono diventata comica quasi per necessità, perché non trovavo lavoro d'attrice. Ma partendo da questa mia esperienza da attrice la prima cosa che mi è venuta in mente per il lavoro di comica era proprio di fare dei personaggi, cercando [di far sì] che avessero un senso anche dal punto di vista della recitazione, che mi consentissero di restare un'attrice. [...] Nel lavoro dell'attore quello che mi ha sempre attirato era la possibilità di svincolarsi dal proprio io, di essere liberi. [...] All'inizio mi sembrava già un miracolo riuscire a fare cinque personaggi. Poi invece mi sono accorta che più passa il tempo, più diventa facile inventarne.¹⁴

⁹ Per una teorizzazione di questa categoria di star si veda Geraghty, 2011: 191-196.

¹⁰ Cfr. ad esempio Colonnelli, 1994: 90; Piazzì, 1994: 99, 101; Cotroneo, 2001: 87.

¹¹ Cfr. ad esempio Volli, 1994: 25.

¹² De Tomassi, 1993: 56.

¹³ Masenza, 2002: 53.

¹⁴ Guzzanti in Volli, 1994: 25. Nel medesimo articolo si pone ulteriormente l'accento sulle doti artistiche di Guzzanti proponendo anche la seguente dichiarazione dell'attrice, riguardo alle difficoltà che un'imitatrice incontra quando (come lei fa) impersona figure maschili: «[...] non è facile, perché i gesti degli uomini sono ridotti, bisogna concentrarsi per farli, e così si può variare molto meno» (Guzzanti in Volli, 1994: 25).

Inoltre, nella pubblicistica si tende a rimarcare il suo essere autrice dei propri testi, proponendo sue dichiarazioni come «gli spettacoli me li scrivo e me li recito»¹⁵ o soffermandosi a chiarire che è sceneggiatrice di un dato film, oltre che interprete¹⁶.

A ciò si aggiunga che, nell'illustrare tali materiali, accanto a più tradizionali ritratti dell'attrice, spesso si propongono anche fotografie che la presentano nei panni dei diversi personaggi interpretati, i quali sovente sono di sesso maschile. Mediante l'accostamento di tali immagini si insiste quindi anche visivamente sulla sua versatilità come interprete, dal momento che si rende lampante la sua abilità di vestire i panni di figure diverse tra loro e chiaramente altre da sé, come appunto possono essere dei personaggi dell'altro sesso. Solo per fare un esempio, l'articolo che «L'Espresso» le dedica nel dicembre 2001 è accompagnato da un mezzo primo piano della Sabina Guzzanti attrice, ma anche da fotografie di lei travestita da Silvio Berlusconi, Massimo D'Alema, Valeria Marini e Claudio Martelli¹⁷.

Come già in parte emerge da questo esempio, l'immagine divistica dell'attrice si caratterizza anche per una connotazione politica, che a partire dagli anni Novanta si è fatta sempre più forte. Come nota Federico Federici, la sua satira è diventata più tagliente¹⁸. Inoltre, ha iniziato a rendersi protagonista di dichiarazioni quali «fare l'attore significa rivelare delle verità piuttosto che mentire»¹⁹ e a farsi conoscere per le sue imitazioni di Massimo D'Alema e Silvio Berlusconi, allora leader rispettivamente del centro-sinistra e del centro-destra²⁰. Si è costruita così l'immagine di attrice polemica, controversa e fortemente politicizzata che sfrutta le proprie *performances* per mettere in luce le mancanze della classe politica italiana, e in particolare di Berlusconi. È, infatti, andata affermandosi sempre più soprattutto come l'attrice satirica antiberlusconiana per eccellenza²¹. Prova di ciò è, ad esempio, il fatto che in occasione delle elezioni del 1994, per un numero speciale sui difetti dei candidati premier, la rivista «L'Espresso» abbia scelto come immagine di copertina una fotografia di Guzzanti nei panni di Berlusconi²².

Tuttavia, proprio l'accentuarsi di questa sua dimensione politica l'ha portata a mettere a rischio la propria carriera. A causa della scelta di fare una satira sempre più connotata politicamente, nel novembre 2003, dopo una sola puntata, Guzzanti si vede infatti cancellare il programma satirico *Raiot. Armi di distruzione di massa* (RAI 3), di cui è ideatrice, autrice e conduttrice, a dispetto del buon successo ottenuto in termini di audience²³. A portare i vertici RAI a prendere questa decisione è una querela per diffamazione aggravata nei confronti di Silvio Berlusconi, sporta da Mediaset subito dopo la messa in onda della

¹⁵ Guzzanti in Piazzini, 1994: 99.

¹⁶ Cfr. ad esempio De Tomassi, 1993: 58; Cotroneo, 2001: 82, 87.

¹⁷ Cfr. le immagini a illustrazione di Cotroneo, 2001: 82-89. Cfr. ad esempio anche le immagini che illustrano: De Tomassi, 1993; Montali, 1997.

¹⁸ Federici, 2012: 140.

¹⁹ Guzzanti in Masenza, 2002: 54.

²⁰ Per approfondimenti su come Guzzanti operi la sua imitazione di Berlusconi cfr. Watters, 2011: 167-190.

²¹ Cfr. ad esempio Cotroneo, 2001: 82.

²² Cfr. la copertina de «L'Espresso», a. XL, n. 8, 4 marzo 1994.

²³ La puntata di *Raiot* registra uno share medio del 18% (cfr. Brancati, 2011: 228).

prima puntata del programma²⁴. Sebbene la vicenda giudiziaria si sia conclusa nel 2004 con un'archiviazione, e dunque in favore dell'attrice, quanto occorso avrebbe potuto determinare una battuta d'arresto del suo percorso artistico, come è accaduto ad esempio a Daniele Luttazzi, protagonista di un episodio simile. Tuttavia, ciò non si è verificato proprio perché, reinventandosi come *performer-director* di documentari e docufiction, Guzzanti è riuscita ad assurgere a *star-director* del cinema del reale italiano.

In realtà, Guzzanti debutta dietro la macchina da presa già un anno prima che scoppi il caso *Raiot* e lo fa con ben due film: *Bimba - È clonata una stella* (2002) e *La primavera del 2002 - L'Italia protesta, l'Italia si ferma* (2002). Il primo è un lungometraggio di finzione che critica una certa produzione televisiva offerta da Mediaset attraverso il racconto delle vicissitudini di una starlet capricciosa, interpretata dalla stessa Guzzanti. Il secondo invece è un documentario collettivo sullo sciopero generale della CGIL del 23 marzo 2002, che Guzzanti co-dirige con altri 46 registi, tra cui figurano anche nomi illustri come Marco Bellocchio, Mario Monicelli, Gillo Pontecorvo, Ettore Scola e i fratelli Paolo e Vittorio Taviani.

È però solo tre anni più tardi, quando il processo legato a *Raiot* si è ormai chiuso, che per Guzzanti inizia effettivamente la nuova fase della carriera che la vede diventare *star-director* del cinema documentario italiano. Più precisamente, in continuità con la sua precedente immagine di figura poliedrica, in questo suo nuovo periodo artistico Guzzanti dirige cinque lungometraggi di cui è al tempo stesso anche sceneggiatrice, "attrice" e, a volte, produttrice. Il primo è la «docusatira»²⁵ *Viva Zapatero!* in cui, prendendo le mosse proprio dalla cancellazione di *Raiot*, Guzzanti affronta il tema della censura e della mancanza di libertà di espressione nell'Italia governata da Berlusconi. Segue *Le ragioni dell'aragosta* (2007), un mockumentary che finge di dar conto di una rimpatriata dell'ex-cast dello show televisivo *Avanzi* (1991-93, di Franza Di Rosa) finalizzata all'allestimento di uno spettacolo di beneficenza per sensibilizzare la popolazione sarda sul calo della popolazione di aragoste. Successivamente dirige *Draquila - L'Italia che trema*, un documentario a tesi che dimostrerebbe come Berlusconi avrebbe sfruttato il terremoto che ha colpito L'Aquila, e la successiva fase di ricostruzione, per aumentare il proprio consenso elettorale. Pertanto, secondo la studiosa Monica Boria, questo film costituisce «an ideal continuation of *Zapatero* in its unstinted effort to expose the government»²⁶. È poi la volta di *Franca, la prima* (2011), un documentario che guarda a Franca Valeri in quanto prima attrice satirica italiana, e di *La trattativa* (2014), docufiction a tesi che «Variety» definisce «a natural continuation of her biting anti-Silvio Berlusconi docu-satire *Viva Zapatero!*»²⁷. Attraverso una commistione di materiale documentale e ricostruzioni con attori, *La trattativa* delinea infatti come Berlusconi avrebbe stretto un patto con la mafia per riuscire a raggiungere il potere e a mantenerlo.

²⁴ Nello specifico, a essere querelati sono Sabina Guzzanti, alcuni collaboratori del programma e l'allora direttore di RAI 3 Paolo Ruffini.

²⁵ Rezzonico, 2005: 10.

²⁶ Boria, 2011: 109.

²⁷ Weissberg, 2014.

II. UNA PERFORMER-DIRECTOR

Diversamente da quanto tende ad accadere per i film di *star-director* come Michael Moore o Morgan Spurlock, in quasi tutte le locandine dei documentari e delle docufiction dirette da Sabina Guzzanti la regista non è raffigurata²⁸. Si opta semplicemente per immagini che rimandano al tema del singolo film. Per *Le ragioni dell'aragosta* si ha infatti un'aragosta stilizzata, per *Draquila* la sagoma di un uomo con mantello da vampiro e caschetto da operaio che cammina su un suolo frastagliato, per *La trattativa* l'emblema della Repubblica italiana con al centro una sagoma maschile che imbraccia una lupara. Anche per un documentario dichiaratamente autobiografico come *Viva Zapatero!* ci si è limitati a proporre il particolare di due mani femminili legate dietro una schiena, che potrebbero essere quelle di Sabina Guzzanti, ma non vi è nessun elemento che ne dia certezza. Stando alle locandine dei suoi lungometraggi, sembrerebbe quindi che Guzzanti sia semplicemente uno dei tanti registi "invisibili" che si pongono di volta in volta al servizio di una diversa questione sociale o politica. Nei fatti, invece, si rende protagonista dei propri documentari e delle proprie docufiction in modo quasi ossessivo, combinando strategie comunemente adottate dagli *star-director* di documentari ad altre personali.

Nello specifico, in linea con quanto si è visto essere caratteristico per gli *star-director* di documentari, Guzzanti si erge a diva prima di tutto adottando una modalità di rappresentazione documentaria «performativa»²⁹ e facendosi presente nei propri film sia come voce narrante sia come «hero/interviewer»³⁰, cui vengono dedicati numerosi primi e primissimi piani. Innalza quindi la propria persona a "personaggio" della vicenda narrata o, per usare una definizione più consona al contesto del cinema del reale, a suo attore sociale, ponendosi davanti all'obbiettivo nei panni di una Sabina Guzzanti-regista/intervistatrice la cui identità-personaggio coincide con l'immagine di artista poliedrica, tagliente, controversa, fortemente politicizzata e antiberlusconiana che si era costruita nella fase precedente della carriera. Proprio questi, infatti, sono i tratti che Guzzanti conferisce al suo personaggio di regista/intervistatrice, sia attraverso il modo in cui si interfaccia con i soggetti dei propri film davanti alla macchina da presa sia mediante ciò che dice quando intervista qualcuno. Ad esempio, in *Franca, la prima*, nell'interrogare Franca Valeri sul suo passato, attraverso le proprie domande la Guzzanti regista/intervistatrice critica alcuni aspetti della realtà politica contemporanea. Nel chiedere a Valeri di parlare del ruolo ricoperto in *Parigi o cara* (1962) di Vittorio Caprioli, la regista afferma che il personaggio della prostituta Delia Nesti, interpretato dall'attrice nel film, «sarebbe ora che andasse al ministero da noi», commentando così la scelta del governo Berlusconi di nominare Mara Carfagna ministro delle Pari opportunità. Analogamente, nel chiedere a Valeri di parlare della televisione degli albori Guzzanti sottolinea che in quel periodo il «problema della dittatura televisiva non esisteva», riallacciandosi così alle critiche sulla mancanza di libertà di parola nella televisione italiana contemporanea esposte in *Viva Zapatero!*. Attraverso que-

²⁸ Si segnala che *Franca, la prima* è stato realizzato direttamente per una distribuzione in DVD e non ha quindi avuto una locandina vera e propria. Sulla copertina del dvd tuttavia sono presenti sia Valeri sia Guzzanti. Si tratta quindi di un'eccezione rispetto a quanto delineato.

²⁹ Cfr. Nichols, 2001; Bruzzi, 2000.

³⁰ McCreadie, 2008: 9.

ste “battute” la regista contribuisce quindi a conferire al proprio personaggio di regista/intervistatrice i tratti di figura polemica che legge ogni aspetto del quotidiano in chiave politica, ed è sempre pronta a ridicolizzare Berlusconi e il suo operato.

Per altro, il tipo stesso di film di cui Guzzanti si rende protagonista in quanto regista/intervistatrice rafforza già di per sé questa immagine. A evidenziarlo è Boria quando, riferendosi ai lungometraggi della documentarista italiana, scrive:

They appear to be part of a wider positioning of the artist’s persona as an embodiment of anti-Berlusconian values and scepticism towards the institutional Left. Her work is in effect carefully constructed and promoted to suit her militant image, and her films can be regarded as ‘social texts’ that contribute to the construction of a militant narrative that voices the concerns of an ‘audience-constituency’ that has been marginalized by the prevailing neocon culture and discourse in the Italian media.³¹

In effetti, *Viva Zapatero!*, *Draquila* e *La trattativa* non solo affrontano questioni incandescenti e quindi capaci di generare polemiche come la censura televisiva, la gestione del terremoto dell’Aquila e la trattativa Stato-mafia, ma sono anche ascrivibili al popolare filone del documentario a «tema-Berlusconi»³² e hanno il fulcro del loro discorso nella critica all’allora leader del centro-destra. Un «attacco al sistema berlusconiano»³³ può essere rintracciato anche in *Le ragioni dell’aragosta*, sebbene questo film non sia riconducibile al filone del documentario a tema-Berlusconi³⁴. Persino *Franca, la prima* presenta una dimensione politica, sebbene all’apparenza potrebbe sembrarne privo. A metterlo in luce è Marguerite Waller quando nota che questo film «turns a provocatively involuted homage to Italy’s first female television satirist, Franca Valeri, into a call to arms to save Rome’s independent movie houses from extinction»³⁵. A differenza di quanto fanno normalmente i *performer-directors* di documentari, però, Guzzanti non si mette in scena nei propri film solo come regista/intervistatrice. Forse sempre per porsi in continuità con l’immagine di attrice camaleontica della prima fase della sua carriera, porta sullo schermo anche personaggi altri da sé, per lo più nella forma di imitazioni. Può trattarsi di *performances* create ad hoc per quel dato film, come avviene in *Draquila*, dove la vediamo arrivare tra i terremotati nei panni di Berlusconi e tenere un discorso in cui dichiara che il terremoto dell’Aquila è stato un grande successo perché ha fatto più ascolti di tutti gli altri. Vi sono però anche casi in cui Guzzanti si limita a riproporre spezzoni di sue passate apparizioni televisive, come accade ad

³¹ Boria, 2011: 102.

³² Perniola, 2014: 120.

³³ Stille, 2010: III.

³⁴ La scelta di parlare di Berlusconi in maniera più o meno estesa all’interno dei suoi film può essere letta come un modo indiretto di Guzzanti per attirare attenzione su di sé in quanto regista, se si considera che, come puntualizza Perniola, l’ex premier costituisce in Italia un soggetto sempre molto popolare, capace di portare i documentari che lo vedono protagonista ad avere «un’eco sulla stampa superiore a qualsiasi altro prodotto di *nonfiction*» (Perniola, 2014: 120). E lo stesso si potrebbe dire per la scelta di trattare questioni come la censura televisiva, la gestione del terremoto dell’Aquila e la trattativa Stato-mafia.

³⁵ Waller, 2016: 201.

esempio in *Viva Zapatero!* o in *Le ragioni dell'aragosta*. Inoltre, in uno stesso film può interpretare più di una figura altra da sé. Emblematico è il caso di *La trattativa* dove, oltre a comparire nel ruolo di regista/intervistatrice, impersona una docente di teologia, una giornalista e Berlusconi. Proprio l'imitazione di quest'ultimo è un tratto ricorrente dei suoi lungometraggi, anche se varia il modo in cui essa viene proposta. Ad esempio, vi sono casi in cui Guzzanti indossa proprio la maschera "da Berlusconi" (come accade in *Viva Zapatero!*, *Draquila* o *La trattativa*) e altri in cui lo imita con il solo ausilio della voce (come avviene nella sequenza, posta verso la fine di *Le ragioni dell'aragosta* in cui, seduta in camerino poco prima del debutto dello spettacolo, prova davanti allo specchio un'imitazione di Berlusconi).

Analogamente a quanto avviene normalmente per gli *star-director* contemporanei di documentari, Guzzanti si rende protagonista dei propri film anche attraverso l'inserimento di elementi autobiografici. Come Michael Renov nota nel caso di Moore³⁶, anche i lungometraggi di Guzzanti «are nothing if not the testing ground of the filmmaker's subjectivity and political judgement» ed esibiscono «a substantive autobiographical dimension»³⁷. In altre parole, analogamente a quello di Moore, anche il suo «cinema is, above all else, a cinema of "personal voices"»³⁸. Nel caso del suo primo documentario, *Viva Zapatero!*, ciò è molto evidente. Difatti, sebbene questo film, come delinea Marcello Walter Bruno, guardi anche a quale sia il rapporto tra satira e potere in altri Paesi, e sintetizzi «i problemi del fronte antiberlusconiano, ponendo gravi domande sulle assenze dei partiti della sinistra e mostrando la [...] politicizzazione dei comici italiani»³⁹, è però prima di tutto un film sul caso di censura che ha visto coinvolta la regista. Analogamente *Le ragioni dell'aragosta*, dove Guzzanti è dichiaratamente una dei personaggi principali nel ruolo di se stessa, può essere letto come un caso di «autofiction»⁴⁰ cinematografica, dal momento che in esso trova spazio il racconto della sua persona reale, e in particolare del suo passato artistico. Tuttavia, anche nei tre lungometraggi che Guzzanti realizza successivamente, di cui non è una protagonista dichiarata, non manca una dimensione autobiografica di rilievo. Come delinea Perniola, infatti, «tutta la filmografia di Sabina Guzzanti, costruita sui modelli del moorismo più verace, non è altro se non un discorso autoreferenziale»⁴¹. Per esempio, *Franca, la prima*, che teoricamente ha per soggetto una figura altra dalla regista, nei fatti parla invece quasi più di Guzzanti che non della sua effettiva protagonista. A evidenziarlo è sempre Perniola quando scrive: «[...] dalla prima inquadratura, che vede un primo piano intenso della Guzzanti, sino alla fine, non è altro se non un lungo peana di autoaffermazione dell'attrice alle spalle della Valeri, che diventa quasi una spalla della regista»⁴².

³⁶ Sui rapporti tra il cinema di Moore e di Guzzanti cfr. Noto, 2013: 70-71; Perniola, 2014: 118-119.

³⁷ Renov, 2008: 48.

³⁸ Renov, 2008: 48.

³⁹ Bruno, 2013: 63.

⁴⁰ Per una definizione di questo termine si rimanda a Colonna, 2004.

⁴¹ Perniola, 2014: 118.

⁴² Perniola, 2014: 118.

III. GIOCANDO CON L'IN/VISIBILITÀ

Le strategie tipicamente usate dagli *star-director* per farsi protagonisti dei propri film, come appunto il farsene personaggio e l'inserimento di una dimensione autobiografica, non sono però le sole modalità che Guzzanti impiega per porsi al centro dei suoi lungometraggi. La regista italiana ricorre anche a un sottile gioco con il binomio invisibilità/visibilità per mettere in risalto a livello visivo la sua persona a discapito di coloro che dovrebbero essere i veri protagonisti dei suoi film, i quali tendono a essere ridotti quasi a spalle. Tre in particolare sono le strategie formali che Guzzanti impiega per ottenere questo effetto.

La prima riguarda il modo in cui vengono riprese le interviste, elemento portante dei suoi lungometraggi. La macchina da presa tende infatti a mostrare quasi più il corpo dell'intervistatrice-Guzzanti che quello della persona intervistata. Ciò di per sé, all'interno di documentari che adottano la modalità performativa, non costituisce un'anomalia. Per esempio, nella sequenza finale di *Bowling for Columbine* (*Bowling a Columbine*, 2002) di Michael Moore, quando lo stesso Moore interroga l'attore Charlton Heston circa la sua posizione sul possesso di armi per legittima difesa, regista e intervistato sono spesso compresenti nel quadro. Tuttavia, mentre Heston è inquadrato per lo più frontalmente, Moore è ripreso di profilo così da convogliare lo sguardo dello spettatore sul suo interlocutore. Nelle interviste presenti nei lungometraggi di Guzzanti, invece, la coesistenza tra intervistatrice e intervistato è ottenuta tramite inquadrature che indirizzano parzialmente o totalmente l'attenzione del pubblico sul corpo della regista. In buona parte dei casi, infatti, sia Guzzanti sia la persona intervistata sono inquadrati frontalmente. Li si pone così su uno stesso livello agli occhi dello spettatore, forzando quest'ultimo a dividere il proprio sguardo tra i due (*fig. 1*). Si pensi alla scena di *Viva Zapatero!* in cui Guzzanti chiede al giornalista Marco Travaglio di elencare i casi di censura da lui trattati nel libro *Regime*. I due camminano fianco a fianco sui gradoni d'ingresso di un palazzo e sono ripresi in una stessa inquadratura da un'angolazione tale per cui entrambi risultano quasi frontali rispetto alla macchina da presa. Addirittura, in questo caso, non essendo l'inquadratura perfettamente frontale ed essendo il giornalista il più lontano dall'obiettivo, a tratti Guzzanti sembra essere su una sorta di primo piano: lo sguardo del pubblico viene quindi convogliato più su di lei che non sul giornalista. Ciò è particolarmente evidente soprattutto nel momento in cui, nel passeggiare, il corpo di Travaglio viene a trovarsi in una zona d'ombra, mentre quello della regista continua a essere illuminato dalla luce solare (*fig. 2*).

Più in generale, non mancano nei film di Guzzanti nemmeno casi in cui le interviste sono addirittura riprese da un'angolazione tale per cui la regista risulta collocata frontalmente rispetto all'obiettivo e la persona intervistata di profilo. Ciò è quanto accade, ad esempio, in *Draquila* quando Guzzanti interloquisce con il magistrato Vincenzo Macrì o, in più di un'occasione, in *Franca, la prima* quando la regista interroga Valeri sul suo passato artistico (ad esempio *fig. 3*). Si potrebbe obiettare che non tutte le interviste presenti nei film di Guzzanti sono girate mantenendo intervistato e intervistatore nella stessa inquadratura. In effetti, diversi sono i casi in cui si opta per un campo-controcampo. Tuttavia in queste occasioni, quando è l'intervistato a essere ripreso, si tende

Fig. 1 -
Fotogramma tratto da
"Draquila" (2010)
che esemplifica la
tendenza di Guzzanti a
inquadrare intervistato
e intervistatrice in modo
tale da porli su uno
stesso piano.



Fig. 2 -
Fotogramma tratto da
"Viva Zapatero!" (2005)
che raffigura Guzzanti
mentre intervista
Marco Travaglio.

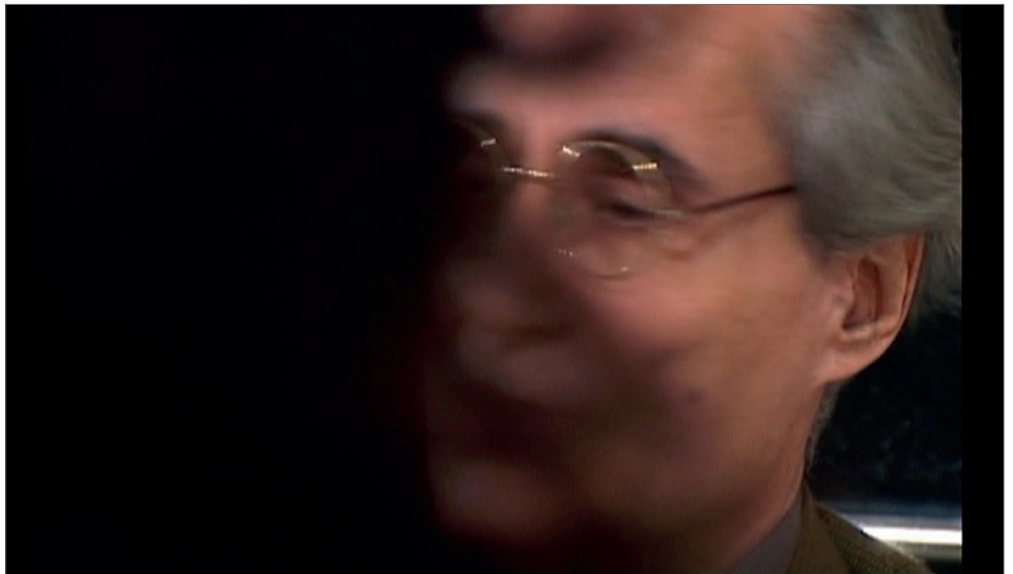


a prediligere un'angolazione tale per cui una parte del corpo di Guzzanti sia presente nell'inquadratura, quasi a voler impedire allo spettatore di dimenticare la sua presenza. Per di più, spesso capita che la porzione del corpo della regista che rimane nel quadro si frapponga tra l'attore sociale e la macchina da presa, occultando parzialmente il volto di quest'ultimo alla vista e concorrendo così ancora una volta a mettere la donna in luce a discapito del soggetto intervistato (ad esempio *fig. 4*). Non mancano poi nemmeno inquadrature che ritraggono la sola Guzzanti, sia mentre pone le domande all'intervistato di turno sia mentre ascolta le risposte (ad esempio *fig. 5*). In particolare, diversi sono i casi in cui, con una panoramica orizzontale, la macchina da presa abbandona la persona intervistata mentre sta parlando, per mostrare invece la regista che ne ascolta le parole. Solo per fare un esempio, quando in *Draquila* Guzzanti chiede a un anziano terremotato che è stato alloggiato in albergo se

Fig. 3 -
Fotogramma tratto da
"Franca, la prima" (2011)
raffigurante Guzzanti
mentre intervista Franca
Valeri su un palcoscenico.



Fig. 4 -
Fotogramma tratto da
"Viva Zapatero!" (2005)
relativo a un'intervista
di Guzzanti a Luciano
Canfora. Si noti come
i capelli dell'intervistatrice
coprono parzialmente
il volto dell'intervistato.



sia contento di questa sistemazione, non appena l'uomo comincia a rispondere alla domanda, con una panoramica orizzontale verso sinistra, la macchina da presa lo lascia fuori campo per riprendere invece una Guzzanti che ascolta sorridente e inerte ciò che egli dice.

Un secondo modo in cui la regista gioca con il binomio visibilità/invisibilità è «raffreddando»⁴³ di tanto in tanto i fotogrammi raffiguranti i presunti soggetti del film. In particolare, questo impoverimento dell'immagine viene ottenuto andando a pixellare le inquadrature o ad aggiungervi estetiche precarie, quali *glitch*, sfarfallii e così via, e, al contempo, a ridurle a proiezioni su uno schermo diegetico. Per esempio, ripetutamente nel corso di *Draquila* materiali di repertorio raffiguranti Berlusconi o l'allora capo della Protezione Civile, Guido

⁴³ Il termine è qui usato nell'accezione di impoverimento della qualità, e quindi di abbassamento della definizione, in cui lo impiega Marshall McLuhan (cfr. McLuhan, 1964).

Fig. 5 -
Fotogramma tratto da
"Draquila" (2010)
che costituisce un esempio
delle tante inquadrature
di Guzzanti intenta ad
ascoltare il proprio
intervistato presenti nei
suoi film.



Fig. 6 -
Fotogramma tratto da
"Draquila" (2010)
che costituisce
un esempio delle
immagini di repertorio
di Silvio Berlusconi
sottoposte a processo di
raffreddamento.



Bertolaso, vengono al tempo stesso degradati e iscritti in un televisore vecchio stile creato digitalmente (fig. 6). Analogamente, in *La trattativa* sia le immagini d'archivio relative alle vicende di Falcone e Borsellino sia le interviste a giudici dei giorni nostri vengono di tanto in tanto pixellate e ridotte quasi a una sorta di scenografia, presentandole come proiezioni su un grande schermo posto nello studio in cui Guzzanti e il suo gruppo di attori stanno mettendo in scena alcuni degli avvenimenti di cui la docufiction dà conto (fig. 7). Dal momento che, come scrive Francesco Casetti, «le immagini povere oggi sono spesso associate all'autenticità, alla sincerità – alla verità»⁴⁴, si potrebbe pensare che queste operazioni di degradazione delle inquadrature siano mirate ad accertarsi che lo spettatore instauri un modo di «lettura documentarizzante»⁴⁵. Tuttavia, l'iscrizione stessa di queste immagini in schermi diegetici

⁴⁴ Casetti, 2015.

⁴⁵ Odin, 2000: 191-211.

Fig. 7 -
Fotogramma tratto da
"La trattativa" (2014)
in cui le inquadrature
di un'intervista girata
da Guzzanti vengono
raffreddate rendendole
quasi parte della
scenografia.



accentua, al contrario, il loro essere state oggetto di manipolazione e annulla quindi l'effetto di rafforzamento veridittivo che la degradazione porta con sé. Il solo risultato cui questa composita operazione di «raffreddamento»⁴⁶ dà luogo è pertanto la creazione di un contrasto rispetto alle inquadrature in cui è Guzzanti a essere ritratta, le quali sono invece sempre «calde»⁴⁷. In altre parole, questa degradazione di determinate inquadrature è funzionale a mettere in risalto per contrapposizione la figura della regista ai danni dei protagonisti del film.

Il terzo e ultimo modo in cui Guzzanti fa emergere la propria persona è inserendo inquadrature che non apportano nulla alla narrazione, ma delle quali, quantomeno visivamente, lei è la protagonista assoluta. È il caso di una sequenza di *Viva Zapatero!* in cui si dà conto di quanto accaduto nel dicembre 2003, quando la chiusura di *Raiot* è stata discussa in Parlamento. A livello sonoro vengono proposte le registrazioni delle dichiarazioni dei membri della Commissione parlamentare di vigilanza RAI chiamata a stabilire se la cancellazione del programma abbia costituito o meno un atto di censura. Visivamente, però, i documenti sonori non sono accompagnati da immagini della seduta parlamentare in oggetto né da inquadrature di chi ha pronunciato quelle parole. Si offrono invece inquadrature di Guzzanti che cammina per le strade di Roma a favore di camera. I politici di cui sentiamo la voce non vengono quindi mostrati e lo spettatore viene messo a conoscenza di chi stia parlando solo tramite delle didascalie, che sono però giustapposte a immagini – quali un dettaglio di un monumento o la facciata di un edificio romano – non correlate con quella persona, con quanto sta dicendo o con la seduta parlamentare durante la quale ha pronunciato quelle parole. Queste immagini sono infatti connesse solo con la passeggiata che la regista sta facendo (fig. 8). Similmente, in *Franca, la prima* vi è una scena in cui viene proposto un lungo piano ravvicinato della sola Guzzanti che, a teatro vuoto, balla su un palcoscenico,

⁴⁶ Anche in questo caso tale termine è da intendersi nell'accezione in cui viene impiegato in McLuhan, 1964.

⁴⁷ Questo termine è qui utilizzato nell'accezione in cui viene usato in McLuhan, 1964.

Fig. 8 -
 Fotogramma tratto da
 "Viva Zapatero!" (2005)
 dove la didascalia che
 introduce il parlamentare
 di cui si ode la voce viene
 abbinata all'immagine di
 un palazzo romano.



seguito da alcune inquadrature della regista che, accucciata davanti a un piccolo schermo posto sul pavimento, guarda uno spezzone di un film in cui ha recitato Franca Valeri (figg. 9a e 9b). Colei che dovrebbe essere la protagonista del documentario è quindi ridotta a un'immagine su uno schermo, mentre è sul corpo della regista che si sofferma la macchina da presa, offrendo di lei allo spettatore anche un lungo piano ravvicinato paragonabile a un primo piano "divistico", dal momento che si tratta di un'inquadratura la cui unica funzione è quella di mettere in risalto la persona di Guzzanti. In effetti, l'intera scena sembra informata da una finalità puramente divistica, giacché non concorre né a far avanzare la narrazione del documentario né a offrire ulteriori informazioni su Valeri.

IV. CONCLUSIONE

Nel suo saggio *Documentare Berlusconi. Il documentario nell'epoca della neotelevisione* Bruno afferma che «il grande schermo cinematografico» ha costituito per Sabina Guzzanti «il luogo dell'esilio non volontario rispetto al piccolo schermo controllato monopolisticamente da citizen Berlusconi»⁴⁸. Nel passaggio da attrice a regista che questo confino ha comportato, Guzzanti avrebbe potuto perdere la notorietà acquisita in precedenza. Invece, non solo ha saputo mantenerla entrando a far parte degli *star-directors* italiani contemporanei, ma non ha nemmeno dovuto ripensare la propria immagine divistica. Ciò emerge molto chiaramente sia, come si è visto, da una disamina dei suoi film sia da un'analisi della pubblicistica a essi legata. Anche i paratesti di questi cinque lungometraggi restituiscono, infatti, un ritratto di Guzzanti in continuità con la sua immagine precedente. Solo per fare alcuni esempi, nei due articoli che il settimanale «lo Donna» le dedica a seguito del successo di *Viva Zapatero!* troviamo dichiarazioni della regista che evidenziano una tendenza alla militanza politica attraverso la propria arte, quali «ho sempre pensato di fare l'artista e non l'intrattenitrice! L'artista è un lavoro di impegno

⁴⁸ Bruno, 2013: 65.

Figg. 9a e 9b -
Due fotogrammi tratti da
"Franca, la prima" (2011)
raffiguranti Sabina
Guzzanti e relativi a una
scena non funzionale a
fornire allo spettatore
informazioni legate a
Franca Valeri.



civile»⁴⁹ o «è sacrosanto che gli artisti si occupino di politica»⁵⁰. Similmente, nella biografia inserita nella scheda di *Le ragioni dell'aragosta* nel catalogo delle Giornate degli Autori della Mostra del Cinema di Venezia, Guzzanti viene descritta come un'«antagonista di punta [...] rispetto a tutti i poteri costituiti»⁵¹, mentre in quella del pressbook di *La trattativa* la si presenta come un'artista a tutto tondo i cui «punti di forza» sono da sempre «verve comica, ironia» e un

⁴⁹ Guzzanti in Meli, 2006: 65.

⁵⁰ Guzzanti in Piacenza, 2007: 51.

⁵¹ Scheda di *Le ragioni dell'aragosta*, in *Giornate degli autori Venice Days. 4. edizione 30 agosto-7 settembre 2007*, p. 41.

«tagliante punto di vista sull'attualità»⁵². In breve, nel passare da attrice satirica a regista di documentari e docufiction Guzzanti è riuscita a conservare anche i tratti potenzialmente più controversi della sua immagine precedente, forse proprio perché il calarli in un contesto "rispettabile", qual è considerato il cinema del reale, li ha resi più accettabili o, più semplicemente, perché consoni a quella tradizione di cinema documentario impegnato e radicale in cui si inseriscono anche altri *star-directors* internazionali come Moore o Spurlock. Pur operando in un contesto quale quello italiano che, come suggeriscono Giulia Carluccio e Andrea Minuz, si contraddistingue per una tradizione antidivistica dalle radici tanto profonde da far sì che «creare un antidivo» risulti «più facile che costruire una star»⁵³, Sabina Guzzanti ha saputo trovare nel documentario la chiave per elevarsi a "diva cinematografica" nella forma di *star-director*. Tuttavia, forse proprio in virtù della maggior difficoltà che intraprendere questa strada comporta in Italia, nei suoi film Guzzanti è andata oltre il semplice farsi una *performer-director*. Ha fatto ricorso in modo insistito e a tratti ossessivo anche a una serie di strategie formali più puntuali che, come si confà a una star, la facessero risaltare a livello visivo, quasi che l'unico vero scopo dei suoi lungometraggi fosse quello di permetterle di mantenere lo status divistico acquisito prima della chiusura di *Raiot*.

⁵² Pressbook del film *La trattativa*, BIM, Roma, 2014, p. 10. Il medesimo concetto è presente anche nella biografia proposta nel pressbook di *Draquila - L'Italia che trema*, BIM, Roma, 2010, p. 6. In linea con la precedente collocazione nella categoria della *star-performer*, nei paratesti dei suoi film si insiste anche sul suo essere una figura poliedrica, sia rimarcando il fatto che assume su di sé più ruoli contemporaneamente sia evidenziando come si sia misurata e continui a misurarsi con più ambiti, artistici e non solo. Un esempio del primo caso si ha nel *Draquilaro* – una lunga intervista a Guzzanti pubblicata in accompagnamento al DVD di *Draquila* –, dove troviamo la seguente dichiarazione della regista in riferimento ai suoi film: «Sono lavori che curo dall'inizio alla fine, dalle prime suggestioni, alle riprese, al montaggio fino alla presentazione nelle sale» (Guzzanti in Guzzanti, Terrone, 2010: 42). Un esempio del secondo caso è invece rintracciabile nel pressbook di *La trattativa*. Qui infatti nella biografia leggiamo: «Sabina Guzzanti si è sempre impegnata su diversi fronti: cinema, televisione, scrittura, musica, politica e molto teatro con spettacoli comico satirici in cui si sommano le sue eccezionali capacità di performer ad una costante ricerca di nuove forme di drammaturgia» (Pressbook del film *La trattativa*, BIM, Roma, 2014, p. 10. Cfr. anche pressbook del film *Draquila - L'Italia che trema*, BIM, Roma, 2009, p. 6).

⁵³ Carluccio; Minuz, 2015: 10.

Tavola delle sigle

CGIL: Confederazione Generale Italiana del Lavoro
 DVD: Digital Versatile Disc
 RAI: Radiotelevisione Italiana

Riferimenti bibliografici

Bertozi, Marco

2018, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia.

Boria, Monica

2011, *Sabina Guzzanti: From TV Satire to Political Documentary*, «Studies in European Cinema», v. 8, n. 2.

Brancati, Daniela

2011, *Occhio di maschio. Le donne e la televisione in Italia. Una storia dal 1954 a oggi*, Donzelli, Roma.

Bruno, Marcello Walter

2013, *Documentare Berlusconi. Il documentario nell'epoca della neotelevisione*, in Daniele Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

Bruzzi, Stella

2000, *New Documentary*, Routledge, New York; 2ª ed., 2006.

2013, *The Performing Film-maker and the Acting Subject*, in Brian Winston (ed.), *The Documentary Film Book*, Palgrave Macmillan, London 2013.

Carluccio, Giulia; Minuz, Andrea

2015, *Nel paese degli antidivi*, «Bianco & Nero», a. LXXVI, n. 581, gennaio-aprile.

Casetti, Francesco

2015, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.

Colonna, Vincent

2004, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, Paris.

Colonnelli, Laretta

1994, *Tredici donne per me*, «Amica», a. XXXIII, n. 22, 30 maggio.

Cotroneo, Roberto

2001, *Il calendario dell'antiSilvio*, «L'Espresso», a. XLVII, n. 50, 13 dicembre.

De Bernardinis, Flavio

2005, *Viva Zapatero!*, «Segnocinema», a. XXV, n. 136, novembre-dicembre.

De Tomassi, Andreina

1993, *È nata un'attrice anzi, quattordici*, «Il Venerdì di Repubblica», n. 279, 2 luglio.

Federici, Federico M.

2012, *Silenced Images. The Case of Viva Zapatero!*, in Rita Wilson, Brigid Maher (eds.), *Words, Images and Performances in Translation*, Continuum, New York 2012.

Geraghty, Christine

2000, *Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance*, in Christine Gledhill, Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Bloomsbury, London-New York 2000; 2ª ed., 2011.

Guzzanti, Sabina; Terrone, Enrico

2010, *Draquilaro. Dialoghi sulla storia del film*, in Alessandro Bignami (a cura di), *I cacciatori di aquilani*, Feltrinelli, Milano 2010.

Landy, Marcia

2008, *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Lucherini, Enrico; Pignatelli, Gianluca

2006, *Botte prima degli esami*, «Ciak», n. 8, agosto.

Mancino, Anton Giulio

2005, *Viva Zapatero!*, «Cineforum», a. XLV, n. 9, novembre.

Masenza, Claudio

2002, *Ci-clone Sabina*, «Ciak», n. 1, gennaio.

McCreadie, Marsha

2008, *Documentary Superstars: How Today's Filmmakers Are Reinventing the Form*, Allworth Press, New York.

McLuhan, Marshall

1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York-Toronto-London; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

Meli, Maria Teresa

2006, *Credetemi, c'è poco da ridere*, «lo Donna», a. X, n. 4, 21 gennaio.

Montali, Gabriella

1997, *I miei figli sono bravi perché li ho abbandonati*, «Oggi», a. LIII, n. 17, 30 aprile.

Nichols, Bill

2001, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington; trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006; 2ª ed., 2014.

Noto, Paolo

2013, *Moore o Matrix? Il cinema comico-politico tra mockumentary e transmedialità*, «Bianco & Nero», a. LXXIV, n. 575, gennaio-aprile.

Odin, Roger

2000, *De la fiction*, Editions De Boeck Université, Bruxelles; trad. it. *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

Perniola, Ivelise

2014, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano/Udine.

Piacenza, Paola

2007, *Sabina Guzzanti*, «lo Donna», a. XI, n. 35, 1 settembre.

Piazzì, Laura

1994, *Sabina e le altre*, «Milano '90», a. IV, n. 4, aprile.

Renov, Michael

2008, *First-Person Films: Some Theses on Self-Inscription*, in Thomas Austin, Wilma de Jong (eds.), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Open University Press, Maidenhead 2006.

Rezzonico, Raffaele

2005, *Mani legate e bocche cucite*, «Duellanti», a. III, n. 20, ottobre.

Romani, Marco

2005, *Censura, licenziamenti, bavagli. La Rai di Berlusconi vista da Guzzanti*, «Avvenimenti», a. XVIII, n. 36, settembre.

Stille, Alexander

2010, *Citizen Berlusconi, il cavalier miracolo*, Garzanti, Milano.

Volli, Ugo

1994, *Fare satira? Oggi è obbligatorio. I cento volti di Sabina*, «la Repubblica», 17 luglio.

Waller, Marguerite

2016, *Sabina Guzzanti: Transmediating cinema politico*, in Giacomo Lombardi, Christian Uva (eds.), *Italian Political Cinema: Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*, Peter Lang, Bern 2016.

Watters, Clare

2011, *Being Berlusconi. Sabina Guzzanti's Impersonation of the Italian Prime Minister Between Stage and Screen*, in Villy Tsakona, Diana Elena Popa (eds.), *Studies in Political Humour: In Between Political Critique and Public Entertainment*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2011.

Weissberg, Jay

2014, *Film Review: The State-Mafia Pact*, «Variety», 15 settembre, variety.com/2014/film/festivals/film-review-the-state-mafia-pact-1201306218 (ultima consultazione 29 dicembre 2018).