



SCUOLA DOTTORALE

Culture e trasformazioni della città e del territorio

DOTTORATO DI RICERCA IN

Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti - CICLO XXIII

TITOLO:

**Il cinema francese di “docu-fiction” di inizio XXI
Secolo: un tentativo di teorizzazione**

DOTTORANDO

Simone Moraldi

A.A. 2010-2011

Docente Tutor: Prof. Giorgio De Vincenti

*a mio nonno Angelo,
alla sua eredità nuova ed eterna*

SOMMARIO

INDICE RAGIONATO.....	4
INTRODUZIONE.....	7
CAPITOLO 1. I REGIMI DELL'ALTERITÀ. STRUMENTI DELLA PRATICA DI CONTATTO.....	17
1.1. Questioni epistemologiche e terminologiche.....	17
1.2. Presupposti teorico-metodologici e strumenti di analisi della pratica di contatto.....	25
CAPITOLO 2. RICOGNIZIONE TEORICA: PER UNA "TECNICA" DEL CONTATTO.....	46
2.1. L'utopia della trasparenza. Per una teoria del rapporto filmeur/filmé.....	50
2.2. Modelli teorici: Jean-Louis Comolli e Jean Rouch.....	71
2.2.1. Jean-Louis Comolli: sul crinale della distruzione.....	71
2.2.2. Jean Rouch: « <i>la barbarie de l'invention</i> ».....	82
2.3. Teorie di campo ed «enattività»: il "campo cinematografico".....	95
CAPITOLO 3. DECLINAZIONI DEL RAPPORTO FILMEUR/FILMÉ.....	107
3.1. La teoria della verticalità.....	109
3.2. La "giusta distanza".....	118
3.3. Declinazioni del rapporto filmeur/filmé.....	123
3.4. Tra la sceneggiatura e l'uomo: per un'«antropologia visuale».....	144
CAPITOLO 4. LO STATUTO DEL <i>SOCIAL ACTOR</i>	155
4.1. Il bambino e la cortocircuitazione degli atteggiamenti involontari.....	159
4.2. Una "permeabilità filtrata": la <i>mise en scène</i> e il "parco giochi".....	167
4.3. Declinabilità dei registri della qualità della presenza del filmé.....	170
APPENDICE. SCHEDE DEI FILM.....	190
La classe dei gialli.....	190
Être et avoir.....	194
Geri.....	205
Inside out.....	212
Podul de flori.....	216
Retour en Normandie.....	222
Une saison au paradis.....	229
Il vento fa il suo giro.....	243
BIBLIOGRAFIA.....	254
FILMOGRAFIA.....	266

INDICE RAGIONATO

CAPITOLO 1. I REGIMI DELL'ALTERITÀ. STRUMENTI METODOLOGICI DELLA PRATICA DI CONTATTO

Ricognizione degli strumenti teorico-metodologici delle le discipline demo-etno-antropologiche per analizzare la pratica di contatto in una varietà di risvolti e di atteggiamenti possibili.

1.1. Questioni epistemologiche e terminologiche

excursus terminologico di una serie semantica potenzialmente critica: osservatore/osservato; filmeur/filmé; etnografia visiva/antropologia visuale.

1.2. Presupposti teorico-metodologici e strumenti di analisi della pratica di contatto

individuazione e descrizione di una serie di *bias* nello sguardo dell'etnografo la cui presa di coscienza riflessiva è strumento centrale per l'attività etnografica.

CAPITOLO 2. RICOGNIZIONE TEORICA: PER UNA "TECNICA" DEL CONTATTO

elaborazione degli strumenti metodologici operativi, utili a calare il contesto dell'analisi nell'ambito della teoria del documentario e del film etnografico.

2.1. L'utopia della trasparenza. Per una teoria del rapporto filmeur/filmé

ridisegnare le condizioni epistemologiche di esistenza del cinema di nonfiction in relazione all'attitudine documentaria nei confronti della realtà, ponendo in evidenza il carattere problematico di questo rapporto.

2.2. Modelli teorici: Jean-Louis Comolli e Jean Rouch

excursus monografico e individuazione di una serie di elementi teorici funzionali alla strutturazione di un *modus operandi* nella relazione filmeur/filmé.

2.3. Teorie di campo ed «enattività»: il "campo cinematografico"

percorso di elaborazione del versante teorico definito come «teorie di campo» per approdare alla nuova nozione di "campo cinematografico".

CAPITOLO 3. IL RAPPORTO FILMEUR/FILMÉ: INDICI TEORICI

Analisi dei film oggetto di esame e generalizzazione delle relative categorie teoriche e modelli interpretativi.

3.1. La teoria della verticalità

ricostruzione del principio della verticalità nella teoria di Ęjzenštejn in funzione dell'applicazione di questo come modello interpretativo funzionale all'argomentazione espressa.

3.2. La "giusta distanza"

il concetto di distanza, elemento fondante della pratica del rapporto filmeur/filmé, attraverso le dichiarazioni di registi.

3.3. Declinazioni del rapporto filmeur/filmé

excursus di una serie di possibili declinazioni del rapporto filmeur/filmé (*performer-director*; filmé come filmeur e declinazioni dell'auto-rappresentazione; *indigenous film*) sull'asse dell'ibridazione delle due istanze l'una nei confronti dell'altra.

3.4. Tra la sceneggiatura e l'uomo: per un'«antropologia visuale»

messa a fuoco della nozione di «antropologia visuale» basata sulla distinzione fra due modelli di relazione filmeur/filmé: uno che si attua nel momento della realizzazione e un altro che si attua nella "processualità progettuale" della relazione.

CAPITOLO 4. LA NONFICTION E LO STATUTO DEL *SOCIAL ACTOR*

analisi della nozione di «*social actor*», dello statuto di questa forma di presenza cinematografica del soggetto nel cinema di nonfiction.

4.1. Il bambino e la cortocircuitazione degli atteggiamenti involontari
studio sulla qualità performativa della presenza del bambino come *social actor* nel cinema di nonfiction.

4.2. Una “permeabilità filtrata”: la *mise en scène* e il “parco giochi”
una possibile chiave di lettura della messa in scena documentaria come un procedimento costruito, come una forma di regia.

4.3. Declinabilità dei registri della qualità della presenza del filmé
individuazione di quattro modi possibili per descrivere la tensione performativa del filmé: la tensione all’intervista, la tensione osservativa, la tensione alla ricostruzione e una nuova nozione, la tensione “illustrativa”.

INTRODUZIONE

Le réel n'est pas un fonds inépuisable dont un assemblage plus ou moins astucieux donnerait toujours du spectacle à revendre, mais plutôt notre trésor commun à manier avec précaution si nous voulons contribuer à lui donner un sens.
(Sito web degli *Ateliers Varan*)

La costruzione del *background* teorico-metodologico del presente lavoro è frutto di una congiuntura interdisciplinare, nella quale una pluralità di percorsi teorici, l'antropologia critica orientata al post-strutturalismo, la teoria contemporanea del "nuovo documentario", la teoria del cinema etnografico si ritrovano a convergere sulla problematizzazione del rapporto tra le due istanze che agiscono all'interno di un processo di contatto tra alterità: il filmeur e il filmé. Le nomenclature legate a queste due istanze sono di varia natura e ognuna implica un differente retroterra teorico e semantico¹. La dizione "filmeur/filmé" alla fine ha prevalso sulla dizione "filmante/filmato"², parzialmente diffusa nella letteratura di settore italiana, dal momento che quest'ultima non appare come discriminare lessicale del campo di indagine teorica, contrariamente alla dizione francese³.

Il filone critico nel pensiero antropologico ha elaborato in maniera molto articolata e da diversi punti di vista, che in questa sede si è cercato di analizzare alla ricerca di strumenti teorici per strutturare in maniera solida una teoria della pratica di contatto, questa problematizzazione del rapporto con l'altro nella pratica etnografica. Uno spazio a parte occupa, in questo panorama antropologico, la figura di Marc Augé e il suo lavoro in relazione alla nozione di Contemporaneo e al suo contributo all'evoluzione del concetto di "luogo antropologico", che percorre in alcuni tratti la tesi. In particolare, questa nozione di luogo/spazio/campo antropologico/rituale è servita per coniare la nozione di "campo cinematografico", che poi emerge nel momento in cui prende vita l'impianto teorico che serve ad aprire l'orizzonte in cui si muove l'istanza

¹ La distinzione tra queste varie nomenclature è affrontata nel paragrafo 1.1.

² È Roberto Nepoti che nel suo libro *Storia del documentario* ha fatto ricorso a questa formula.

³ In tempi recenti, questa dizione è usata da Claudine de France nel suo *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 1994. Per una disamina più approfondita, vedi paragrafo 1.1.

decostruzionista e interpretativa dell'analisi dei film e serve a definire il campo – più o meno “materiale” – che si crea nel momento in cui un evento di carattere antropologico e rituale ha luogo in presenza di un filmeur e del suo relativo apparato.

Jean-Louis Comolli, senza dubbio uno degli studiosi più interessanti degli ultimi dieci anni, ha problematizzato la pratica di contatto nella fattispecie della teoria del documentario. Il suo lavoro, e in particolare il libro *Voir et pouvoir*, introdotto in Italia da Fabrizio Grosoli per Donzelli, è stato fondamentale per realizzare il *trait d'union* che lega le dinamiche in corso nella sfera antropologica al riflesso, abbastanza fedele, di queste dinamiche di apertura, di dialettizzazione, di problematizzazione che ricorrono nella pratica antropologica contemporanea nella teoria del documentario. Molti cineasti tra quelli presi in esame, in modo più o meno diretto, sembrano aver problematizzato il rapporto tra chi filma e chi viene filmato. Non secondariamente, il lavoro incrociato di Bill Nichols e Stella Bruzzi ha fornito del materiale fondamentale soprattutto in relazione al concetto di *performance*⁴.

Sul versante dell'etnografia visiva, nel quale la pratica del contatto è la questione su cui verte il lavoro della stragrande maggioranza degli studiosi consultati, Jean Rouch è certamente il punto di riferimento di maggior rilievo, senza perdere di vista gli studiosi contemporanei. Tra di essi, un posto particolare occupa il contributo di Cristina Grasseni⁵, che si dà come quello a carattere più fortemente epistemologico: la sua nozione di *skilled vision*, che la studiosa ha individuato come punto di applicazione della fluttuazione tra teorie dell'osservazione e pratiche della visione che l'antropologia visuale sta attraversando nel corso degli ultimi dieci-quindici anni⁶, costituisce una sorta di “motore primario” del presente lavoro, dato che ciò che è in animo di cercare in questa sede è proprio una tecnica di sguardo. Una tecnica di sguardo che si è cercato di configurare come complessa, articolata, interdisciplinare. Una tecnica

⁴ Il presente lavoro ha cercato di condividere il più possibile la dialettica a cui Stella Bruzzi ha dato vita nel suo *New documentary* in relazione alle teorie di Nichols poichè esse costituiscono un elemento interessante (vedi paragrafo 2.1). La critica di Stella Bruzzi (o quanto meno, la componente critica del suo volume che interessa il presente lavoro) problematizza l'approccio sistematico che Nichols propone in relazione alle forme del documentario (o, come egli stesso li definisce, i *modes*), problematizzando dunque il carattere metodologico di Nichols e suscitando alcune riflessioni che questa tesi avanza come ipotesi produttive. In un secondo tempo, Bruzzi si sofferma ed estende il discorso affrontato da Nichols nel suo *Blurred Boundaries* in relazione al *performative mode*.

⁵ Grasseni, Cristina (a cura di), *Imparare a guardare. Sapienza ed esperienza della visione*, Milano, Franco Angeli, 2008.

⁶ Grasseni, Cristina (edited by), *Skilled visions. Between apprenticeship and standards*, Oxford, Berghahn books, 2006; Marazzi, Antonio, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002

che risulti da attività che, ben lungi dal coinvolgere semplicemente lo sguardo, investa una serie di altri aspetti: il rapporto, il campo, il corpo, gli atteggiamenti, in una pratica che si dia in una complessità tale da imporre una riflessione in merito alla terminologia stessa di “sguardo”, che in questa sede si è sostituita con una parola sempre cara a questa tesi, cioè a dire la parola “contatto”. Prendiamo in prestito questo termine, e con un sentito ringraziamento, da Raul Grisolia, che una ventina d’anni fa ha tradotto e pubblicato alcuni scritti di Rouch in italiano in un volume dal titolo *Jean Rouch e il cinema del contatto*, che si è rivelato essenziale per il presente lavoro.

I TEMI

Non può sfuggire al presente lavoro quanto, nella letteratura teorica contemporanea sul documentario, sia diffusa la problematizzazione del rapporto tra fiction e nonfiction⁷. Pur essendo una questione molto sentita, e pur rientrando in un’ottica post-strutturalista, prefiggersi un obiettivo come questo è spesso risultato essere fonte di dispersione e impedimento al raggiungimento di risultati teorici concreti. Sulla scorta di queste esperienze, si è scelto di mettere da parte la questione del rapporto tra fiction e nonfiction per aggirarne la portata e affrontarlo trasversalmente, attraverso un tema che ha offerto delle risorse utili per trarre delle risposte interessanti a questo macro-problema del rapporto tra fiction e nonfiction; ma soprattutto, da un punto di vista storico e teorico, per tentare di attuare un superamento di questa problematica. Il lavoro sul rapporto *filmeur/filmé*, benché costituisca un aspetto in comune a pratiche di fiction e a pratiche di nonfiction, è stato affrontato prevalentemente nell’ottica della nonfiction. In questo modo, sono stati posti in evidenza degli aspetti del documentario contemporaneo che costituiscono una forma di cortocircuito tra fiction e nonfiction, ma senza ricadere con troppa facilità sul discorso delle marche enunciative, che è la “palude” nella quale i teorici che si sono occupati del tema hanno finito per ricadere. In particolare, la teoria cognitivista

⁷ Tra i testi di riferimento in tal senso, Niney, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009; Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l’innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006); Carroll, Noël, *Nonfiction film and postmodern Skepticism* in Bordwell, David, Carroll, Noël, *Post-theory. Reconstructing film studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996, pg. 283-306; Renov, Michael, *Theorizing documentary*, London, Routledge, 1993.

contemporanea dall'approccio post-strutturalista in ambito documentario, e in particolare in esponenti come Noël Carroll e Carl Plantinga, sembra aver fatto proprio l'intento di affrontare la questione in maniera diretta, cercando di spingere l'atteggiamento analitico a estreme conseguenze e finendo per scontrarsi, fatalmente, con la problematica della narrazione, senza però far ricorso a strumenti semiologici o narratologici che forse avrebbero permesso un'analisi in tal senso più efficace⁸.

Un altro versante della trattazione, connesso a quello del rapporto fiction/nonfiction, concerne la relazione tra "realtà" e "rappresentazione"⁹, problematica cui sono connesse tematiche altrettanto "scottanti" come la questione del rapporto tra soggettività e oggettività, la questione dell'autenticità, la questione dell'indessicalità¹⁰.

In questa sede si è cercato di gettare luce sulla questione epistemologica legata al sussistere di questa domanda, sulle sue "condizioni di esistenza"; e alla luce dei più recenti contributi teorici, soprattutto in seno alla teoria del documentario, è emerso come ogni nuovo ragionamento debba snodarsi intorno alla seguente consapevolezza: l'indessicalità del rapporto tra immagine e realtà - un dato che da alcune delle più recenti teorie in relazione al rapporto tra immagine analogica e immagine digitale è stato profondamente problematizzato più di quanto già non lo fosse¹¹ - non può costituire una base per costruire dei percorsi interpretativi che presuppongano la promessa di autenticità costituita dall'immagine.

In tal senso, il presente lavoro avanza in alcune delle sue parti, sostenuto da varie argomentazioni, in particolare quelle di Stella Bruzzi e Jean-Louis Comolli¹², l'ipotesi metodologica di un superamento della questione del rapporto realtà/rappresentazione alla ricerca di un residuo più o meno consistente di autenticità del secondo nei riguardi della prima, verso piuttosto la direzione di uno studio, votato all'analisi, delle condizioni della relazione *filmeur/filmé*. L'intento dell'orizzonte dell'analisi qui proposto è abbandonare l'approccio

⁸ È proprio il caso del già citato Carroll, Noël, *Nonfiction film and postmodern Skepticism* in Bordwell, David, Carroll, Noël, *Post-theory. Reconstructing film studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996.

⁹ un binomio oppositivo posto in discussione dal presente lavoro, e in particolare nel paragrafo 2.1.

¹⁰ Tutte questioni che trovano spazio nel corso della trattazione e in particolare nel capitolo 2.

¹¹ Rodowick, David N., *The virtual life of film*, 2007 (it. *Il cinema nell'era del virtuale*, Bologna, Olivares, 2008).

¹² Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006; Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006).

scettico votato alla ricerca dell'autenticità, per adottare un approccio fenomenologico, analitico, descrittivo, al fine di indagare le dinamiche rappresentative in atto su più livelli, e nella fattispecie, nel rapporto *filmeur/filmé*.

Questa riflessione, se declinata sul cinema di nonfiction, nella cui pratica il legame con la "realtà" è, contrariamente alla fiction, un elemento discriminante e fondante la progettualità stessa della realizzazione, pone le condizioni per una transizione teorica interessante: nel momento in cui si ha a che fare con una forma di cinema tesa tra, da un lato, l'impossibilità di rappresentare la realtà e, dall'altro, la necessità di stabilire un legame con la "realtà"¹³, come possono i generi della nonfiction, il documentario, il film etnografico, continuare a sussistere, stretti come sono in questo collo di bottiglia? Cosa nasce da un cinema che vive la contraddizione tra impossibilità a rappresentare e necessità di rappresentare? D'altra parte, come Jean-Luc Lioult sottolinea,

«La revendication légitime de la liberté des formes ne doit faire pas perdre de vue la substance du contenu, qui reste un discours sur le réel. S'il s'agit de fabuler un rapport au monde qui ne lui donne d'autre sens que celui qu'on lui prête subjectivement, tout discours est auto-justifié [...] Le discours du film de non-fiction ne doit-il pas se prêter à une justification externe, autre que celle des propres lois de production?»¹⁴.

E come Jean-Paul Colleyn ribadisce,

«Sans vouloir clore le vieux débat sur l'artiste et sa responsabilité, on peut soutenir que le documentariste se trouve du côté de ceux à qui l'on demande des explications et, éventuellement, des comptes. L'art pour l'art ne lui est pas pardonné: on exige de l'œuvre que son sens ne soit pas totalement prisonnier de l'œuvre elle-même. Si on reconnaît à la poésie, à la peinture, à la musique, à la littérature le droit de produire des œuvres autonomes, valables pour elles-mêmes, indépendamment de toute capacité référentielle, il n'en va pas de même du documentaire qui, en tant qu'empreinte du réel qu'exerce non fictionnel, est toujours jugé sur son aptitude à dévoiler un aspect méconnu du

¹³ L'uso delle virgolette contrassegna il carattere, ovviamente, problematico di termini come realtà e rappresentazione. Per ulteriori considerazioni che approfondiscano il carattere problematico di questi termini, rimandiamo alle varie considerazioni contenute nel presente lavoro.

¹⁴ Lioult, Jean-Luc, *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Pup – Publication de l'Université de Provence, 2004, pg. 26.

monde. On admet difficilement que le documentariste se préoccupe seulement des formes»¹⁵.

Si tratta, dunque, di un approccio estremamente problematico, necessariamente instabile, per tentare di aggiungere un piccolo tassello all'opera, già avviata dagli studiosi qui interpellati, di decostruzione della fitta rete di problematiche che aggregano la fiction e la nonfiction, la realtà e la "rappresentazione", il giudizio e l'analisi. Si è cercato, attraverso l'adozione di determinati criteri argomentativi e retorici, di sottolineare lo stesso carattere problematico in certi termini e in certe espressioni.

Vi sono, all'interno della tesi, altri temi connessi, a corollario di quelli già espressi. I più pressanti sembrano essere la questione della mimesi dell'apparato e la questione del realismo. In tal senso, il presente lavoro tenta di integrare, "rimpolpandola", la prospettiva secondo cui la presenza della macchina altera il comportamento dei filmés al punto di condizionarne il comportamento¹⁶. Senza trovare una "risposta chiusa" a questo interrogativo, il presente lavoro cerca, nuovamente, di "fendere" la questione in maniera trasversale, riformulando la questione con l'aiuto di una serie di contributi, in tal senso, di grande ricchezza, come quello di Jean Rouch, per uscire dall'imbarazzo della domanda e rientrare nella logica argomentativa della descrizione, dell'analisi, dell'interpretazione.

METODOLOGIA

L'oggetto di indagine centrale del presente lavoro è la pratica cinematografica intesa nel suo senso più concreto, cioè a dire il processo di realizzazione di un film. Il lavoro di analisi del film condotto in questa sede ha dunque più obiettivi: uno dei più importanti è cercare di risalire al processo di realizzazione, agli aspetti della pratica cinematografica peculiari dei vari cineasti qui menzionati;

¹⁵ Colleyn, Jean-Paul, *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*, Paris, Cahiers du cinéma/INA, 2009, pg. 86.

¹⁶ Una moltitudine di teorici si sono avventurati in questo terreno e non si proporrà, in questa sede, un excursus troppo dettagliato. Demandiamo la questione ai vari punti della tesi in cui questo tema è trattato – anche se non è mai trattato in maniera diretta – e, per una sintesi piuttosto in linea con la bibliografia consultata, rimandiamo a Marquis, Elizabeth, "Acting and/or/as Being? Performance in Pour la suite du monde", «Nouvelles vues sur le cinéma québécois», n° 8, Hiver 2008, nota n° 10.

non secondariamente, attraverso un lavoro attento e dettagliato di analisi dell'immagine a trecentosessanta gradi (sulle marche enunciative, sul linguaggio, sul lavoro di scrittura, sul lavoro con i soggetti, cercando di creare un sistema di connessioni tra questi vari aspetti dell'analisi), si è cercato di collegare questa indagine in merito alla pratica cinematografica con la ricerca di una serie di spunti interpretativi che, poi, sono confluiti nell'ossatura teorica della tesi intorno al macro-tema del rapporto *filmeur/filmé*. Tanto per fare degli esempi, il tema della dialettica tra controllo e permeabilità che emerge dal lavoro con gli interpreti di Nicolas Philibert in *Retour en Normandie* oppure il riscontro di una forma di ritualità, in cui il dispositivo è pienamente coinvolto, in *Podul de flori* (Tomas Ciulei, Moldavia, 2007). Due indici teorici che, tra molti altri, hanno "indicato la strada" per questa ipotesi possibile di lettura e mappatura del terreno estetico del cinema di nonfiction del III Millennio. Quanto meno, in modo parziale e subordinato alla limitatissima "rosa" dei film selezionati. Si è fatto lo sforzo, dunque, vincolare gli spunti teorici e i tentativi interpretativi ad aspetti emersi in sede di descrizione e analisi dei film, con l'idea di articolare un modello interpretativo strettamente legato alla pratica cinematografica dei cineasti in questione.

Questo approccio, pressoché esclusivamente rivolto al testo filmico e alla pratica cinematografica, ha naturalmente comportato un interesse non primario verso l'elaborazione di una teoria della ricezione e verso l'analisi delle dinamiche spettatoriali. Quanto meno, esse non sono l'argomento centrale del discorso che, sostenuto da un corposo lavoro di analisi, si concentra prevalentemente sul *côté* estetico, sul vettore del mittente del processo comunicativo. In particolare, il presente lavoro fa propria la visione secondo la quale, nonostante i buoni risultati raggiunti¹⁷, si possono trarre risultati interessanti anche limitandosi al campo dell'analisi testuale, senza coinvolgere, in prima istanza, le teorie della ricezione. Come sostiene Randolph Jordan, non appena si esce dall'ottica secondo cui «la "verità" [virgolette mie, ndr] è una funzione della relazione indessicale dell'immagine con il suo soggetto», si schiude un orizzonte di comprensione di questa "verità" che, come si è cercato

¹⁷ Tra i teorici che hanno, in modo particolare, legato la loro riflessione sull'ontologia documentaria alle dinamiche legate alla ricezione, ricordiamo: Odin, Roger, *De la fiction*, 2000 (it. *Della finzione*, Milano, Vita & Pensiero, 2004); Jost, François, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Milano, Il Castoro cinema, 2003; Carroll, Noël, *Nonfiction film and postmodernist skepticism*, in Bordwell, David, Carroll, Noël, *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison, Wisconsin University Press, 1996. Casetti, Francesco, L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione consultabile sul sito www.francescocasetti.it.

già di far emergere da questa introduzione, supera l'idea di "verità" come legata al carattere indessicale dell'immagine (anche questa, una problematica non trattata direttamente, ma presente come riferimento costante della riflessione¹⁸).

«I believe that the idea of defining documentary as a receptive strategy should not negate a consideration of the filmic text as primary focus of consideration. At the heart of the matter lies the concept of truth. As we move away from believing that truth in imagery is a function of the image's indexical relationship with its subject, there seems to be a thrust towards understanding truth as being that which defines our world for us: perception»¹⁹.

In ogni modo, neanche un lavoro come questo, così orientato al testo filmico, si può esimere in tutto e per tutto dal contemplare dinamiche legate alla ricezione. Il lavoro teorico di Stella Bruzzi si snoda, in una parte iniziale, intorno al nodo del circolo comunicativo autore-film-spettatore, e sulla scorta di questa riflessione sostiene le riflessioni che poi nutrono il lavoro condotto in questa sede. Tutt'altro che secondariamente, Jean-Louis Comolli, in relazione al concetto di «cine-mostro» tira in ballo il rapporto con lo spettatore, la cui presenza teorica è fondamentale allo studioso francese per elaborare la sua teoria legata al "credere", che si rivela poi un crocevia fondamentale per accedere al materiale necessario a questo lavoro per procedere. Tra i riferimenti a un discorso sullo spettatore c'è poi da segnalare - pur sempre mediato da un approccio orientato verso questa "teoria della pratica" - il percorso teorico relativo al concetto di *feed-back*, che lungo la tesi costituisce un termine-chiave e si colloca alla base di una vera e propria dorsale teorica che si fa risalire a Jean Rouch, che ne è un antesignano. In questo senso, il lavoro sulle dinamiche spettatoriali è stato subordinato alla concezione dello spettatore in quanto parte integrante del processo di realizzazione il quale, guardando il proprio stesso film, dà luogo a una serie di dinamiche e di effetti che, nell'ottica autoriale, si danno come più o meno accidentali. Ad esempio, la vicenda legata alla proiezione di *La moindre des choses* (Nicolas Philibert,

¹⁸ La riflessione, sviluppatasi con maggior vigore in anni più recenti, circa l'ontologia della relazione tra immagine e soggetto, è molto ampia. In più punti del volume sono presenti richiami vari a questa riflessione, che trova una felice e fedele sintesi in Rodowick, David N., *The virtual life of film*, 2007 (it. *Il cinema nell'era del virtuale*, Bologna, Olivares, 2008), soprattutto nell'ottica dell'immagine digitale, che va a problematizzare ulteriormente un campo teorico già abbastanza problematico.

¹⁹ Jordan, Randolph, "The Gap: Documentary Truth Between Reality and Perception" in «Offscreen», 31 Gennaio 2003 (http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/documentary_truth.html).

Francia, 1999) di Nicolas Philibert presso la clinica psichiatrica «La Borde» a beneficio dei pazienti, durante la quale una donna, che dopo la realizzazione del film era “rinsavita” ed era tornata a «La Borde» solo per assistere alla proiezione, è stata colta da una crisi di pianto; oppure lo straordinario caso del film *Jaguar* di Jean Rouch. Una forma di *feed-back* che si innesta con un aspetto essenziale della ricerca estetica del cineasta francese, cioè a dire la sua attenzione nei confronti del progresso tecnologico delle tecnologie di audio e video-registrazione.

Tornando alla ricerca di un modello interpretativo, lo sforzo è stato di strutturarne in modo semplice, lontano da un’ottica storica e mai supinamente guidato da una tensione normativa. La storia del cinema, in tal senso, non costituisce lo scopo del discorso, bensì uno dei bacini a cui la teoria va ad attingere le proprie risorse. Tanto per fare un esempio, la storia del cinema documentario è stata essenziale nel momento in cui, sulla scorta del lavoro di Stella Bruzzi, si è cercato di individuare nel fenomeno del *cinéma-verité* degli anni '60 la causa più o meno diretta della successiva proliferazione di un pensiero critico e riflessivo in relazione alla pratica della ricostruzione nel cinema di nonfiction e al connesso, spinoso problema relativo alla verità dell’immagine documentaria. È in questo senso che la storia del cinema è stata intesa nel presente lavoro, non tanto come un fine quanto come un mezzo.

All’atto pratico, uno degli orizzonti teorici chiave per soddisfare questa istanza linearizzante e sistematizzante è stato il principio della verticalità. La teoria della verticalità, così come è stata teorizzata da Ejzenstejn, grazie al suo carattere strutturale, materialistico e combinatorio si è rivelata uno strumento che, con i dovuti aggiustamenti, è servito per declinare le varie, possibili soluzioni realizzative alla base del rapporto *filmeur/filmé*. Il cuore del presente lavoro, quindi, è costituito da una vera e propria sistematica aperta delle declinazioni possibili della relazione *filmeur/filmé*, individuate sulla base di una serie di parametri, di indici teorici che definiscono una gamma di possibili soluzioni realizzative, e quindi estetiche, legate alla declinazione del rapporto *filmeur/filmé* nel cinema di nonfiction.

Nonostante la centralità che il testo filmico ha in questa tesi, purtroppo non è stato possibile consultare tutti i film necessari a dare al lavoro un’esaustività,

per quanto ciò avrebbe potuto essere possibile. In particolare, i cineasti analizzati sono stati scelti in un panorama che il presente lavoro è consapevole essere ben più esteso, avendo trascurato cineasti cruciali nel discorso portato avanti, come Werner Herzog, Claire Simon, Raymond Depardon, o alcuni modelli di grande peso, come Dziga Vertov e Maya Deren. Non secondariamente, la corposa parte del lavoro dedicata all'etnografia visiva risente moltissimo della grande difficoltà avuta nel reperire i film. Salvo il caso fortunato di Jean Rouch, i cui film sono ormai reperibili dato che la storia del cinema gli ha conferito un'importanza che ha permesso le sue opere di valicare i limiti del genere, è stato perlopiù impossibile vedere i film etnografici che hanno segnato la storia di questa disciplina e che avrebbero senz'altro permesso un lavoro più accurato in tal senso.

CAPITOLO 1. I REGIMI DELL'ALTERITÀ. STRUMENTI DELLA PRATICA DI CONTATTO

Il tema del rapporto *filmeur/filmé* è un tema che sorge alla convergenza tra più discipline. Da un lato, il cinema e l'audiovisivo, con il corposo apparato teorico proveniente dalla teoria del documentario e del film etnografico; d'altra parte, c'è tutto il filone delle scienze umane che impone le proprie categorie. La storia del pensiero antropologico, sia quello "classico" sia il pensiero antropologico postmoderno e post-strutturalista, legato alla Contemporaneità e all'insorgere di un contesto globale e multiculturale, un filone teorico-filosofico rispetto al quale è tuttora in atto un processo di storicizzazione del materiale e delle categorie di pensiero frutto, approssimativamente, degli ultimi vent'anni di ricerca. Una costellazione di concetti che, in relazione al tema qui affrontato, è necessario considerare e mettere a confronto.

La natura interdisciplinare è, dunque, un aspetto metodologico chiave del presente lavoro. La scelta di incrociare le scienze umane e demo-etno-antropologiche con la teoria del cinema ha imposto un lavoro preliminare di "convergenza" tra i vari spunti teorici verso un'unitarietà di intenti, verso un'organicità delle proposizioni con lo scopo di fornire una visuale chiara sulle problematiche sollevate e sulle soluzioni proposte dalle teorie in questione.

1.1. Questioni epistemologiche e terminologiche

Il primo passo da compiere è stato scongiurare eventuali equivoci terminologici. La parte che segue ha esattamente la funzione di chiarire, a livello semantico, l'uso che è stato fatto di certi termini-chiave.

OSSERVATORE/OSSERVATO VS FILMEUR/FILME'

Ragionare sulla differenza tra le locuzioni *osservatore/osservato* e *filmeur/filmé* significa ragionare su tematiche nevralgiche per la storia del pensiero antropologico come «alterità», o «etnocentrismo»: infatti, ciò che si gioca nel contatto tra due rappresentanti di due differenti culture è una

questione di atteggiamento, spesso dettato da una serie di pregiudizi sull'alterità. Una questione che sorge proprio sul crinale dell'interdisciplinarietà che caratterizza questo lavoro, dal momento che con queste due diverse locuzioni si descrive una categoria che, pur sui medesimi presupposti, cioè quelli del contatto, dell'incontro, della relazione, presuppone due retroterra teorici completamente diversi. La differenza primaria, ovviamente, è causata dal dispositivo, la cui presenza sancisce sempre e comunque una differenza di contatto radicale e influisce sulle dinamiche interne.

La locuzione "osservatore/osservato" è entrata a far parte del lessico corrente delle scienze demo-etno-antropologiche per designare la dinamica di relazione che si crea nel momento della ricerca sul campo, tra l'etnografo e il soggetto della sua ricerca. È una forma terminologica che le scienze umane ereditano dal loro patrimonio storico-scientifico, in particolare il patrimonio legato al Secondo Novecento, epoca che ha sancito una trasformazione radicale in seno al pensiero antropologico. Questa terminologia ha riassunto per anni e continua a riassumere il rapporto che si crea sul campo tra lo "studioso" e il "soggetto", (termini che, nel corso della trattazione, saranno sottoposti a un rigido vaglio alla luce delle rinnovate funzioni dei loro referenti). Per quanto concerne, invece, la locuzione *filmeur/filmé*, essa deriva dalla letteratura teorica francese in merito all'etnografia visiva¹.

Una delle differenze peculiari tra l'etnografia *tout court*, che si avvale della scrittura come mezzo di documentazione, e l'etnografia visiva, che si avvale come mezzi di documentazione di dispositivi di videoregistrazione come la macchina fotografica o la macchina da presa, è proprio nel carattere ontologico del mezzo: i media audiovisivi hanno delle caratteristiche tali per cui inducono,

¹ La dizione *filmeur/filmé* è utilizzata da diversi autori in Francia. Tra i testi citati nel presente lavoro: Comolli, Annie, De France, Claudine (dirigé par), *Corps filmé, corps filmant*, Paris, Nanterre, FRC - Paris X, 2005; Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 [it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006]; De France, Claudine, *L'antropologia filmica: una genesi difficile ma promettente*, in *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, Editions des archives contemporaines, 1994 (it. Traduzione a cura di Silvia Paggi su www.kainos.it). In italiano, la dizione che maggiormente si avvicina alla dizione *filmeur/filmé* è la dizione «filmante/filmato», utilizzata nella traduzione del volume di Comolli citato in questa sede (Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 [it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006] e, in italiano, da Roberto Nepoti (Nepoti, Roberto, *Storia del documentario*, Patron, Bologna, 1988), ma senza assumere un peso specifico teorico particolare. Da ciò è scaturita la scelta di utilizzare la dizione francese del concetto, senza snaturarla con una traduzione che non ne rispettasse fedelmente il senso. In italiano, infatti, contrariamente al francese, non esiste un sostantivo che definisce "colui che filma". Non esiste neanche un sostantivo per definire "colui che è filmato", dato che il termine "filmato" designa anche l'oggetto-film (*Lo Zingarelli*, Bologna, Zanichelli, 2002), quindi una definizione italiana ne perderebbe in legittimità semantica.

all'interno di un contesto di rappresentazione, delle dinamiche specifiche². Questa peculiarità tecnica sancisce una differenza del rapporto tra osservatore e osservato che tende verso la destabilizzazione di questa caratterizzazione così rigida dei ruoli.

Va da sé che questo assestamento terminologico viaggia sulla scorta di un assestamento scientifico e teorico. Dal punto di vista della storia del pensiero antropologico, il germe di questa destabilizzazione risale all'antropologia strutturalista degli anni '60:

«Dans une science où l'observateur est de même nature que son objet, l'observateur est lui-même une partie de l'observation»³.

Queste parole, figlie della temperie culturale cui andavano incontro allora le scienze umane, già preconizza l'elisione della dicotomia osservatore/osservato: dato che il presupposto per il sussistere di una relazione osservatore/osservato è il mantenimento dei ruoli e l'impossibilità di ibridare l'una con l'altra le due posizioni, nel momento in cui ci si rende conto che nel gesto di osservare vi è anche una componente di partecipazione all'osservazione si inizia a decostruire questo assunto, che è un retaggio di un'era del pensiero antropologico ancora legata alla gerarchizzazione del rapporto osservatore/osservato. Questa componente di partecipazione si declina poi nella pratica del rapporto in vari modi che sono oggetto di indagine teorica del presente lavoro⁴. Maxime Scheinfeigel, dalla cui trattazione abbiamo tratto la citazione da Lévi-Strauss, aggiunge:

«Or Lévi-Strauss opère un déplacement radical de l'observateur en le vouant à une ambivalence qui le contraint à entrer dans un processus d'identification à l'autre, l'observé»⁵.

In effetti, è proprio un «riposizionamento» in cui incorre l'osservatore che, forte di una nuova consapevolezza culturale del suo statuto in rapporto all'altro, non può più trincerarsi dietro una posizione di «esteriorità»⁶ ed entra

² Vedi in particolare, il capitolo 3.

³ Lévi-Strauss, Claude, *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*, Paris, PUF, 1960.

⁴ Vedi capitolo 3.

⁵ Scheinfeigel, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008, pg. 42.

⁶ Scheinfeigel, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008, pg. 42.

“nell’agone” dello scambio, dell’«antropologia condivisa», usando una formula cara a Jean Rouch⁷.

ETNOGRAFIA VISIVA/ANTROPOLOGIA VISUALE

Una delle necessità più impellenti per il nostro studio è procedere alla distinzione tra i vari generi e sottogeneri classificati sotto la macro-area della nonfiction di cui si discuterà. Nella fattispecie, è necessario comprendere la differenza tra le locuzioni di “etnografia visiva” e “antropologia visuale”. Si tratta di due nozioni frequentemente utilizzate nei testi teorici consultati, ma che solo in rari casi non vengono usati in modo intercambiabile. Il presente lavoro non soltanto cerca di distinguere l’una dall’altra, mettendone in luce le differenze, ma sulla scorta di questa distinzione ha cercato di spingersi a elaborare una teoria basata su questa distinzione.

A monte della distinzione tra etnografia visiva e antropologia visuale vi è, però, il chiarimento terminologico tra “etnografia” e “antropologia”. Una distinzione manualistica, in quanto si tratta di un fondamento teorico basilare delle scienze demo-etno-antropologiche.

«L’antropologia rappresenterebbe il livello teoretico, ovvero lo stadio più astratto, e l’interrogazione propriamente antropologica costituirebbe il omento finale di un complesso processo conoscitivo tripartito, all’interno del quale si porrebbe come sintesi e generalizzazione di risultati derivanti da elaborazioni precedenti, precisamente qualificate con i termini di “etnografia” ed “etnologia” [...] l’etnografia costituirebbe la prima tappa del processo e farebbe riferimento a una serie di pratiche osservative e di partecipazione di lungo e medio periodo in un piccolo gruppo»⁸.

Etnografia e antropologia sono, dunque, due parti sequenziali di uno stesso processo di conoscenza. L’etnografia costituisce la parte di lavoro sul campo, mentre l’antropologia, che segue l’etnologia, «fase intermedia di sistematizzazione che corrisponderebbe all’organizzazione analitica e al riordino dei dati raccolti sul campo, ma anche al loro studio come unità

⁷ Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988.

⁸ Pompeo, Francesco, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2009, pg. 36.

socioculturali discrete, coerenti e comparabili, secondo il modello dell'etnografia»⁹, è l'elaborazione teorica dei dati raccolti, il momento finale della produzione del sapere.

Francesco Faeta getta un'altra pietra su questo processo di acquisizione lessicale e mette a fuoco la distinzione tra «etnografia visiva» e «antropologia visuale».

«In molte tradizioni di studio, e segnatamente in quella italiana, i due ambiti concettuali, con rilevanti margini di approssimazione, tendono a coincidere e a essere rappresentati sotto la comune etichetta di antropologia visuale. Ritengo invece che lo studio dei mezzi audiovisivi e delle loro modalità d'impiego nella ricerca e nella restituzione antropologica, o lo studio delle registrazioni ottiche di determinati fatti culturali o sociali, debba essere definito, propriamente, come etnografia visiva, mentre per antropologia visuale debba intendersi lo studio delle produzioni culturali concretizzate in immagini, dei meccanismi di visione e rappresentazione di un determinato gruppo umano, in rapporto con le sue più vaste coordinate sociali»¹⁰.

Questa distinzione assume un senso particolare nell'ottica del presente lavoro. Per quanto sintetica e poi non approfondita nel resto del suo volume, la descrizione che Faeta fa dell'«antropologia visuale» ha diversi punti di contatto con una quota significativa dei film qui presi in esame. Dalla definizione di Faeta della pratica dell'«antropologia visuale» promana il senso di un'operazione complessa, più articolata, più meditata, più orientata a un vero e proprio processo di creazione che non l'«etnografia visiva». Si tende ad avere un approccio più complesso che non la mera – per quanto mera possa mai essere... – “osservazione”, si tende a costruire un itinerario di lavoro articolato, nel quale si vada oltre il superamento della “gerarchizzazione” osservatore/osservato e nel quale si dia luogo alla costruzione di un percorso nel quale le varie attività che il gruppo che vi prende parte svolge sono collegate in un unico progetto nel quale il cinema ha la funzione di “catalizzatore” delle energie in gioco, e dunque l'uso che se ne fa, in quanto

⁹ Pompeo, Francesco, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2009, pg. 37.

¹⁰ Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, pg. 10-11.

medium, sembra tendere verso la direzione di “sfruttarne” le peculiarità che determinano l’instaurarsi di certe dinamiche di campo.

Nella fattispecie del film scolastico - che è sì un oggetto di studio parziale del presente lavoro ma non per questo meno rilevante per la sua capacità di portare alle estreme conseguenze delle condizioni produttive e realizzative in questa sede riconosciute come estremamente feconde - questa articolazione è resa ancor più complessa dal livello pedagogico: il fine originario è pedagogico, il film è “rivolto” più ai ragazzi stessi che lo producono che non a un ipotetico pubblico, invertendo il vettore originario della produzione cinematografica che vuole un film destinato a un pubblico più o meno generalista. Quindi, non è da escludere che una fase di alfabetizzazione cinematografica degli studenti che fanno parte del progetto faccia parte dell’articolazione del processo produttivo sia da considerare a tutti gli effetti come una vera e propria fase della produzione. Questo fenomeno, di particolare rilievo, è solo uno dei modi in cui il film scolastico agisce come un genere di “cortocircuito” tra il visibile del film e l’invisibile dell’articolazione del processo produttivo, rendendo la fase di preparazione del film – che a questo punto, in quanto a sofisticazione, sembra quasi somigliare più a un film di finzione che non a un prodotto di non-fiction – inscindibilmente legate al visibile del film realizzato, e anzi, quasi funzionalizzando il film in sé e per sé alla pratica stessa di realizzazione.

Citato da Francesco Marano, Jack Rollwagen sembra insistere ancora su questa distinzione tra etnografia visiva e antropologia visuale:

«Rollwagen individua due fondamentali prospettive di approccio al film etnografico. La prima vede il film come uno strumento “oggettivo” di registrazione dei dati; la seconda, invece, riconosce che “qualsiasi ‘realtà’ esiste solo attraverso la mediazione di un singolo osservatore. In una tale prospettiva, la natura del contesto cognitivo (particolarmente il contesto teorico ragionato) usato dall’osservatore è di centrale importanza per osservare la ‘realtà’ e nella registrazione di quelle osservazioni, siano esse prodotte da strumenti scritturali o cinematografici” [...] Rollwagen propone di utilizzare il termine *anthropological filmmaking* in luogo di *ethnographic filmmaking of reality*, suggerendo anche una distinzione fra etnografia, intesa come raccolta di dati, e antropologia come elaborazione metodologicamente informata dei dati [...] “L’uso del termine *anthropological filmmaking* sposta l’attenzione dall’orientamento che implica la registrazione della ‘realtà così com’è’ [...] verso

un orientamento che richiede una comprensione dell'antropologia e della teoria antropologica in modo da trattare il soggetto in questione in un modo scientifico sofisticato»¹¹.

Questa citazione non solo conferma una modalità diversa di approccio al lavoro etnografico, ma collega la questione terminologica con uno dei temi cari al presente lavoro, cioè il rapporto tra soggettività e oggettività, dinamica teorica che innesca una serie di effetti nella gestione del rapporto *filmeur/filmé*, che a più riprese è stata affrontata da vari autori e teorici qui trattati. Altrettanto interessante è una nota di Francesco Marano su una ricerca operata da Barbash e Taylor¹²:

«Gli autori pongono una distinzione fra la *research footage*, vale a dire le registrazioni cinematografiche o video che gli antropologi spesso realizzano come “documentazione” durante la ricerca sul campo, e le riprese progettate o prodotte per realizzare un film etnografico. Le prime, secondo Barbash e Taylor, sarebbero non strutturate, scientificamente orientate, destinate a essere tradotte in parole scritte; le seconde, invece, sarebbero il risultato di una selezione, strutturate e artisticamente organizzate»¹³.

Pur se leggermente slittata rispetto alla distinzione principale tra antropologia visuale e etnografia visiva, questa definizione ci può aiutare a comprendere lo statuto di queste due pratiche. È interessante l'aspetto che conferma il legame dell'etnografia visiva a una tensione documentale e, viceversa, l'antropologia visuale a un'«organizzazione» di tipo «artistico», una formula, forse, meno felice di quella di Faeta che, però, conferma che l'antropologia visuale si dà come un oggetto «strutturato», e dunque frutto di un'elaborazione collettiva di ciò che poi diventerà il film. Anche la natura del film etnografico come un qualcosa che è «destinato a esser tradotto in parole scritte» apre un orizzonte interessante, soprattutto nell'ottica interdisciplinare del presente lavoro: infatti, pensare al film etnografico come un materiale sul quale esercitare un movimento interpretativo, o quanto meno, una forma di rielaborazione, e quindi

¹¹ Rollwagen e Marano in Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 174.

¹² Barbash, Ilisa, Taylor, Lucien, *Cross-Cultural Filmmaking*, San Francisco, University of California Press, 1997.

¹³ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 91.

come uno “stadio primario” della pratica dell’antropologia visuale, ci permette di mettere a fuoco un aspetto fondamentale dei film qui in esame, cioè la loro natura “derivata” e negoziata. Alcuni dei film in esame uniscono alla pratica di contatto l’elaborazione di un materiale preesistente (nel caso di *Une saison au paradis*, ad esempio, i diari di Breyten Breytenbach) che, dopo aver subito un processo di metabolizzazione – che nel caso della pratica dell’antropologia visuale, è un processo che avviene collettivamente – confluisce, in una forma nuova, in ciò che diventerà un film. Partire dall’immagine nell’ottica di convertirla in scrittura è un interessante primo passo per un itinerario di creazione che passa dalla grezza materia prima del film etnografico alla strutturazione, alla sofisticazione, alla stratificazione dell’antropologia visuale¹⁴.

¹⁴ Vedi paragrafo 3.4.

1.2. Presupposti teorico-metodologici e strumenti di analisi della pratica di contatto

«Nell'esperienza etnografica l'osservatore si fa strumento di se stesso; con ogni evidenza deve imparare a conoscersi, a ottenere da un sé che si rivela come altro rispetto all'io che lo utilizza una valutazione che diventerà parte integrante dell'osservazione di altri sé»
(Claude Lévi-Strauss)

Dopo aver disposto in una trattazione propedeutica la terminologia critica interessata dalla presente ricerca, possiamo iniziare a riflettere nel merito specifico dei presupposti teorico-metodologici della pratica di contatto. Per comprendere le modalità di approccio di osservazione è necessario confrontarsi con il panorama epistemologico e concettuale proveniente dalle scienze umane, soprattutto in relazione al Contemporaneo¹⁵, una fase di grande complessità che si caratterizza per una mole notevole di trasformazioni sociali.

Tutti i termini della questione sono stati profusi nel tentativo sì di discernere analiticamente e con rigore le varie categorie entro cui si possono annoverare questi strumenti; ma non secondariamente cercando, attraverso questa analisi, di costruire un'idea di contatto con l'altro che si compone di questi termini e si vota all'apertura totale fino alla trasformazione in invenzione, in atto creativo. Un approdo che sarà accarezzato sporadicamente nel corso della trattazione per poi materializzarsi nell'ultima parte allorché, attraverso il cinema, cercheremo di dar conto della valenza euristica insita nell'idea di considerare la scientificità della disciplina etnografica come un campo sensibile alle incursioni di pratiche creative, nelle quali la componente estetica del prodotto si attiva e, senza superarla, integra e completa la componente più rigorosamente scientifica, che impone l'attenzione al dato e ai risultati dell'indagine sul campo.

¹⁵ Non è in animo al presente lavoro di produrre un excursus manualistico analitico sull'antropologia del Contemporaneo. Ci si limiterà, pertanto, a rimandare a una serie di testi che in modo ben più autorevole possano rendere conto delle questioni storiografiche e dei caratteri epistemologici del Contemporaneo: Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo, 2008; Marramao, Giacomo, *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, 1992 (it. *Non-luoghi: introduzione a un'antropologia della sur-modernità*, Milano, Eleuthera, 1992); Fabian, Johannes, *Time and the other*, 1983 (it. *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2000).

Uno degli aspetti cruciali di queste trasformazioni sociali è l'assunzione di un'idea fluida di alterità, come fosse un principio in continua trasformazione. L'antropologia è, da sempre, disciplina che racconta e discerne in merito al contatto etnografico con l'altro e, soprattutto, in merito all'assegnazione all'altro di un determinato regime da parte dello studioso e della tradizione, nella stragrande maggioranza dei casi accademica, che egli, o ella, rappresenta. Nel corso dei secoli, questo contatto e questa assegnazione si sono trasformati e, seguendone le trasformazioni, si può ricostruire la traiettoria che il pensiero antropologico, che nella fattispecie di questa ricerca è il pensiero occidentale, ha intrapreso. Una traiettoria che, senza timori reverenziali o epistemologici, possiamo definire di apertura¹⁶. Una delle sfide più interessanti per gli studiosi di antropologia culturale è sfuggire a ogni forma di etnocentrismo acritico, ogni forma di assegnazione all'altro di uno statuto che sia influenzata da pregiudizi, più o meno evidenti, più o meno "striscianti".

Le parole-chiave per identificare gli strumenti teorico-metodologici adottati nel corso di questo percorso teorico sono prevalentemente due: riflessività e decostruzione¹⁷. La dimensione riflessiva è un tratto distintivo fondamentale degli studi culturali contemporanei¹⁸. Augé e Colleyn (2006) ci propongono una chiave di lettura del termine "riflessività":

«Negli anni Settanta, i tentativi di decifrare la realtà sociale dall'interno hanno spinto a interrogare sul piano epistemologico l'esperienza del campo. Questa riflessione del ricercatore su se stesso è stata definita "riflessività": una dimensione critica che oggi si presenta come un principio fondamentale dell'analisi transculturale. L'eliminazione del ruolo di chi conduce l'inchiesta nel

¹⁶ Pompeo, Francesco, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2009, nel quale è contenuta una disamina sintetica ed esaustiva delle varie modalità di relazione con l'altro che hanno contraddistinto le varie fasi della storia del pensiero antropologico.

¹⁷ Non è in animo al presente lavoro ricostruire il pensiero decostruzionista. Ci si limita in questa sede a fornire delle coordinate bibliografiche inerenti il discorso portato avanti: Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, 1994 (it. I luoghi della cultura, Roma, Meltemi, 2001); Clifford, James, Marcus, George E. (edited by), *Writing cultures: the poetics and politics in ethnography*, 1988 (it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 2005); Culler, Jonathan, 1982, *On Deconstruction* (it. Sulla decostruzione, Milano, Bompiani, 1988); Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, 1967 (it. Della grammatologia, Milano, Jaca Book, 1969), *L'écriture et la différence*, 1967 (it. La scrittura e la differenza, Torino, Einaudi, 1971); *Marges de la philosophie*, 1972 (it. Margini della filosofia, Torino, Einaudi, 1997); *Positions*, 1972 (it. Posizioni, Verona, Ombre Corte, 1975); Ferraris, Maurizio, *La svolta testuale*, Milano, Unicopli, 1986; Petrosino, Silvano, *Jaques Derrida e la legge del possibile*, Milano, Jaca Book, 1997; Young, Robert J. C., *Postcolonialism. An Historical Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001.

¹⁸ Pompeo, Francesco, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2009, in particolare nella breve premessa, ci dà a vedere il punto di vista della sua indagine, secondo la quale ogni passo condotto nella direzione della strutturazione di un modello interpretativo e descrittivo è inesorabilmente accompagnato da un passo critico-riflessivo che va in un senso anti-manualistico nella direzione della messa in discussione in fieri del sapere in corso di strutturazione e codificazione.

lavoro di scrittura dei classici dell'antropologia fu criticata come una distorsione destinata a mascherare sotto un alto grado di astrazione la natura intersoggettiva del sapere antropologico. Una lettura attenta mette in luce il fatto che tale natura non era tanto negata quanto ignorata da gran parte degli antropologi. Negli anni Sessanta si è assistito a un proliferare di opere consacrate all'inchiesta sul campo, e numerosi autori hanno messo in evidenza il carattere unico di un'esperienza in cui l'osservatore è il proprio strumento di ricerca»¹⁹.

Tutto, dunque, è nato dalla presa di coscienza dell'inalienabilità del soggetto dall'acquisizione e dalla trasmissione del sapere. Una volta presa coscienza della necessaria presenza del ricercatore e della componente soggettiva all'interno della testimonianza etnografica, è stato naturale rivoltare il vettore dell'attenzione verso di sé, per scoprire che era nelle proprie categorie mentali che l'altro prendeva forma; e per gestire questo meccanismo cognitivo fisiologico è necessaria una messa in discussione continua del proprio statuto di osservatore. Non è casuale che anche nell'ambito degli studi sulla teoria del documentario il termine «riflessività» abbia assunto un ruolo centrale²⁰: vedremo come il movimento storico compiuto dal cinema di nonfiction abbia delle parentele con il movimento storico del pensiero antropologico. Due storie accomunate da una serie di "ferite" che hanno portato alla messa in discussione del proprio stesso statuto in relazione alla "realtà" (realtà del profilmico per il cineasta, realtà del campo per l'etnografo) e hanno dato luogo all'insorgere di pratiche di straordinario valore, nelle quali il tema della riflessività sembra essere un robusto anello di congiunzione. Come ci dice Francesco Pompeo, sulla scorta della critica di Fabian allo strutturalismo²¹,

«Nella lettura antropologica più recente questa postura critica ha avuto ulteriori sviluppi attraverso la messa in discussione tanto delle categorie dell'osservazione, quanto dei testi etnografici che ne sono derivati. Questa direzione di lavoro si è tradotta nell'esercizio continuo della riflessività, come spinta costante alla revisione e alla decostruzione di oggetti e categorie già

¹⁹ Augé, Marc, Colleyn, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 (it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006), pg. 16

²⁰ Vedi paragrafo 2.1.

²¹ Per una sintetica ed esaustiva ricostruzione della *querelle* tra strutturalismo e decostruzionismo nella storia del pensiero antropologico, cfr. Pompeo, Francesco, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2009, pg. 16.

assunte come evidenze, a partire da quelle dimensioni di potere e dominazione che ne costituiscono la premessa e lo scenario»²².

Su tutto un altro piano rispetto a queste considerazioni di respiro storico inerente lo statuto epistemologico della ricerca etnografica *tout court*, Francesco Faeta ha descritto un approccio critico e decostruzionista:

«La critica decostruzionista o postmoderna [...] lavorando in modo precipuo sul testo etnografico, ha messo in luce la stretta relazione che intercorre tra descrizione e interpretazione. Descrivere non è un'attività neutra [...] ma fortemente connotata in senso autoriale, essendo fondata sulla visione e sull'osservazione, sull'opinione di un soggetto misurante e sulle regole comunicative e le convenzioni retoriche proprie di un medium»²³.

La critica decostruzionista ha messo a fuoco il principio secondo cui una disciplina che basa se stessa su un gesto di descrizione – attraverso vari medium, ma sempre di descrizione si tratta - ha incessantemente bisogno di mettere in crisi i propri stessi postulati, fino a rendersi conto della paradossale inesistenza della posizione dell'osservazione e della descrizione stessa, e della necessaria condizione di interpretazione che ha nell'autorialità la sua unica possibilità retorica.

Lo “steccato terminologico” della teoria antropologica contemporanea, dunque, ruota intorno a questi tre concetti metodologici: riflessività, decostruzionismo, postmoderno. Il cambio di direzione dello sguardo dell'osservatore verso se stesso, l'analisi e la messa in discussione delle categorie proprie dell'attività etnografica, fino allo stile della scrittura etnografica, sono le prerogative centrali del pensiero postmoderno in antropologia. Di nuovo, non è casuale che anche la teoria del documentario abbia declinato, in un modo molto fecondo, come vedremo nel corso della trattazione²⁴, il pensiero postmoderno. Ciò che sembra accomunare queste due riletture del pensiero filosofico della postmodernità sembra essere l'insorgere di uno scetticismo sostanziale nei confronti della pretesa di oggettività dell'osservatore (l'etnologo in antropologia, il filmeur nel cinema) e la messa in

²² Pompeo, Francesco, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2009, capitolo primo, paragrafo “L'antropologia e la sfida del contemporaneo”.

²³ Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, pg. 15.

²⁴ vedi capitolo 2.1 e in particolare il pensiero di Stella Bruzzi.

discussione delle proprietà oggettivanti della strumentazione, sia metodologica che tecnologica, del loro sguardo.

«[l'antropologo] esercita un potere simbolico: quello di descrivere l'altro, di trasporre l'esperienza in testo scritto. Di fatto, è sempre il colonizzatore o il suo discendente che descrive il colonizzato o il suo discendente»²⁵.

Una parte consistente della produzione teorica delle scienze sociali legate al postmoderno sembra confutare questo assunto. Proprio sulla scorta del processo di storicizzazione cui sta incorrendo la letteratura delle scienze umane del panorama contemporaneo, Stephen Tyler, in un contributo inserito all'interno del volume *Writing Cultures* di James Clifford e George Marcus, che è considerato un antesignano della «*post-modern ethnography*», traccia un profilo possibile dell'etnografia postmoderna.

«L'etnografia post-moderna privilegia il "discorso" al "testo", dunque il dialogo al monologo, ed enfatizza la natura cooperativa e collaborativa della condizione etnografica, in contrapposizione all'ideologia dell'osservatore trascendentale. In effetti rifiuta l'ideologia dell' "osservatore-osservato" perché non c'è niente da osservare e nessuno che osserva. C'è invece la reciproca e dialogica produzione di un discorso, di un tipo di storia»²⁶.

Il testo di Tyler fa riferimento a un'etnografia che privilegi il «discorso al testo», proprio a indicare una delle istanze centrali che muove la nostra indagine: l'idea che il discorso etnografico attraverso il video si realizzi in modo non unilaterale, da parte di un osservatore che descrive verso un osservato che informa; bensì che ci sia un rapporto dialettico, dal quale il prodotto di documentazione etnografica scaturisca come la risultante di una doppia spinta, in direzioni opposte, di una pluralità di apporti in grado di generare un prodotto non unitario ma forte di una nuova organicità non necessariamente unitaria: il *collage*.

²⁵ Augé, Marc, Colleyn, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 (it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006), pg. 79.

²⁶ Tyler, Stephen A., *Post-modern ethnography: from documents of the occult to occult documents in Clifford, James, Marcus, George E. (edited by), Writing cultures: the poetics and politics in ethnography*, 1988 (it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 2005), pg. 180.

«L'attenzione va rivolta al carattere in fieri della testualizzazione, che è solo la prima fase interpretativa che fornisce al lettore un testo negoziato da interpretare. Il processo ermeneutico non si esaurisce nel rapporto tra lettore e testo, ma include le pratiche interpretative dei partecipanti al dialogo originario»²⁷.

Questo è un altro dato rilevante del discorso di Tyler che si ritroverà nella nostra trattazione: il «processo ermeneutico» sul testo coinvolge in prima istanza (in perfetta sintonia con la logica del *feed-back* di cui si fa forte Jean Rouch²⁸) i soggetti, coloro i quali hanno cooperato ai fini della sua realizzazione, in un processo di scambio senza soluzione di continuità tra osservazione, reciprocità, dialettica e *feed-back*, che si intersecano, anche a livello temporale, nel corso della «testualizzazione». È da questo carattere *live* della pratica etnografica che scaturisce l'interesse del presente lavoro nei confronti delle teorie della *performance*: se l'etnografia diventa un fatto reciproco, dialettico, la dimensione performativa che si situa nel cuore della pratica stessa di dialettizzazione del rapporto *filmeur/filmé* – o, parafrasando ironicamente questa locuzione nella direzione di Tyler, “*écrivain/écrit*” – diventa livello di analisi essenziale per comprendere questo nuovo «discorso» etnografico.

Tuttavia, la posizione postmoderna è stata oggetto di critiche nel corso degli anni '90. Questa critica di Mondher Kilani, contenuta nel suo volume che, non a caso, si intitola *L'invenzione dell'altro*, si articola a partire da quel

«relativismo ingenuo che sostiene che 'l'altro è uguale a me', che è 'la mia differenza simmetrica'. Nondimeno, Alcuni spiriti postmoderni e benintenzionati, desiderosi di denunciare la repressione delle voci indigene nella scrittura etnografica tradizionale, hanno di recente sostenuto che esse devono avere nel testo lo stesso spazio occupato dalla voce dell'antropologo [...] Questa rivendicazione di una co-enunciazione è quanto meno ingenua, poiché pretende che le parole e i discorsi pronunciati dagli indigeni possano essere riportati al di là del lavoro di testualizzazione compiuto dall'antropologo. Ora, nessuna forma di dialogo può fare a meno della testualizzazione, e l'indigeno, a

²⁷ Tyler, Stephen A., *Post-modern ethnography: from documents of the occult to occult documents* in Clifford, James, Marcus, George E. (edited by), *Writing cultures: the poetics and politics in ethnography*, 1988 (it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 2005), pg. 181.

²⁸ Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988.

partire dal momento in cui assume al ruolo di informatore, è immediatamente imbrigliato in una strategia testuale»²⁹.

Dunque, Kilani rivendica onestamente l'impossibilità per l'etnografo di instaurare un tipo di confronto «simmetrico» con colui che osserva. Questa critica all'apertura postmoderna del «Noi», della «co-enunciazione» costituisce un confine significativo per il presente lavoro, un campanello d'allarme che ci ricorda di non spingersi troppo nei territori della condivisione perché, ad un certo punto, si esce dall'apertura e si ricade nell'ipocrisia, nell'apertura a parole che dimostra la sua inattualità nei fatti: l'etnografia è uno strumento di indagine e di descrizione dell'altro, e tutti i tentativi in questa direzione devono tener presente il limite posto da questi tipo di critiche.

LO SGUARDO E I REGIMI DELL'ALTERITÀ

Nella sua parte documentaria il cinema non fa nient'altro
che aprire, per il tempo di un passaggio, alla
presenza luminosa dell'altro.
(Jean-Louis Comolli)

Esaminando la letteratura teorica nell'ambito degli studi di scienze sociali e in ambito di etnografia visiva emerge come campo di indagine privilegiato la ricerca di uno sguardo che sia in grado di coniugare un atteggiamento riflessivo e un atteggiamento decostruzionista, uno sguardo in grado di rendersi consapevole mediante l'analisi e la messa in discussione costanti delle variabili del proprio atteggiamento nei confronti dell'altro. Nei vari studi consultati in questo itinerario teorico sono emerse una serie di considerazioni perlopiù orientate a enucleare e riconoscere questa serie di forme passive di etnocentrismo o di pregiudiziale di sguardo. Secondo Augé e Colleyn, sulla scorta del Lévi-Strauss de *Il totemismo oggi* (1962), «l'etnografo può dare una base solida alle descrizioni solo lottando contro i suoi stesi automatismi, mettendoli alla prova»³⁰.

²⁹ Kilani, Mondher, *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*, 1994 (it. *L'invenzione dell'altro. Saggi sul pensiero antropologico*, Bari, Dedalo, 1997)

³⁰ Augé, Marc, Colleyn, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 (it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006), pg. 26.

OSSERVAZIONE PARTECIPANTE

«In primo luogo si definisce il fondamento empirico del dispositivo antropologico, quindi l'idea che la conoscenza delle realtà umane non possa risolversi in un'autonoma sfera di discussione tra retoriche e interpretazioni slegate da qualsiasi confronto con degli interlocutori e con un terreno socioculturale concreto»³¹.

Tra le trasformazioni che le scienze umane hanno vissuto nel corso del XX Secolo spicca certamente la presa di coscienza dell'imprescindibilità del contatto diretto con i soggetti della propria ricerca, «il famoso lavoro sul campo nel corso del quale il ricercatore partecipa alla vita quotidiana di una cultura differente (lontana o vicina), osserva, registra, tenta di accedere al “punto di vista indigeno” e scrive»³². Prima dell'emersione di questa necessità, nell' “era positivista” dell'antropologia, il modello metodologico della ricerca sul campo consisteva in un soggiorno di pochi giorni durante i quali l'etnografo somministrava dei questionari a un campione selezionato della popolazione³³. Altre informazioni venivano raccolte sui «resoconti di esploratori, viaggiatori, militari e missionari»³⁴. Ciò che questa nuova temperie interpreta è ben riassunto da Michel De Certeau:

«L'atomismo, che per tre secoli ha funzionato da postulato storico a un'analisi della società, presuppone un'unità elementare, l'individuo, a partire dalla quale si formerebbero dei gruppi e alla quale sarebbe sempre possibile ricondurli [...] Da un lato l'analisi dimostra che è il rapporto (sempre sociale) a determinare i suoi termini, e non l'inverso, e che ciascuna individualità è il luogo in cui si espleta una pluralità incoerente (e spesso contraddittoria) delle sue determinazioni relazionali»³⁵.

³¹ Pompeo, Francesco, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2009, pg. 37.

³² Augé, Marc, Colleyn, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 (it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006), pg. 71.

³³ Augé, Marc, Colleyn, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 (it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006), capitolo secondo.

³⁴ Augé, Marc, Colleyn, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 (it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006), pg. 71.

³⁵ De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, 1980 (it. *L'invenzione del quotidiano*, Milano, Edizioni Lavoro, 2001), pg. 5.

L'approccio micro-sociologico di De Certeau, pone la questione sotto una luce complementare alla nostra, non dal punto di vista della teoria della pratica etnografica, quanto dal punto di vista del singolo e della «pluralità incoerente delle sue determinazioni» restituendo un'idea dell'individualità legata fortemente al carattere decostruzionista e anti-narrativo (nel senso postmoderno di fine delle Grandi Narrazioni³⁶) dell'etnografia del Contemporaneo, come permeata da una molteplicità di spinte contraddittorie che le impone in ogni momento una *mise en abyme* di se stessa e la intride di un carattere riflessivo. Un approccio nuovo e diverso all'altro costituisce per l'indagine etnografica un privilegio e un vantaggio, in quanto permette una forma di contatto che mantenga il carattere epistemologico dell'osservazione partecipante come una raccolta di dati, ma la permei di un carattere "enattivo"³⁷, votato all'ascolto, alla relazione, alla paritarietà, alla condivisione. Uno dei concetti chiave è in tal senso quello di «apprendimento spontaneo»:

«L'efficacia dell'inchiesta sul campo non sta tanto nella ricerca consapevole e attiva quanto nell'apprendimento spontaneo [...] Quando siamo immersi in una cultura diversa dalla nostra, essa ci informa e ci forma molto di più di quanto non ci faccia credere la nostra memoria cosciente e organizzata. Essa ragiona in noi molto più di quanto noi ragioniamo su di essa [...] l'esperienza ci permette di dire che cosa succederà, di non ignorare le regole implicite di una cultura. Quell'opera lenta e paziente di familiarizzazione permette all'antropologo di non essere del tutto alla mercé della diversità dei fenomeni, ma di riuscire a distinguere l'informazione dai rumori circostanziali»³⁸.

Dunque, uno dei motivi per cui ci si è resi conto dell'utilità di vivere "in immersione" in una cultura è la possibilità di approfittare degli automatismi culturali, dell'abitudine che deriva dal vivere di persona sulla propria pelle una situazione per acquisire dati. Grazie a questa modalità di osservazione, o per meglio dire, di contatto, l'etnografo può dare atto di aspetti della vita sociale di una popolazione al di là del livello di consapevolezza dei suoi stessi membri. Questo nuovo approccio permette al ricercatore di intuire tutta una serie di

³⁶ Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, 1979 (it. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981)

³⁷ Varela, Francisco J., *Il reincanto del concreto*, in Capucci, Pier Luigi (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Bologna, Baskerville, 1994. vedi anche il paragrafo 2.3.

³⁸ Augé, Marc, Colleyn, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 (it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006), pg. 72.

aspetti, più volte citati nella letteratura critica delle scienze demo-etno-antropologiche, che soltanto un'osservazione partecipante, sensibile, laica, attenta, sottile, "tridimensionale", riflessiva avrebbe potuto intuire³⁹.

Il gesto dell'antropologo di abbandonare la posizione dello "scienziato", che "rileva" campioni da un "terreno", per entrare in contatto diretto con i soggetti della propria indagine, smettendo la barriera sociale e identitaria costituita dall'esattezza statistica del dato ed esponendo se stesso, con la propria identità culturale e i propri pregiudizi, al contatto con una cultura nella sua vitalità quotidiana, e non relegata a un'intervista, ha un peso particolare se lo caliamo in un contesto storico in cui il gesto stesso di abbandonare la propria posizione di osservatore, che in qualche modo implica un atteggiamento unidirezionale, da un agente sociale verso l'altro, da una cultura verso l'altra, e dunque un atteggiamento di presunta superiorità rispetto all'altro, è un passo verso il dialogo. Dove il dialogo è il modo di interazione che meglio restituisce il senso di quell'antropologia che Rouch ha definito «condivisa». E prima ancora, di quella pratica che Malinowski ha definito «osservazione partecipante»⁴⁰.

Un altro aspetto cruciale che la "nuova" teoria antropologica ha messo in risalto nel lavoro etnografico è la sua «dimensione qualitativa». Ci dice di nuovo Pompeo:

«Al contrario dei metodi statistici, fondati sulla rappresentatività dei numeri, dunque sulla quantità [...] l'antropologia si caratterizza per il fatto di assumere come punto di partenza lo studio empirico di gruppi e processi sociali. Categorie indigene e processi locali [...] vengono presi in considerazione per la loro densità significativa, indipendentemente dalla loro consistenza numerica»⁴¹.

Anche questo elemento denota un passaggio storico epocale: attraverso la negazione della valenza statistica come unico elemento legittimante della pratica etnografica ed etnologica e l'elezione della cronaca a elemento

³⁹ Augé, Marc, Colleyn, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 (it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006), capitolo secondo e terzo.

⁴⁰ Malinowski, Bronislaw, *Argonauts of the Western Pacific* (it. *Argonauti del Pacifico Occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004).

⁴¹ Pompeo, Francesco, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2009, pg. 37.

legittimante della qualità del lavoro, si è passati da una concezione positivista e scientizzante a una concezione umanistica, permeata dalle infiltrazioni della soggettività tra le maglie della documentazione, moderna, nel suo trascinare a cortocircuito la componente testimoniale e la componente estetica della pratica etnografica. Questa svolta epistemologica ha certamente permesso alla pratica etnografica di realizzare un progresso, ma d'altro canto ha "gettato" l'etnografo in un nuovo "agone". Aprendo l'osservazione alla partecipazione, come recita la formula malinowskiana, ci si è trovati dinanzi a tutta una serie di questioni in merito alla presenza dell'etnografo in termini qualitativi, al complesso di discriminanti che determinano l'intensità della sua partecipazione alla vita della popolazione che lo ospita. È pacifico, in effetti, che il coinvolgimento emotivo nella compilazione di un questionario è completamente diverso rispetto al coinvolgimento emotivo dato dalla partecipazione quotidiana alla vita di una comunità. L'etnografo si trova così dinanzi a una questione che si proietta su un piano più estetico, "teatrale" che scientifico, ponendo un problema di atteggiamento, di coinvolgimento, un *modus operandi* nel quale il pubblico e il privato, la sfera professionale e la sfera dell'emotività si intrecciano inestricabilmente, aprendo la teoria antropologica a tutta una serie di innesti di stampo più esistenzialistico, su cui il dibattito è tuttora aperto⁴².

È utile, a proposito della qualità della partecipazione dell'etnografo all'attività del campo, introdurre la posizione di Francesco Faeta in merito alla difficoltà dell'etnografo di riconoscere un dato significativo in quanto tale:

«Ciò che viene percepito stenta, in ambito etnografico, a divenire segno, a inserirsi in un orizzonte sincronico di relazione, a trovare una sua giustificazione diacronica. L'etnografo assai spesso [...] non riconosce l'oggetto che si offre al suo sguardo, che è presupposto come estraneo»⁴³.

⁴² Per alcuni spunti sul dibattito in merito all'antropologia del Contemporaneo, la questione può essere affrontata da più punti di vista: un approccio metodologico, basato sulle pratiche e sui modi dell'etnografia (Augé, Marc, Colley, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 [it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006]; De Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino, 1977); un approccio micro-sociologico, legato all'individuazione di serie di elementi caratteristici del comportamento sociale quotidiano (Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1956 [it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969]; De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, 1980 [it. *L'invenzione del quotidiano*, Milano, Edizioni Lavoro, 2001]); un approccio storico-filosofico incentrato sulla stratificazione teorica codificata attraverso la categoria di postmodernità (Clifford, J., Marcus, G. E., *Writing cultures: the poetics and politics in ethnography*, 1988 [it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 2005]).

⁴³ Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, pg. 20.

Per ovviare a questa difficoltà, Faeta riapre, in qualche modo, la questione dell'osservazione partecipante inserendo la categoria dell'«estraniazione»⁴⁴:

«La pratica etnografica in sé comporta un grado di estraniazione intrinseca [...] si può fare etnografia in un contesto quotidiano e familiare, com'è noto, al fine di sottoporlo a una serrata critica culturale, ma quest'ultima si inaugura proprio con una serrata critica visiva, ovvero con un processo di allontanamento e temporaneo disconoscimento dell'oggetto»⁴⁵.

Siamo dunque dinanzi alla dinamica che si instaura tra due tensioni: la tensione all'osservazione partecipante e la tensione all'estraniazione, al disconoscimento. Una coppia di categorie che non necessariamente si pongono in antitesi l'una rispetto all'altra, ma certamente si dialettizzano, producendo la sintesi di un pensiero che sfuma i contorni della questione e stratifica ulteriormente la questione della presenza in termini qualitativi. Il rimettere in discussione il proprio approccio, che non è da intendersi come un valore assoluto e inconfutabile, è esercizio necessario di riflessività.

«Nella condizione di estraniazione [...] ciò che appare allo sguardo può divenire segno, trasformarsi in dato etnografico, grazie a codici di riferimento che, in primo luogo, non sono visivi e, in secondo luogo, non provengono dal terreno, dalla realtà osservata, ma da un insieme, vario ed eterogeneo, di conoscenze preesistenti»⁴⁶.

Tuttavia, queste stesse «conoscenze preesistenti» sembrano permeate da un certo grado di problematicità: esse permettono all'osservatore di assumere la pratica osservata «a segno di sé medesima», perché strutturano la sua osservazione e trasformano l'«osservazione» in «visione»⁴⁷; ma allo stesso tempo, sono dei dati che determinano l'instaurarsi nell'osservatore di una serie di categorie mentali che possono, per analogia, conferire a una pratica un senso che non le appartiene. E infatti, poco dopo Faeta sostiene che

⁴⁴ Sul tema dell'estraniazione, Colombo, Enzo, *De-scrivere il sociale. Stili di scrittura e ricerca empirica nelle scienze sociali*, in Melucci Alberto (a cura di), *Verso una sociologia riflessiva*, il Mulino, Bologna, 1998.

⁴⁵ Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, pg. 20.

⁴⁶ Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, pg. 20-21.

⁴⁷ Faeta conduce un tipo di analisi focalizzata sulle implicazioni fisiologiche della visione che possono risultare interessanti in un'indagine su tematiche etnografiche. Vedi Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, capitoli 1 e 2.

«l'osservatore deve [...] innanzitutto azzerare professionalmente i suoi orizzonti di riferimento e riconoscimento»⁴⁸. Inoltre, «si può sostenere ancora, alternativamente, o ulteriormente, lo sguardo con informazioni, desunte da libri o da altre fonti, che si riferiscono al tema, procedendo così a un riconoscimento improprio, di tipo deduttivo, del rituale stesso», ma questo procedimento asservisce lo sguardo, dice Faeta «a mezzi conoscitivi diversi, dando origine a una forma di conoscenza pregiudiziale»⁴⁹.

L'IMPREPARAZIONE COME PREPARAZIONE

Sempre ruotando intorno a questa sorta di paradosso dell'impossibilità di intendere l'atto di documentarsi "adeguatamente" prima di entrare in contatto con una popolazione come una forma di facilitazione, è interessante confrontarsi, nella premessa del suo volume *Divine horsemen*, con il pensiero di Maya Deren, artista d'avanguardia statunitense appassionata e studiosa di danza che sul finire degli anni Quaranta torna, con tutto il suo materiale audio, video e fotografico, dopo più di un anno e mezzo di soggiorno ad Haiti. Le sue riflessioni ruotano intorno al "disagio" di chi si confronta con la realtà della necessità etnografica con gli strumenti, però, dell'artista.

«Avevo cominciato come artista, come una persona che vuol plasmare gli elementi della realtà per farne un'opera d'arte a testimonianza della propria integrità creativa; ma ho finito per trascrivere nel modo più umile e preciso possibile la logica di una realtà che mi aveva costretta a riconoscere la sua integrità e a rinunciare alla mia creazione artistica [...] Quando il mio progetto originale venne a cadere (quando, cioè, mi resi conto che la danza non poteva esser considerata indipendentemente dalla mitologia) non avevo nessuna preparazione o motivo, nessuna coscienza etnologica o nozione di altro genere, nessun sistema d'interpretazione di una metodologia fissa per raccogliere dati, nessun piano per interrogare gli indigeni»⁵⁰.

⁴⁸ Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, pg. 20-21.

⁴⁹ Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, pg. 21.

⁵⁰ Deren, Maya, *Divine horsemen*, 1953 (it. *I Cavalieri Divini del Vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1959), pg. 14-15.

L'artista, dunque, recatasi sul luogo che aveva preso di mira come bacino in cui approfondire le sue conoscenze sulla danza, finisce invece per sentirsi travolta dalla coesione sociale di una comunità nella quale la danza è un elemento che, preso a sé stante, perde ogni valore. E allora, si è fatta impellente la necessità etnografica, che ha colto, ovviamente, alla sprovvista l'artista.

«Ho, però, scoperto che anche le mie esperienze di artista e la mia interpretazione iniziale di quella cultura imperniata sul progetto di un film, servivano a illuminare aspetti della mitologia vudù di cui la ricerca etnologica non si era presa cura»⁵¹.

Maya Deren, dunque, trova nel suo vissuto non etnografico delle chiavi di lettura per interagire con queste popolazioni. Per quanto riguarda le sue «esperienze di artista», Maya Deren scrive che il suo essere artista ai margini di una società capitalistica e imperialistica la pone in una condizione non troppo dissimile dagli indigeni sotto i rapaci occhi degli antropologi, fornendole strumenti individuali per condurre un processo di contatto.

«Quell'affinità – risultante dalla mia situazione particolare, in quanto artista di una civiltà industriale – è una base di comunicazione che non è contemplata in nessun catalogo di metodi professionali [...] La mia cultura artistica mi indusse ad una discrezione che, se creava un'affinità umana in genere, mi impediva però di interrogare e chiedere spiegazioni e mi procurava una sola alternativa di comunicazione e percezione: il livello soggettivo, campo particolare della rappresentazione artistica»⁵².

Nel 1947, Maya Deren avanza dunque l'idea che la soggettività, universo cognitivo che, probabilmente, è tra i più ipertrofici della sensibilità di un artista, abbia avuto una funzione tecnica e operativa nell'affrontare, con l' "agilità" che, più avanti, riscontreremo anche nella prontezza di spirito e nel genio di un cineasta come Jean Rouch – anch'egli approdato all'etnografia visiva in giovane età e da ingegnere edile, prima di decidere di costruirsi un curriculum universitario in tal senso – un'azione di contatto con la gente di Haiti.

⁵¹ Deren, Maya, *Divine horsemen*, 1953 (it. *I Cavalieri Divini del Vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1959), pg. 14-14.

⁵² Deren, Maya, *Divine horsemen*, 1953 (it. *I Cavalieri Divini del Vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1959), pg. 14-16-17.

«ETNOCENTRISMO CRITICO»

«L'etnologo occidentale (o occidentalizzato) assume la storia della propria cultura come unità di misura delle storie culturali aliene, ma allo stesso tempo, nell'atto di misurare guadagna coscienza della prigione storica e dei limiti d'impiego del proprio sistema di misura e si apre al compito di una riforma delle stesse categorie di osservazione di cui dispone all'inizio della ricerca [...] La soluzione non è in un impossibile abbandono delle proprie appartenenze, quanto nello sviluppo della disponibilità a riconoscere il carattere limitato e parziale del proprio corredo culturale, estendendo così la portata del proprio orizzonte conoscitivo»⁵³.

In questa citazione da Ernesto De Martino emerge un aspetto che pone il carattere critico e riflessivo dell'approccio antropologico al centro del discorso: una volta presa coscienza, dice De Martino, del fatto che è impossibile liberarsi dal proprio «corredo culturale» nel contatto etnografico, è allora giunto proprio il momento di sfruttare questo limite per mettere in discussione questo patrimonio di partenza. Alla base di quest'idea c'è la consapevolezza che nessuna etnografia può raccontare l'altro se lo osserva supinamente dal proprio punto di vista, in maniera lineare, cercando il materiale per dare una rappresentazione dell'altro senza porsi il problema della ricerca del modo e del linguaggio attraverso cui l'altro racconterebbe se stesso. Ci dice Kilani, nel suo volume che, non a caso, si intitola proprio "L'invenzione dell'altro":

«L'etnologo non rivolge mai uno sguardo completamente nuovo alle realtà che gli si presentano, poichè la sua visione del nuovo è sempre guidata da un modello preesistente e si realizza nella reiterazione di esperienze precedenti»⁵⁴.

Ma l'aspetto culturale è soltanto una delle questioni che determinano una forma di etnocentrismo. Faeta individua tutta una serie di elementi accidentali legati all'osservazione, la cui soluzione rischia sovente di essere etnocentrica:

⁵³ Pompeo, Francesco, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2009 pg. 61

⁵⁴ Kilani, Mondher, *L'invention De L'autre. Essais Sur Le Discours Anthropologique*, 1994 (it. *L'invenzione dell'altro. Saggi sul pensiero antropologico*, Bari, Dedalo, 1997), pg. 90.

«L'osservazione è stata, in realtà, un *topos* ideologico che indicava, in modo riassuntivo, processi disparati e discontinui che non transitano sempre e soltanto per l'occhio»⁵⁵.

E allora, non potendo rinunciare al filtro che trasforma l'altro ai nostri occhi in base a delle categorie conoscitive su cui non possiamo intervenire, tanto vale creare una situazione in cui il filtro di osservazione sia reso esplicito e in cui sia aperta la possibilità per l'altro di vivere la rappresentazione secondo i suoi criteri. Nella pratica del cinema etnografico, questo discorso si fa tanto più interessante nella misura in cui a questa dinamica si unisce il dispositivo cinematografico, un ulteriore elemento di transito della rappresentazione dell'altro. Un oggetto che, nella sua valenza ontologica di dispositivo tecnico, può sì essere utilizzato da ogni altro secondo le sue prerogative tecniche, ma attraverso quel «corredo» che ogni cultura reca specifico nel proprio patrimonio culturale. In questa complessa dinamica di creazione è evidente il legame tra i presupposti e le prerogative metodologiche del processo di contatto e la storia "ideologica" del dispositivo⁵⁶.

L'occasione etnografica, quindi, si ammantava di una finalità collaterale: la possibilità per l'antropologo di riflettere, a contatto con l'altro, sul proprio stesso retaggio culturale e di trovare il modo per «addestrarsi a cogliere [...] l'oggetto all'interno del suo sistema e, per così dire, a guardare le cose con gli occhi dei nativi»⁵⁷. Finanche, come la lunga, intensa esperienza di etnografo di Jean Rouch sembra in qualche modo suggerirci, usare questo patrimonio come una sorta di carta d'identità, una sorta di "passi" tramite cui si è accettati nel campo

⁵⁵ Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, pg. 22.

⁵⁶ Una serie di teorici hanno ragionato sull'ontologia del dispositivo fotografico e cinematografico, qui inteso nella sua neutralità rispetto all'immaginario ad esso legato: gran parte dei teorici "classici", Rudolf Arnheim (Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, 1932 [it. *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore, 1960]), Bèla Balázs (Balázs, Bèla, *Der film. Werden und Weisen einer neuen Kunst*, 1952 [it. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 2002]), Siegfried Kracauer (Kracauer, Siegfried, *Theory of film*, 1960 [it. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962]), Walter Benjamin (Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936 (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 2000) e il criticismo della Scuola di Francoforte; la teoria di ispirazione fenomenologica, con André Bazin (Bazin, André, *Qu'est-ce que c'est le cinéma?*, 1958 [it. *Aprà, Adriano, a cura di, Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973]); i formalisti russi, su di tutti Yurij Tynjanov e Boris Ejchenbaum (cfr. Kraiski, Giorgio [a cura di], *I Formalisti russi nel cinema, Milano, Garzanti, 1971*); la semiologia del cinema, con teorici come Christian Metz (Metz, Christian, *Essai sur la signification au cinéma I*, 1968 [it. *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione del cinema*, Garzanti, Milano 1972] e *II*, 1973 [*La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano 1995]) fino ai contemporanei, tra cui segnaliamo Lev Manovich (Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Boston, MIT Press, 2001) e David N. Rodowick (Rodowick, David N., *The virtual life of film*, 2007 (it. *Il cinema nell'era del virtuale*, Bologna, Olivares, 2008).

⁵⁷ Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, pg. 23.

del contatto, per poi utilizzarla all'interno del proprio agire etnografico con un costante atteggiamento riflessivo e dialettico⁵⁸. Un orizzonte d'uso della propria identità culturale che, attraverso il cinema, attua il superamento della condizione di ricerca dello sguardo dell'altro” e realizza l'idea demartiniana di «etnocentrismo critico».

«Nel suo sforzo di obiettività, l'antropologo dovrà lottare contro due tendenze opposte. La prima è quella che lascia libero corso alla potenza organizzatrice delle proprie abitudini, che banalizza le impressioni che arrivano dall'esterno, inserendole nelle categorie preconfezionate della propria tradizione intellettuale. La seconda è quella che lo spinge a definire la propria missione come una raccolta di differenze, cosa che collocherebbe qualsiasi informazione esterna al suo gruppo d'origine sotto il segno di una intrinseca estraneità, rischiando così un costante eccesso interpretativo»⁵⁹.

Ciò che dunque l'antropologo necessita è sviluppare la capacità di gestire il potenziale di senso di un dato in maniera “imparziale”, barcamenandosi tra queste due tendenze: da una parte, il rischio della superficialità, dall'altra il rischio dell' “eccesso di zelo” nel ricercare il significato e la collocazione di un dato.

«[l'antropologo] deve essere consapevole del fatto che raccogliere un'informazione non significa solo sintetizzare dati sensibili, ma anche modificarli. Sollecitare un informatore a formulare una spiegazione (una chiosa) sulla base di indizi diversi [...] non significa “raccolgere”, ma creare una rappresentazione che non preesisteva in quanto tale»⁶⁰.

Ecco qui descritto proprio quello che Augé e Colleyn riconoscono come un “peccato” del ricercatore, il fatto di cercare nelle parole dei propri interlocutori la conferma a un'idea già sviluppata a livello intuitivo. Un rischio che deve continuamente richiamare il ricercatore a quell'atteggiamento riflessivo così tanto nominato dai nostri studiosi di riferimento, ma che si dà effettivamente

⁵⁸ Vedi, in particolare, il lavoro di Jean Rouch al paragrafo 2.2.2.

⁵⁹ Augé, Marc, Colleyn, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 (it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006), pg. 72-73.

⁶⁰ Augé, Marc, Colleyn, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 (it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006), pg. 73

come l'unica ancora di salvezza possibile all'insorgere di una componente pregiudiziale dovuto all'abitudine, e quindi non facile da individuare e gestire.

«ESOTISMO»

«La sensazione del diverso, per Segalen, consiste in questa differenza, per quanto minima sia, tra sé e l'altro, una differenza che rende possibile l' 'esotismo', vale a dire l'esperienza dell'alterità. È la nozione di *diverso* che ci fa prendere coscienza che 'c'è qualcosa che non è il medesimo' e che dà 'il potere di concepire l'altro' [...] L'esotismo non è dunque la riconfigurazione dell'altro a partire da sé, giacché questo ne comporterebbe sicuramente la perdita, ma il riconoscimento 'affascinato' della sua distanza. L'etnologo sul campo sa benissimo che l'indigeno deve turbarlo e affascinarlo. Lo sa talmente bene che gioca d'anticipo con questa distanza: 'lo osservo gli altri solo perché non mi somigliano'. Bisogna riconoscerlo, l'esotismo come estetica del diverso è una dimensione essenziale dell'esperienza antropologica»⁶¹.

Questa citazione da Mondher Kilani, oltre a contenere una riflessione molto acuta riguardo all'esotismo, che è un altro dei possibili regimi dell'alterità che l'antropologo deve conoscere e valutare nell'elaborazione del proprio sguardo, costituisce un interessante esempio del modo in cui si può costruire questo sguardo. Il punto di partenza del ragionamento dello studioso di origine tunisina sembra essere una sorta di "coscienziosa rassegnazione" dinanzi all'inesorabilità di atteggiamenti fisiologici. Dal momento che l'esotismo è un fattore fisiologico, cioè è il «riconoscimento affascinato della distanza», e in quanto tale è elemento consustanziale allo sguardo sull'altro, logica vuole che, *tanto vale*, si cerchi di prendere atto della presenza e del peso specifico di questo sentimento («bisogna riconoscerlo, l'esotismo come estetica del diverso è una dimensione essenziale dell'esperienza antropologica) ed elaborare delle strategie di distanza sulla scorta di questa inesorabile meraviglia del contatto. il «fascino» e il «turbamento» sono elementi cardine di uno sguardo antropologico che sia partecipe; l'importante è che questo esotismo non si riversi, nella sua ingenua nudità, al livello antropologico.

⁶¹ Segalen e Kilani in Kilani, Mondher, *L'invention De l'autre. Essais Sur Le Discours Anthropologique*, 1994 (it. *L'invenzione dell'altro. Saggi sul pensiero antropologico*, Bari, Dedalo, 1997), pg. 21-22.

Emergere nuovamente come un atteggiamento riflessivo debba implicare che il movimento descrittivo preveda innanzitutto un'inversione di direzione verso l'osservatore: il riconoscimento dei *bias* cognitivi è presupposto-base per ogni successiva operazione di natura antropologica. Vedremo come, al livello antropologico, questo riconoscimento porti all'individuazione di una possibile via pratica, radicata all'interno della storia e della teoria del cinema di nonfiction, di carattere profondamente complesso ed elaborato, in grado di rispondere con tutti i crismi allo statuto problematico della relazione filmeur/filmé. Una via pratica in cui condivisione, compartecipazione, negoziazione e tecniche di registrazione audiovisiva coesistono e cooperano alla strutturazione di un modello possibile, che si caratterizza per una forte connotazione creativa (a cui fa eco una sempre più latente scientificità che sia riconosciuta e suffragata). Un modello basato su una forma di "antropologia auto-indiziaria", la cui scientificità sia da ricercare – proprio come nelle metodologie di analisi del film - nelle maglie stesse della propria stessa rappresentazione.

«TRADUZIONE»

La «traduzione» è un terreno di indagine particolarmente interessante per il percorso teorico qui proposto, dato che l'atto stesso della traduzione (nel senso più ampio del termine) costituisce un atto di appropriazione dell'altro in una sua forma o espressione e dato che nell'atto stesso della traduzione entrano in gioco alcuni fattori che fanno da cartina al tornasole per l'individuazione di *bias*, di strutture pregresse e parametri di giudizio impliciti che vanno considerati nell'ottica di un approccio riflessivo. Mondher Kilani, sulla scorta della riflessione di Geertz, compie le seguenti riflessioni sulla traduzione:

Il discorso antropologico è sempre, suo malgrado, una traduzione, poiché garantisce il passaggio dalla cultura indigena alla cultura dell'osservatore e del lettore [...] La traduzione non è assimilazione dell'altro a sé, ma apprezzamento della distanza fra sé e l'altro. In una tale situazione, il diverso appare come il luogo della scoperta: permette il dialogo, la mediazione e il compromesso fra l'orizzonte dei significati inscritti nella cultura dell'indigeno e quello dei significati inscritti nella cultura dell'osservatore [...] Traduzione, come sottolinea Geertz, 'non vuol dire semplicemente rimaneggiamento del modo in cui gli altri

presentano le cose, nell'intento di presentarle nei nostri termini (è così che le cose si perdono), ma dimostrazione della logica con cui le presentiamo secondo i nostri modi di esprimerci [...] In breve, occorre concepire la traduzione non in termini di equivalenza strutturale, ma piuttosto, dinamicamente, nei termini di una interazione fra i diversi interlocutori di una situazione»⁶².

Nuovamente, emerge come un punto di forza metodologico l'approccio kilaniano della "coscienziosa rassegnazione": l'obiettivo ultimo dell'operare etnografico, per quanto lo si possa confutare e mettere in discussione, è e resterà sempre il passaggio «della cultura indigena alla cultura dell'osservatore e del lettore». Rifiutare questa funzione significa non soltanto ignorare la realtà del discorso antropologico, ma anche perdere l'opportunità di elaborare l'idea di traduzione, la prassi della traduzione, per renderla un movimento a carattere riflessivo. Un carattere riflessivo che emerge con forza dalla definizione che Kilani dà della traduzione: «apprezzamento della distanza fra sé e l'altro». La traduzione non è dunque da praticare come un tentativo di avvicinamento o di appropriazione, cioè come un movimento di omogeneizzazione dell'eterogeneità; al contrario, se «l'esotismo» – carattere fisiologico e funzionale dell'attività etnografica – è «l'esperienza dell'alterità», la «traduzione» è un medium per la valorizzazione e l'evidenza dell'alterità. Apprezzare la distanza è un gesto che comprende allo stesso tempo un doppio movimento: un movimento verso l'altro, di descrizione e mostrazione; un movimento verso il sé, dal momento che il gesto di apprezzare presuppone un'attività descrittiva. L'universalismo che vuole il contatto come la riduzione della distanza rinuncia agli orizzonti teorici, creativi, manipolativi impliciti nel gesto della traduzione⁶³.

ALLOCRONISMO

⁶² Geertz e Kilani in Kilani, Mondher, *L'invention De l'autre. Essais Sur Le Discours Anthropologique*, 1994 (it. *L'invenzione dell'altro. Saggi sul pensiero antropologico*, Bari, Dedalo, 1997), pg. 22-23.

⁶³ Un aspetto del discorso che emergerà nel capitolo 3.4, con la pratica dell'antropologia visuale come opera d'arte totale.

Una delle “trappole acritiche” più efficaci, sulla scorta di Fabian e della sua riflessione sul tempo nel pensiero dell’alterità, è l’«alloctronismo»⁶⁴, inteso come la costruzione di una «sfera di esistenza temporale distinta, autonomamente governata da logiche culturali che, di fatto, esclude questa società dal mondo coevo per includerla in uno schema classificatorio fondato sull’idea della discontinuità, ovvero di un preteso isolamento di società e culture che, così pensate, sono davvero divenute *Altre*»⁶⁵. Quindi, al di là dell’effettiva collocazione spazio-temporale di una comunità, il modo e il racconto del contatto possono tradire una visione a-temporale e acritica. Si sfocia così in “peccati” di etnocentrismo come l’«esotismo» o il «primitivismo», che sono rispettivamente il frutto di una visione isolata nello spazio e nel tempo di una cultura altra⁶⁶.

Francesco Marano, sulla scorta di Jay Ruby e a proposito di *Nanook of the North*, aggiunge, in tal senso, una considerazione:

«Eric Barnouw ha scritto che ‘l’urgenza di fissare sul film la natura di culture che stanno rapidamente scomparendo è stata perseguita anche da antropologi, i quali hanno dato a quest’opera il nome di etnografia di salvataggio [*salvage ethnography*] [...] un’operazione “romantica”, dal momento che Flaherty non stava registrando un modo di vivere attuale, ma uno filtrato attraverso le memorie di Nanook e della sua gente’. Inevitabilmente il film riflette la loro immagine nella vita tradizionale [...] Ruby ricorda che questo modo di rappresentare l’Altro prima dell’incontro con l’Occidente, fissandolo in un tempo astorico, è stato definito *presente etnografico*»⁶⁷.

⁶⁴ Fabian, Johannes, *Time and the other*, 1983 (it. *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L’ancora del Mediterraneo, 2000).

⁶⁵ Pompeo, Francesco, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2009, capitolo primo, paragrafo “L’antropologia e la sfida del contemporaneo”, pg. 15-16.

⁶⁶ Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, 1955 (It. *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 2004)

⁶⁷ Barnouw, Ruby e Marano in Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 107.

CAPITOLO 2. RICOGNIZIONE TEORICA: PER UNA “TECNICA” DEL CONTATTO

L'opposizione che certuni vorrebbero vedere tra la vocazione di un cinema consacrato all'espressione quasi documentaria della realtà e la possibilità di evasione nel fantastico e nel sogno offerte dalla tecnica cinematografica è, in sostanza, artificiale.

(André Bazin)

Tutta la complessità delle trasformazioni in atto sul terreno teorico delle scienze sociali si riversa sul terreno cinematografico che, in una moltitudine di momenti, soprattutto nel corso degli ultimi vent'anni, si è costellato di intuizioni problematiche che stanno facendo procedere il discorso teorico della nonfiction ad ampie falcate. In questo capitolo coglieremo stimoli provenienti fondamentalmente da due aree teoriche: il film documentario e il film etnografico. A un esame il più possibile esteso e circostanziato dei contributi di maggior rilievo provenienti da queste due aree, salta agli occhi che, a parità di grado di problematizzazione - un vertice raggiunto in pochi casi, i quali, ovviamente, detengono un posto di rilievo - la teoria del documentario e la teoria del film etnografico finiscono, in una pluralità di punti, per convergere in una dimensione del rapporto *filmeur/filmé* che schiude nuovi orizzonti problematici, teorici, creativi. Il riferimento va, in particolare, ai due modelli teorici qui presenti, Jean-Louis Comolli¹ e Jean Rouch², ai quali è riservata una sezione a sé stante, ma anche al lavoro teorico di Stella Bruzzi, che con la sua nozione di *performative*³ schiude orizzonti inusitati per una teoria che sia “al servizio” della pratica.

Nel tentativo di introdurre le riflessioni reperite, questo intervento di Claudine De France sembra particolarmente adatto:

¹ Per ricostruire il percorso teorico di Jean-Louis Comolli come teorico (quindi al di fuori della sua carriera di cineasta) segnaliamo in particolare tre pubblicazioni: Comolli, Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009; Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006); Comolli, Jean-Louis, *Technique et idéologie*, 1971 (it. *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche, 1982).

² Tra i volumi più utili per ricostruire il lavoro teorico e pratico di Jean Rouch, segnaliamo: Colleyn, Jean-Paul, *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*, Paris, Cahiers du cinéma/INA, 2009; Scheinfeigel, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008; Prédal, René (dirigé par), *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, «Cinéaction» n° 81, 1996; Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988; Eaton, Mick, *Anthropology, reality, cinema. The films of Jean Rouch*, London, British Film Institute, 1979.

³ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006.

«Qualunque sia l'avvenire dell'antropologia filmica, il suo campo d'applicazione si modificherà senz'altro ulteriormente, secondo le trasformazioni dei suoi strumenti e la congiuntura scientifica. Più precisamente, le sue frontiere continueranno a spostarsi per effetto delle fluttuazioni epistemologiche che tendono a trasformare lo statuto del soggetto e dell'oggetto della conoscenza, dell'osservatore e dell'osservato, della relazione stessa tra osservatore e osservato [...] I ricercatori non si sono solo volti, come in molti casi, verso la loro stessa società ma si sono anche volti verso se stessi in quanto osservatori e commentatori della vita degli altri. Esaminando criticamente la propria inchiesta, nel corso stesso della realizzazione del film, gli antropologi-cineasti tendono ad interrogarsi sui fondamenti e sulle modalità della relazione tra filmante e filmato»⁴.

In questa citazione si racchiude, forse, il punto cruciale della rivoluzione in atto nel panorama cinematografico di nonfiction: costruire l'immagine dell'altro significa, prima di ogni altra cosa, costruire un'immagine di se stesso. L'accento, dunque, è destinato a spostarsi nettamente da un'idea scientifica di film etnografico come documento a un'idea di film etnografico come *happening*, come atto performativo, come *clash* di identità eterogenee. Dal documento al processo, dall'osservazione al contatto. Questo cambio di direzione, un fenomeno che accomuna una vasta molteplicità di pratiche dell'Occidente, proviene dalla mole di lavoro teorico che le scienze umane hanno affrontato nel corso del Secondo Novecento. Nel corso del primo capitolo del presente lavoro abbiamo messo in luce, pur se in minima parte, il gran lavoro che vari studiosi di ogni parte del mondo stanno affrontando di decostruzione dello sguardo dell'osservatore per coglierne tutti i *bias* possibili e accedere a uno sguardo che sia il più possibile consapevole, riflessivo. La teoria del film etnografico e la teoria del documentario sono due universi teorici che lavorano separatamente, ma sembrano spalleggiarsi con grande affiatamento per allestire un universo di pratiche che problematizzi lo statuto della relazione filmeur/filmé. E il primo passo verso questa problematizzazione è dirigere lo sguardo verso di sé, verso le proprie origini, i propri pregiudizi, le proprie categorie mentali, i propri codici visivi, linguistici, culturali, per mettere in chiaro la propria identità. Passo

⁴ De France, Claudine, *L'antropologia filmica: una genesi difficile ma promettente*, in *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, Editions des archives contemporaines, 1994 (it. Traduzione a cura di Silvia Paggi su www.kainos.it).

fondamentali per “disporsi a favore” dell’altro e per tentare di costruire uno sguardo consapevole.

«Lo sguardo di Nanook che attraversa l’obiettivo della cinepresa per fissare dritto negli occhi lo spettatore occidentale si contrappone in maniera impressionante agli sguardi abbassati dei “tipi razziali” nelle fotografie antropometriche. Se, in queste immagini, i “primitivi” erano ridotti a oggetti da osservare e “catturare” con la fotografia, colti in una posa e in un abbigliamento spesso umilianti e irrispettosi della loro dignità umana, solo una ventina d’anni dopo quegli stessi “primitivi” poterono finalmente alzare lo sguardo su chi li filmava, e attraverso questi sugli spettatori attuali e futuri. Non più soltanto essere osservati, ma guardare negli occhi i propri osservatori, nonostante le differenze e le barriere linguistiche e culturali, e attraverso il cinema estendere questo contatto visivo anche a spettatori lontani. Nella reciprocità di questi sguardi incrociati, l’osservazione antropologica riuscirà infine a trovare una dimensione umana di scambio e comprensione, accorciando un poco le distanze tra osservatori ed osservati»⁵.

Nel periodo in cui Nanook conquistò l’obiettivo cinematografico di Robert Flaherty, la battaglia dell’etnografia visiva era per ricostruire una «reciprocità» dello sguardo, in modo che l’osservato potesse riprendersi un ruolo all’interno del processo realizzativo e che l’incontro fra identità non fosse un atto di mera rilevazione tassonomica, ma un atto in cui l’osservatore si implicasse davvero rispetto all’altro, attuando un dialogo che fatalmente scardinò gli schemi classificatori dell’etnografia di stampo positivista.

«Non si tratta più [...] di una relazione verticale dall’osservatore all’osservato, ma di un incontro fra due soggetti di pari dignità. Le immagini filmate nascono non soltanto dalla volontà e dal talento del cineasta, ma sono frutto del dialogo fra il cineasta e le persone filmate»⁶.

Questa presa di coscienza, che Claudine de France riconosce come un processo lento e complesso che lungo il corso di tutto il Secondo Novecento ha portato a questo cambiamento di assetto di un’ampia sfera delle discipline

⁵ Pennacini, Cecilia, *Filmare le culture: un’introduzione all’antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005, pg. 101-102

⁶ Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988, pg. 4.

audiovisive e alla convergenza con le scienze sociali, reca con sé, a corollario, altri fenomeni rilevanti. Uno di essi è la problematizzazione del rapporto tra “realtà” e “rappresentazione”, tra documento e opera d’arte o di ingegno, tra obiettività e soggettività dello sguardo.

«Iniziata ben prima del cinema ma compiutasi con esso, la più grande storia d’amore del nostro tempo unisce e oppone uomini e macchine. Le macchine del visibile [...] sono ormai il centro gravitazionale delle nostre società – sarei tentato di scrivere: di ogni società umana. Ne è testimone in primo luogo il potere assunto dalla parola d’ordine *trasparenza*, acclamata da tutti e dovunque come nuovo ideale [...] Abbiamo voluto che una macchina – la macchina da presa – fosse al tempo stesso qualcosa di assolutamente meccanico [...] e qualcosa di relativamente umano: non soltanto ciò che costruisce lo sguardo, lo fissa, lo consegna, lo registra, ma ciò che accompagna lo sguardo, il nostro, quello degli altri, che fa circolare questi sguardi, li trasporta, li fa incrociare, li trasferisce [...] Giocare con la figura umana come il «realismo ontologico» del cinema la rappresenta, considerare l’immagine del corpo come identica al corpo reale e, meglio, indistinguibile da questi, giocare con l’effetto di realtà del corpo filmato, ecco la promessa insita nell’utopia cinematografica»⁷.

Come può una pratica cinematografica votata a rappresentare, a documentare, uscire dalla “schizofrenia ontologica” che segnala Comolli, tra un’essenza «assolutamente meccanica» del mezzo che «fissa, consegna e registra» e un’essenza «relativamente umana», di un dispositivo che «accompagna, fa circolare e fa incrociare» gli sguardi? Nell’ultimo frammento della citazione Comolli, attraverso il termine del «gioco» suggerisce l’esistenza di un universo di esistenza dell’immagine documentaria al di fuori dell’ “utopia della trasparenza”, un universo che cercheremo di esplorare d’ora innanzi nel presente lavoro. Un universo, in effetti, in cui un approccio, in un certo senso, ludico è la chiave di lettura per risalire all’«utopia cinematografica» descritta da Comolli: «Giocare con la figura umana come il ‘realismo ontologico’ del cinema la rappresenta, considerare l’immagine del corpo come identica al corpo reale e, meglio, indistinguibile da questi, giocare con l’effetto di realtà del corpo filmato».

⁷ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l’innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 12-13.

2.1. L'utopia della trasparenza. Per una teoria del rapporto filmeur/filmé

There is a tribe, known as the ethnographic
filmmaker, who believe they are invisible.
(Faye Ginsburg)

L'esplorazione delle possibilità cognitive degli strumenti
audiovisivi è andata di pari passo con la riflessione sui limiti
e sui traguardi cognitivi illusori a cui la loro idealizzazione può portare.
(Felice Tiragallo)

«The pact between documentary, reality and the documentary spectator is far more straightforward than many theorists have made out: that a documentary will never be reality nor will it erase or invalidate that reality by being representational. Furthermore, the spectator is not in need of signposts and inverted commas to understand that a documentary is a negotiation between reality on the one hand and image, interpretation and bias on the other. Documentary is predicated upon a dialectical relationship between aspiration and potential, that the text itself reveals the tensions between the documentary pursuit of the most authentic mode of factual representation and the impossibility of this aim»⁸.

Quanto qui espresso da Stella Bruzzi sembra un punto di partenza adatto a gettare la questione teorica del cinema di nonfiction al di là del dibattito che lo caratterizza tuttora, in moltissimi contributi di vari studiosi, circa la lunga, inesauribile diatriba ontologica del rapporto tra «realtà» e «immagine, interpretazione e pregiudizi» (altrove, «rappresentazione»⁹). Una posizione che

⁸ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 6.

⁹ Il presente lavoro fa propria la problematizzazione, avanzata dalla teoria postmoderna, del termine "rappresentazione" (cfr. Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, 1971 [it. *Discorso, figura*, Milano, Mimesis, 2008]). Nel tentativo di utilizzare un lessico terminologico che sia in grado di mettere a fuoco i concetti che descrive, utilizzandoli in una connotazione il più chiara possibile, il presente lavoro problematizza apertamente l'uso del termine "rappresentazione" proprio perché il principio stesso del "rappresentare" è messo in discussione dalle argomentazioni prodotte sulla scorta dei vari autori trattati (su tutti, Stella Bruzzi, la quale riconduce il suo lavoro alla temperie e all'approccio postmoderni). Quindi, il presente lavoro ha creduto utilizzare, al posto del termine "rappresentazione", il termine di "film", che ha una connotazione ontologica in riferimento al supporto dell'oggetto cinematografico, o il termine più connotato, in una direzione di senso formalista, finzionale e talora teatrale, di "messa in scena", oppure, come terza opzione, rielaborare la dicotomia realtà/film nella dicotomia "dimensione reale/dimensione filmica". In un'ottica sempre più problematica in questo discorso terminologico, riportiamo una citazione tratta da Guy Gauthier che problematizza l'uso del termine "messa in scena": «Se il documentarista e la sua squadra non sono persone che catturano una realtà brutta, il termine di 'messa in scena' con il quale li

sintetizza efficacemente le posizioni assunte dalla teoria critica postmoderna¹⁰, dalle teorie della ricezione¹¹ e fornisce lo spunto decisivo per compiere il salto in questa rinnovata dimensione del discorso. Come vedremo, sarà il concetto di *performativity* applicato al «nuovo documentario» a far compiere questo salto¹².

Stella Bruzzi articola il suo percorso teorico in merito al «nuovo documentario» sulla base del lavoro di Bill Nichols, che costituisce un'innegabile fonte di ispirazione e un punto di riferimento – assunto che in certa misura vale anche per il presente lavoro – ma allo stesso tempo è il bersaglio di una serie di critiche da parte della studiosa¹³. La dimensione in cui

si definisce merita di essere precisato, con il rischio (come per finzione) che non significhi più nulla. Preso in prestito dal teatro, il suo uso generalizzato rischia di creare una confusione che non gioverebbe a nessuna manifestazione artistica, documentario incluso. Un documentarista, Laurent Chevallier, fa una distinzione molto utile, in quanto parla di esperienza: "Non mi piace affatto il termine 'messa in scena'. La messa in scena è comunque molto legata a un luogo e a un tipo di lavoro artistico preciso su qualcosa che è stato immaginato, scritto. Io ho a che fare con una scenografia naturale, con personaggi reali che vivono situazioni reali. Non si tratta di messa in scena, ma di messa in situazione» (cfr. Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 [it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009, pg. 188]).

¹⁰ Per quanto riguarda il dibattito post-strutturalista, in relazione al «nuovo documentario», è necessario far riferimento alla teoria critica nelle scienze umane (vedi anche capitolo 1, e, in particolare, il paragrafo 1.2). La posizione di Stella Bruzzi sembra caratterizzarsi per una forte spinta critica al superamento di uno *status quo* dell'indagine teorica, non senza il sostegno di apporti provenienti da altre branche del sapere, in particolare, le scienze umane e demo-etno-antropologiche (tra gli attanti di questo dibattito: Borutti, Silvana, *Filosofia delle scienze umane: le categorie dell'antropologia e della sociologia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999; Kilani, Mondher, *L'invention De l'autre. Essais Sur Le Discours Anthropologique*, 1994 [it. *L'invenzione dell'altro. Saggi sul pensiero antropologico*, Bari, Dedalo, 1997]; Clifford, J., Marcus, G. E., *Writing cultures: the poetics and politics in ethnography*, 1988 [it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 2005]; Fabian, Johannes, *Time and the other*, 1983 [it. *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2000]; De Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino, 1977; Geertz, Clifford, *The interpretation of cultures. Selected essays*, 1973 (it. *Interpretazione delle culture*, Bologna, Il Mulino, 1987).

¹¹ Tra i teorici che negli ultimi anni hanno, in modo particolare, legato la loro riflessione sull'ontologia documentaria alle dinamiche legate alla ricezione, ricordiamo: Odin, Roger, *De la fiction*, 2000 (it. *Della finzione*, Milano, Vita & Pensiero, 2004); Jost, François, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Milano, Il Castoro cinema, 2003; Carroll, Noël, *Nonfiction film and postmodernist skepticism*, in Bordwell, David, Carroll, Noël, *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison, Wisconsin University Press, 1996. Una posizione particolarmente avanzata negli studi sulla ricezione è anche espressa in Casetti, Francesco, *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*, consultabile sul sito www.francescocasetti.it.

¹² Un addentellato interessante della riflessione di Bruzzi sul *performative* è con i *Gender Studies*, e in particolare con Judith Butler (Butler, Judith *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, London: Routledge, 1997; *Critically Queer*, in *Identity: A Reader*. London: Sage Publications, 2000). Altri punti di riferimento sul concetto di *performativity*: Austin, John L., *How to Do Things with Words*, Oxford: Clarendon Press, 1962; Austin, John L., *Performative Utterances in Philosophical Papers*, London: Oxford University Press, 1970, pg. 233-52; Barad, Karen. "Posthumanist Performativity: Toward and Understanding of How Matter Comes to Matter" in «Signs: Journal of Women in Culture and Society», Vol. 28 No. 3. 2003, pp. 801-831; Brickell, Chris, "Masculinities, Performativity, and Subversion: A Sociological Reappraisal" in «Men and Masculinities», 8(1), 24-43, 2005; Dunn, R. G., "Self, Identity and Difference: Mead and the Poststructuralists", «Sociological Quarterly», 38, 4., 1997, pg. 687-705; Felluga, Dino. "Modules on Butler". <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/genderandsex/modules/butlerperformativity.html>; Garfinkel, Harold, *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1967; Hall, Stuart, *Who Needs Identity?*, in *Identity: A Reader*. London: Sage Publications, 2000; Kessler, Suzanne and Wendy McKenna, *Gender: An Ethnomethodological Approach*. Chicago: University of Chicago Press, 1978; Searle, John, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

¹³ Non è questa la sede per riportare il complesso dibattito che ruota intorno al lavoro di Bill Nichols, ma è in questo momento interessante cercare di render conto della misura in cui Bruzzi ne deduce il suo impianto teorico. Nella critica che Stella Bruzzi fa a Nichols, la studiosa evidenzia come le categorie di

il documentario va collocato, secondo Stella Bruzzi, non è in relazione al rapporto tra “realtà” e “rappresentazione” – o, come abbiamo scelto di dire, tra dimensione reale e dimensione filmica. Esso costituisce una forma di artificio scenico in cui la dimensione reale delle persone, dell’ambiente, dei dialoghi, degli eventi, diviene una dimensione problematica, a indicare con questo termine l’impossibilità, consustanziale al mezzo, di una relazione tra la realtà e il film basata sulla trasparenza¹⁴. In quest’ottica, il documentario assume uno

Nichols non si confermano nella loro solidità. Esse si intersecano l’una con l’altra, alcuni film potrebbero appartenere a due o più categorie, e quindi la loro tenuta teorica è piuttosto precaria. Il *performative mode*, che è oggetto di studio di questa sezione, costituisce secondo Bruzzi una forma di apertura di Nichols alla “permeabilità necessaria” delle sue categorie – una tensione teorica lascia intendere dal titolo stesso del volume in cui questa categoria compare per la prima volta, *Blurred Boundaries* (che letteralmente si traduce con “limiti confusi”, proprio in riferimento a questo «nuovo documentario» in cui l’ibridazione e la contaminazione regnano sovrane). Nichols, dunque, piuttosto che confutare radicalmente il suo steso metodo avrebbe optato per l’inserimento del *performative* come forma di apertura (Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, introduction). Questo approccio sistematico e categorizzante di Nichols, pur nella sua rigidità, ha il pregio di fornire uno schema solido di base, in cui svariate serie di parole-chiave forniscono un quadro di opposizioni e dinamiche molto chiaro, per trovarne poi gli stessi punti di debolezza. Beninteso, facendo affidamento alla capacità critica del lettore di interpretare le sue categorie, il cui rigore argomentativo non deve essere scambiato per un rigore sostanziale. Tant’è che in *Blurred Boundaries*, la grande pregnanza di intuizioni come, ad esempio, questa del *performative mode*, che fornisce una chiave di lettura di grande utilità in risposta alla quale Stella Bruzzi ha costruito tutta la sua argomentazione, è dovuta proprio a uno sforzo critico nei confronti delle sue stesse categorie, uno sforzo che ha fornito lo spunto per il prosieguo della sua indagine teorica. Se si scantona dall’autoreferenzialità dei ragionamenti di Nichols e si cerca di coglierne l’acume e l’aderenza al soggetto, ci si rende conto che la sua metodologia d’indagine lascia ampi margini interpretativi, a patto che il lettore riesca a scegliere ciò che gli serve e gestire a dovere questo scomodo, invasivo - e tendenzialmente normativo - patrimonio teorico. In modo più o meno chiaro, Nichols ci ha indicato quanto le sue considerazioni siano molto più produttive sotto un profilo analitico ed euristico che non sotto un profilo “scientifico”, storico e normativo; la sua non è un’analisi di rigore proiettata al passato, sembrerebbe quasi più leggibile come un repertorio di strumenti teorici proiettato a un’applicazione. Per Nichols, la storia non è dato inerte, quanto invece sembrerebbe darsi a vedere come materia da modellare e “provocare” per costruire questo repertorio di strumenti di analisi.

¹⁴ Un equivoco, questo, che ancora continua a imperversare. Basti pensare all’intramontabile vulgata di un André Bazin “assolutista” e “spiritualista” incrollabile seguace della trasparenza dell’immagine nei confronti della realtà. Quando, invece, prendendo atto della sua concezione del realismo attraverso i saggi della sezione “il cinema e le altre arti” o semplicemente leggendo con attenzione il saggio, forse, più criptico, controverso di *Qu’est-ce que c’est le cinéma?* rispetto al tema della trasparenza, cioè a dire *Ontologia dell’immagine fotografica*, ci si può render conto che il discorso che Bazin porta avanti sull’ontologia dell’immagine fotografica, che è poi lo stesso discorso «ontologico» portato avanti, in relazione al linguaggio, nel saggio su Wyler che è all’origine della rilettura condotta da Giorgio De Vincenti su Bazin (De Vincenti, Giorgio, *Il concetto di modernità del cinema*, Parma, Pratiche, 1993, cap. II, pg. 29-30), è ben lontana dal “realismo ingenuo” che spesso gli viene accreditato. Vediamo di compierne un’analisi dettagliata. 1) - Uno dei fulcri teorici del saggio è la separazione tra «estetica» e «psicologia» dell’immagine analogica («La disputa del realismo nell’arte deriva da questo malinteso, dalla confusione fra estetica e psicologia, fra l’autentico realismo che ha bisogno di esprimere il significato a un tempo concreto ed essenziale del mondo, e il pseudo-realismo dell’inganno ottico [o spirituale] che si soddisfa dell’illusione delle forme», pg. 6). Bazin, dunque, distingue tra un realismo «autentico», che è quello dell’estetica, che si prefigge (e qui sta l’afflato spiritualista di Bazin) di esprimere «il significato a un tempo concreto ed essenziale del mondo» e, d’altra parte, l’«illusione delle forme», tipica del Barocco, che si dà, archeologicamente, come forma archetipica dell’appagamento psichico dovuto al gradiente di illusorietà della visione. 2) In più punti di questo saggio, Bazin parla di «oggettività essenziale» (pg. 7-8) ma questo suo discorso si dà, per tutto il saggio, sempre da un punto di vista ontologico di descrizione delle proprietà analogiche e “metafisiche” della fotografia. Dunque, questo argomento ontologico non si svolge in nessuna relazione con il versante «psicologico» della questione, che è quello in cui Bazin - 3) - dà un indizio inconfutabile per interpretare la sua posizione in merito alle accuse di “realismo ingenuo”: «La fotografia [...] ha liberato le arti plastiche dalla loro ossessione della rassomiglianza. La pittura infatti si sforzava invano di illuderci e questa illusione era sufficiente all’arte, mentre la fotografia e il cinema sono scoperte che soddisfano definitivamente e nella sua essenza l’ossessione del realismo» (pg. 6). Dunque, questo “realismo ingenuo” imputato a Bazin come fede incrollabile è in realtà da lui stesso imputato al

statuto paradossale: diviene lo strumento teso tra, da un lato, l'autenticità di tutto ciò che lo compone e dall'altro, l'impossibilità ontologica di raggiungere questa autenticità.

Per quanto il discorso fatto dalla studiosa sia originale, è innegabile il suo debito nei confronti del *postmodern thought* e dei vari autori che, nell'ambito della nonfiction, hanno sottolineato il carattere problematico del rapporto tra dimensione reale e dimensione filmica¹⁵. La critica di Bruzzi alle pretese di «autenticità» dell'immagine documentaria si inserisce a pieno titolo nel filone teorico postmoderno, orientato a mettere in discussione questo rapporto in un'ottica fenomenologica.

«Documentary's meaning, its identity is not fixed but fluid and stems from a productive, dialectical relationship between the text, the reality it represents and the spectator [...] filmmakers and spectators alike comprehend the inherent difficulties with representation in the non-fiction film but [...] this understanding does not validate either the documentary film or the documentary pursuit; that a documentary itself is the crucial point at which the factual event, the difficulties of representation and the act of watching a documentary are confronted»¹⁶.

Lo statuto del documentario che emerge dalle considerazioni di Stella Bruzzi quando ci dice che il documentario somiglia più a un «punto cruciale», nel quale «l'evento fattuale, le difficoltà della rappresentazione e l'atto di guardare si confrontano», ne restituisce un'idea di sistema dinamico, nel quale tutti questi elementi da lei elencati giungono a un punto che ne determina l'irriducibilità dell'uno rispetto agli altri: la fattualità di un evento (che, nella fattispecie, può anche essere, come sostiene Comolli, la relazione *filmeur/filmé* in tutta la sua carica sottotestuale, narrativa, se con questo termine intendiamo la “storia” che

riflesso psicologico della fotografia, capace di «soddisfare definitivamente e nella sua essenza (cioè nell'analogicità dell'ontologia del dispositivo) l'ossessione del realismo (ossessione che, dunque, è ricondotta alla “storia” della psicologia del cinema). Il saggio è talmente denso e complesso che presupporrebbe la ricerca, in varie altre parti, di “tracce” del discorso portato avanti che valgano a corollario; inoltre, un'analisi davvero dettagliata, che non fosse subordinata ai temi della “trasparenza” e del “realismo ingenuo”, comporterebbe l'esplicitazione di una serie di richiami interni del testo, che però non è questa la sede per affrontare.

¹⁵ «Documentary criticism – influenced by poststructuralist and postmodernist theory – have cast the concept of pre-existing “reality” and its attendant notions of authenticity, truth and objectivity into permanent question (e.g. Allen, McGarry, Nichols, Rosenthal). In fact, it's no stretch to say that documentary films, in many ways more so than other cinematic forms, reveal the constructed – indeed, performative – nature of the world around us» (Flinn, Caryl in Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 188).

¹⁶ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 7.

gli attanti di questa relazione consumano nell'invisibilità delle dinamiche interpersonali); le difficoltà di costruirne una rappresentazione; il livello della coscienza spettatoriale e le sue aspettative in relazione al carattere problematico del rapporto tra realtà e messa in scena nel documentario. Questi sono gli elementi che, nel momento in cui si confrontano in un documentario, sono oggetto di una presa d'atto, di una misurazione della loro riducibilità o meno a elementi di un racconto cinematografico. Questo carattere "etico" del documentario - che in questo senso è da intendersi in modo meno normativo rispetto alle accezioni classiche del termine in ambito documentario¹⁷ - sembra restituire un senso della pratica documentaria molto più vicina al *geste*: l'autore, nel considerare le possibilità di misurare un gesto creativo in relazione alla "brutalità fattuale" di un dato e in relazione alla possibilità dello spettatore di interagire con la misura di questo gesto creativo, si pone un problema di natura etica rispetto alle possibilità estetiche del mezzo cinematografico.

Sulla scorta della nozione qui individuata di "gesto", la riflessione di Stella Bruzzi sembrerebbe ricondurre a quel carattere riflessivo che, anche dal punto di vista terminologico, accomuna il discorso sul documentario alla ricerca degli strumenti della pratica etnografica: ciò che si è delineato come uno dei caratteri decisivi della pratica etnografica, cioè la necessità di un approccio critico, riflessivo, bilaterale, sembra andare di pari passo a questa presa di coscienza dell'impossibilità di dare al documentario una direzione univoca *verso* la realtà. Non c'è una "realtà da comunicare", bensì un materiale preesistente, ostile, direbbe Comolli, con il quale e sul quale misurare il gesto creativo.

«REALISMI»

Il realismo si adatta molto bene agli attori e alle scenografie.

(Jean Renoir)

Alla luce della disamina appena effettuata, è necessario soffermarsi su un termine-chiave che percorre regolarmente questo capitolo e questa tesi: il

¹⁷ Tra i più assidui frequentatori dell'*axiology*, della ricerca nella pratica documentaristica di una serie di elementi etici, tema che il presente lavoro lambisce in alcuni punti ma ben lungi dal volerne restituire una disamina accurata e dettagliata, vi è proprio Bill Nichols, che nel suo volume *Representing reality* dedica alla questione un capitolo intero (Nichols, Bill, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991, cap. III).

termine “realismo”¹⁸. Senza tentare di fare una storia delle teorie legate alla questione teorica del realismo, ci limitiamo in questa sede a riportare le considerazioni più rilevanti nell’ottica del film documentario ed etnografico e in funzione degli argomenti qui affrontati.

Francesco Marano, nel suo *Camera etnografica*, dedica una sintetica trattazione alla questione del realismo in relazione al cinema etnografico, risalendo alle origini teoriche del termine. La prima considerazione interessante, da affiancare al realismo come indice stilistico¹⁹, è il realismo come «competenza visiva storicamente e culturalmente determinata».

«Se il disegno, dispiegando una gamma di dettagli, prima dell’introduzione della fotografia veniva percepito come una rappresentazione veritiera della realtà, allora si può dire che non esistono linguaggi più vicini alla realtà di altri, ma che la verità, l’analogia iconica o la realtà di una rappresentazione sono il risultato di una competenza visiva storicamente e culturalmente determinata»²⁰.

Il realismo, dunque, è una nozione che cambia a seconda del contesto storico e culturale, a seconda dell’ambiente, della «costellazione», direbbe Rodowick²¹, mediatica di un’epoca. L’immagine analogica, prima con la

¹⁸ La letteratura teorica in merito alla teoria ontologica del realismo è vastissima e copre tutto il Secondo Novecento. Non è in animo al presente lavoro di riassumere né i contorni né gli sviluppi della questione, se non sulla scorta di alcune considerazioni funzionali alla trattazione in oggetto; ci si limiterà in questa sede a fornire alcune, pur non esaustive, coordinate bibliografiche, per la cui esaustività si rimanda a Casetti, Francesco, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano, Bompiani, 1993. Uno degli iniziatori della teoria definita «ontologica» è André Bazin (Bazin, André, *Qu’est-ce que c’est le cinéma*, 1958 [it. *Che cos’è il cinema*, Milano, Garzanti, 1973]), filone poi proseguito dalla semiologia del cinema, e principalmente da Christian Metz (Metz, Christian, *Essai sur la signification au cinéma I*, 1968 [it. *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione del cinema*, Garzanti, Milano 1972] e *II*, 1973 [La significazione nel cinema, Bompiani, Milano 1995]). In tempi più recenti, pur se con diversi strumenti, altri teorici si sono occupati della questione. In ambito metodologico (Rodowick, David N., *The virtual life of film*, 2007 [it. *Il cinema nell’era del virtuale*, Bologna, Olivares, 2008]; Carroll, Noël, “Nonfiction film and postmodernist skepticism”, in Bordwell, David, Carroll, Noël, *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison, Wisconsin University Press, 1996) e più strettamente in ambito di teoria del documentario e del film etnografico (Faeta, Francesco, *Strategie dell’occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003; Jost, François, *Realtà/finzione. L’impero del falso*, Milano, Il Castoro, 2003; Nichols, Bill, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991; Renov, Michael, “Re-thinking documentary: towards a taxonomy of mediation”, in «Wide Angle», 8: 3-4, 1986; Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, capitolo 1). Un tentativo di gettare uno sguardo d’insieme, che si rivela essere ricco di spunti, pur se un po’ confuso, è presente in Nepoti, Roberto, *Storia del documentario*, Bologna, Patron Editore, 1988, capitolo 1. Da un punto di vista filosofico, si rimanda alla bibliografia contenuta in Niney, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

¹⁹ Bazin, André, *Qu’est-ce que c’est le cinéma*, 1958 (it. *Che cos’è il cinema*, Milano, Garzanti, 1973), in particolare il concetto di «realismo estetico».

²⁰ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 40.

²¹ Rodowick, David N., *The virtual life of film*, 2007 (it. *Il cinema nell’era del virtuale*, Bologna, Olivares, 2008).

fotografia e poi con il cinema, ha sovvertito radicalmente il canone di realismo, perché erano i primi media in grado di costruire meccanicamente una messa in scena, affidando cioè a un meccanismo automatico la rappresentazione visiva che, nelle arti autografiche²², era affidato alla mano del pittore.

«La fotografia, e poi il film, si sono subito inseriti nell'epistemologia di fine Ottocento come strumenti di conoscenza che per la loro capacità analogica sembravano caricare il documento visivo di un surplus di oggettività. La forza analogica delle immagini cinematografiche (il loro isomorfismo, la somiglianza tra l'immagine e il suo referente) cancellava ogni possibile sospetto di soggettività introdotta dall'osservatore e si presentava al fruitore come una prova provata di quanto accaduto davanti all'obiettivo»²³.

Ne consegue che, mutate le condizioni ontologiche del rapporto tra realtà e film con l'immagine analogica, si avvia anche un meccanismo di "aggiornamento" dei codici di riconoscimento del realismo. Un processo molto più lento e irto di ostacoli. Quello nato intorno al *cinéma-verité* citato da Stella Bruzzi²⁴ non è che uno degli incidenti più "gravi" che questo processo ha avuto (ma, c'è da dire, non è neanche l'ultimo): i messaggi che l'individuo riceve dai *media* condizionano l'aggiornarsi di queste categorie interpretative, queste «competenze», in quanto questi messaggi si articolano sempre intorno a questo nucleo problematico del discorso.

«Qualsiasi tentativo di definire la qualità realistica di un testo audiovisivo finirà sempre per essere un'operazione storicamente e culturalmente condizionata che finirebbe per assegnare al realismo le caratteristiche di *una particolare* poetica del realismo, quella secondo cui *oggi* un testo è considerato e percepito come realistico [...] non di realismo occorrerà parlare, ma di *realismi*, al plurale, o di poetiche del realismo»²⁵.

²² Vedi la riflessione di Nelson Goodman in merito alla distinzione tra arti autografiche e arti allografiche (cfr. Goodman, Nelson, *Languages of art*, 1968 [it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2008], cap. III.) e Rodowick, David N., *The virtual life of film*, 2007 (it. *Il cinema nell'era del virtuale*, Bologna, Olivares, 2008), cap. 1.2.

²³ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 38.

²⁴ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, part II.

²⁵ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 41-42.

Con questa disamina, nella quale riecheggia il contributo fondamentale di Gianfranco Bettetini sui *realism*²⁶, torniamo al punto iniziale: nel considerare il realismo “inaccettabile” come un fatto obiettivo, sia storicamente che esteticamente, se ne riconosce la natura di approccio stilistico. Ogni espressione estetica sviluppa una diversa relazione con la realtà, ricercandola ad un diverso livello di messa in scena²⁷. Per questo il realismo è da considerarsi come una forma stilistica e non nella sua natura di elemento discriminante nell’ontologia del rapporto tra realtà e film.

L’ “UTOPIA DELLA TRASPARENZA”: INTORNO AL *DIRECT CINEMA*

La dimensione riflessiva del discorso è evidenziata in seguito da Stella Bruzzi sulla base di alcune considerazioni in merito alla storia del documentario²⁸. La studiosa inglese sembra vedere, come uno degli indici più interessanti della storia del documentario, il rapporto tra elaborazione teorica e pratica realizzativa come luogo dalla cui frizione scaturisce il “potenziale storico” dell’ottica spettatoriale sul film documentario.

Ai primordi del documentario, sostiene Bruzzi, la teoria non aveva raggiunto ancora un livello di elaborazione tale da interrogarsi in merito al tema del rapporto tra realtà e film, sulle pretese e le possibilità di autenticità del documentario. Così, per gli autori dell’epoca, come Dziga Vertov, Robert Flaherty e, poco dopo, John Grierson, dal momento che l’operato creativo non si può trovare a dover interagire con un discorso teorico orientato in una direzione ontologica utilizzavano il linguaggio e altri strumenti di messa in scena con grande libertà, come, ad esempio lo strumento della ricostruzione, o l’elaborazione in sede di montaggio. È stato con l’andare avanti della storia del cinema, e con l’insorgere di interrogativi teorici in relazione al rapporto tra realtà e film, che queste pratiche hanno subito delle trasformazioni:

²⁶ Bettetini, Gianfranco, *L’indice del realismo*, Milano, Bompiani, 1971.

²⁷ A proposito di questa relazione tra l’indice del realismo e i «livelli di realtà», si rimanda alle considerazioni contenute nel capitolo 4 del presente lavoro, e in particolare nel paragrafo 4.3., la sezione dedicata alla ricostruzione.

²⁸ All’interno di *New Documentary*, vi sono diversi riferimenti a fenomeni di carattere storico. Di particolare rilievo per questa sezione è il capitolo *The legacy of direct cinema*.

«Grierson, the Soviets, Rotha and other early practitioners and theorists were far more relaxed about documentary as a category than we as theorists have become, and it is intriguing how [...] documentary has in various ways returned to its more relaxed roots with dramatisation, performance and other forms of fictionalisation and narrativisation»²⁹.

In questa dinamica di tipo storico lo sviluppo della tecnologia ha giocato un ruolo decisivo:

«Worries over authenticity and the evolution of documentary are frequently linked to the increasing sophistication of audio-visual technology [...] The role of the American *cinéma-vérité* has proved the crucial historical factor in limiting documentary's potential and frame of reference [...] Richard Leacock and his fellows believed that the advancement in film equipment would enable documentary to achieve authenticity and to collapse the distance between reality and representation [...] virtually the entire post-*vérité* history of non-fiction can be seen as a reaction against its ethos of transparency and unbiased observation»³⁰.

Quando, negli anni '60, avviene questa piccola rivoluzione tecnologica, essa è vista dagli "addetti ai lavori" come la via per il soddisfacimento di quello che sembra essere un bisogno costante dell'umanità rispetto all'immagine: trovare le condizioni per poterne legittimare l'autenticità rispetto al mondo reale³¹.

È interessante a questo punto introdurre, sempre sul tema dell'evoluzione tecnologica dei sistemi di registrazione, quanto Cecilia Pennacini nota circa l'introduzione dell'uso della macchina a mano nel cinema etnografico.

«Nelle applicazioni antropologiche, l'utilizzo della macchina a mano e conseguente realizzazione di rappresentazioni marcatamente soggettive producono alcune importanti conseguenze epistemologiche sulla costruzione delle rappresentazioni visive. Svelano il punto di vista particolare dell'osservatore, respingendo allo stesso tempo l'idea dell'oggettività e della verosimiglianza delle immagini riprodotte meccanicamente. Lasciando percepire la natura umana, dinamica e selettiva dello sguardo che sta dietro all'obiettivo cinematografico, il

²⁹ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 8.

³⁰ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 8-9.

³¹ "Elogio del cine-mostro" in Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006).

procedimento della macchina a mano tende dunque a relativizzare lo sguardo dell'osservatore, ponendolo sullo stesso piano dei personaggi filmati»³².

Vedendo le opere dei Fratelli Maysles, del succitato Leacock e degli altri esponenti del *direct cinema*, ci si rende conto di come la stessa macchina a mano vi sia implicata come uno strumento in grado di “penetrare” nella quotidianità delle persone, uno strumento che, in quanto più piccolo e richiedente un numero minore di maestranze, poteva *addirittura* mimetizzarsi fino ad annullare la sua presenza. Secondo Cecilia Pennacini, invece, in antropologia visuale la stessa macchina a mano è invece andata a costituire un elemento che, usato come una sorta di *caméra-stylo*, un uso di ispirazione vagamente zavattiniana, era in grado di sottolineare la soggettività dello sguardo dell'«osservatore». È da sottolineare che in questa parte dell'argomentazione, il discorso di Cecilia Pennacini è strettamente subordinato a una riflessione su Jean Rouch, che la studiosa riconosce come colui che, tra i primi, è partito dallo stesso punto del *direct cinema*, cioè a dire le nuove tecnologie, giungendo alla conclusione opposta: Svelando «il punto di vista particolare dell'osservatore, respingendo allo stesso tempo l'idea dell'oggettività e della verosimiglianza delle immagini riprodotte meccanicamente. Lasciando percepire la natura umana, dinamica e selettiva dello sguardo che sta dietro all'obiettivo cinematografico».

Si tratta, dunque, di una dinamica di tipo storico che ha determinato, a catena, una serie di fenomeni che hanno causato questo fenomeno di «*post-verité*», un momento di riflessione teorica che nasce da un “cortocircuito” che cerchiamo adesso di indagare.

Alla base del discorso vi è un equivoco di base, quello che riguarda, da un lato, il rapporto tra realtà e messa in scena e, dall'altro, il problematico concetto di «realismo». Se si parla di rapporto tra realtà e messa in scena, ci si riferisce a un'operazione relativa alla pratica realizzativa, a una scelta dell'autore in merito al lavoro con i suoi soggetti. Così, se Flaherty decide di ricostruire con Nanook delle scene di vita quotidiana, si crea un rapporto particolare tra “realtà

³² Pennacini, Cecilia, *Filmare le culture: un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005, pg. 105.

del fatto e carattere fittizio della ricostruzione. Se, invece, si parla di «*direct cinema*»³³, le cose cambiano: il «*direct cinema*» è un movimento nato sulla scorta di una trasformazione tecnologica che ha indotto due tipi di trasformazione: da un lato, certamente, una trasformazione nella pratica realizzativa, offrendo la possibilità di attuare una sorta di “mimesi” del comparto produttivo, che ha poi ingenerato l’utopia della “scomparsa” della macchina – un’utopia che Rouch ha sempre considerato tale, al punto di estendere invece tutto il suo lavoro “a valle” di questa presa di coscienza, teorizzando un vero e proprio discorso estetico sulla relazione *filmeur/filmé* - ; dall’altro, ha indotto una trasformazione stilistica, legata alle conseguenze espressive della macchina da presa maneggevole e della presa diretta del sonoro, che restituiscono un linguaggio che si caratterizza per un accentuato realismo nello stile di ripresa. Il realismo, come già sottolineato in precedenza, è infatti una questione stilistica: quanto più un film ha le “fattezze” di un film realizzato con strumenti di fortuna, in un contesto in cui sta avendo luogo un evento, in cui l’atteggiamento dei soggetti si dà a vedere come spontaneo, tanto più ciò sembra andare a costituire garanzia di autenticità. La semplicità della presa del suono in presa diretta, la camera più maneggevole, sono fattori tecnologici che danno luogo a una trasformazione di tipo stilistico, nella direzione di una forma di realismo che non va confusa con l’instaurarsi, a un livello ontologico, di un certo rapporto tra realtà e messa in scena. Il *direct cinema* è un movimento nato sulla scorta di innovazioni tecnologiche che con la forza del suo stile ha contribuito a ingenerare questa confusione. Dal punto di vista storico, infatti, nel caso del *direct cinema*, il carattere realistico dello stile riconducibile alle tecniche di ripresa e di audio-registrazione diretta del sonoro si è innestato su di una determinata pratica cinematografica già di per sé basata sul presupposto dialettico e paradossale della ricerca impossibile dell’autenticità, cioè il documentario.

³³ La bibliografia sul *direct cinema*, che è soltanto uno dei nomi con cui è stato più volte ribattezzato il movimento in questione - per esattezza, la definizione anglo-sassone, talora scambiata con la definizione francese di *cinéma vérité* - è ampia. Rimandiamo in questa sede a: Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, cap. 3; Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, part II; Comolli, Jean- Louis, “Lumière éclatante d’un astre mort” in «*Images Documentaires*», n°25, 2ème trimestre 1995; Prédal, René (dirigé par), *Le cinéma «direct»*, Cinémaction n° 76, 1995; Marsolais, Gilles, *L’avventure di cinéma direct*, Seghers, Paris, 1974 ; Barnouw, Eric, *Documentary: a history of non-fiction film*, New York, Minneapolis University Press, 1974.

«It is no longer technical limitations that should be blamed for documentary's "contradictions" but rather the expectations loaded onto it by its theorisation»³⁴.

Il carattere dialettico del rapporto con la realtà si è “sovrapposto” a un impianto stilistico a sua volta teso a una forma di realismo, producendo un sovraccarico di aspettative in tal senso su una pratica cinematografica che, pur essendosi profondamente modificata da un punto di vista stilistico, non si era mossa di un millimetro dal punto di vista della pratica realizzativa, sempre avvinta all’inesorabile “utopia della trasparenza”. Dal momento in cui la storia del cinema documentario, dice Bruzzi, ha preso coscienza della vertigine tra coefficiente di realismo dell’immagine e utopia della trasparenza, è incorso in una sorta di “perdita dell’innocenza” che si dà come un punto di svolta macrostorico alla luce del quale è forse più facile comprendere il cinema come forma di reazione a un’elaborazione teorica che ha tentato in ogni modo di delineare con chiarezza il limite tra realtà e immagine.

Ma non soltanto la storia del cinema documentario si è occupata di questo articolato intreccio tra innovazione tecnologica e alleggerimento del comparto produttivo, autenticità utopica dell’immagine cinematografica e realismo; anche alcuni esponenti della teoria del cinema etnografico hanno fornito indicazioni in tal senso. Immediatamente connesso al discorso di Bruzzi, anche David MacDougall, in un saggio che risale oramai a circa trent’anni fa, aveva iniziato a demolire l’utopia della mimesi del comparto produttivo, un fenomeno che, con l’avvento della tecnologia digitale e l’innegabile democratizzazione dei supporti, costituisce costantemente un enorme rischio interpretativo.

«By focussing upon discrete events rather than upon mental constructs or impressions, and by seeking to render faithfully the natural sounds, structure, and duration of events, the filmmaker hopes to provide the viewer with sufficient evidence to judge for himself the film larger’s analysis [...] To those of us who began making ethnographic films at the time that cinéma-vérité and american direct cinema were revolutioning documentary filmmaking, this approach to filming other cultures seemed all but inevitable,

³⁴ Bruzzi, Stella, *New documentary* (Second edition), Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 9.

its promise for social science appeared so obvious that it was difficult to understand the years of unrealized potential»³⁵.

MacDougall ci spiega in modo molto preciso in cosa consiste un atteggiamento “mimetico” del comparto produttivo: concentrarsi su «eventi» e non su «costruzioni mentali», cercare di documentare ciò che è osservabile, e quindi, oggettivo; la ricerca – sostenuta, come già accennato, dallo sviluppo di tecnologie per l’epoca avanzate di audio- e video-registrazione – della riproduzione fedele di ogni elemento fenomenologicamente osservabile; il pensiero che, in questo modo, si sta rispettando l’occhio dello spettatore. Un punto di vista del quale, vari anni dopo, Nicolas Philibert avrebbe rovesciato l’autorevolezza:

Une caméra donne un énorme pouvoir à celui qui l'a entre les mains. Il s'agit de ne pas en abuser ! Prétendre «se faire oublier» revient à vouloir faire croire au spectateur que ce qu'il voit, c'est LA réalité, la réalité brute, et c'est entretenir le malentendu»³⁶.

Vi è, quindi, un legame molto stretto tra l’utopia della trasparenza e la mimesi del comparto produttivo. Sono due fattori che, combinati con un terzo, cioè a dire la “piega” stilistica orientata al realismo intrapreso da alcune correnti che hanno radicalmente sconvolto la storia del cinema documentario, hanno prodotto una confusione radicale tra la realtà e il film e la messa in scena da esso costruita.

PERFORMATIVE MODE

«Documentaries are performing acts, inherently fluid and unstable and informed by issues of performance and performativity».
(Stella Bruzzi)

³⁵ MacDougall, David, *Beyond observational cinema* in Hockings, Paul (edited by), *Principles of visual anthropology* (2nd ed.), Mout de gruyter, Berlin/New York, 1995, pg. 117

³⁶ Bacqué, Bertrand, Levendangeur, Barbara, "Entretien avec Nicolas Philibert" per il Catalogue du Festival de Nyon Visions du Réel, Avril 2005, in www.nicolasphilibert.fr.

«It is perhaps more generous and worthwhile to simply accept that a documentary can never be the real world, that the camera can never capture life as it would have unravelled had it not interfered, and the result of this collision between apparatus and subject are what constitutes a documentary – not the utopian vision of what might have transpired if only the camera had not been there [...] documentaries are performative acts whose truth comes into being only at the moment of filming»³⁷.

Torniamo qui alla definizione comolliana del documentario: la pratica documentaristica è avvinta a un'insormontabile istanza del presente della pratica realizzativa. Per quanto essa ci parli del passato, attraverso interviste e testimonianze, o altro, è il presente della realizzazione, del contatto, che costituisce la "verità" del documentario. Perché ciò che udiamo pronunciare dalla bocca dei testimoni è, profondamente, il frutto di una negoziazione interpersonale che non si dà semplicemente come un *do ut des*, uno scambio pacifico, bensì si struttura come una «collisione tra apparato e soggetto», ci dice Bruzzi, a indicare una forma di contatto conflittuale e problematica che si basa sulla frizione, sull'attrito. Di fronte a questa "ostinazione del presente", dell'*hic et nunc* dell'immagine, è evidente come sia impossibile tendere quel velo di trasparenza che lega l'immagine al suo referente, squarciato com'è dalla forza presente del contatto, che getta il film nel presente, l'energia sulla scena e l'attenzione sul gesto³⁸. Ecco perché uno dei caratteri che Bruzzi individua come peculiari nel suo disegno teorico è il carattere «performativo» del film:

«It is useful to note the discrepancy between performative documentaries and dramas that adopt the style of a documentary by using, for instance, hand-held camera work, scratchy sync sound recording and ad-libbed dialogue [...] The role of performance is, paradoxically, to draw the audience into the reality of the situation being dramatised, to authenticate the fictionalisation. In contrast to this, the performative documentary uses performance within a non-fiction context to draw attention to the impossibilities of authentic documentary representation»³⁹.

Se nella tradizione del *direct cinema* il lavoro con i *social actors* era un elemento di natura stilistica che rafforzava il realismo della rappresentazione e

³⁷ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 10.

³⁸ Vedi paragrafo 4.3. sulla ricostruzione.

³⁹ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 185-186.

contribuiva ad alimentare la confusione tra stile e ontologia, nella rilettura del discorso performativo che dà – sulla scorta di Bill Nichols – Stella Bruzzi il peso dell'atto performativo è un elemento che, gettando la rappresentazione nel presente del contatto, dà atto dell'«impossibilità del documentario autentico» propria del cinema, operando un movimento diametralmente opposto a quello del “realismo”.

Il senso profondo che Stella Bruzzi conferisce al termine performativo esula, evidentemente, i più immediati confini semantici della *performance*, intesa nel suo significato più diffuso. La genesi del «*performative mode*», infatti, va oltre questo significato. Cerchiamo di ricostruire in breve la genealogia teorica di questo modo del documentario.

In *Blurred Boundaries*, raccolta di saggi che segue di alcuni anni il monumentale *Representing Reality*, Bill Nichols introduce, al fianco dei quattro *modes* che aveva individuato in precedenza (*expository*, *observational*, *interactive* e *reflexive*) il *performative mode*. Nella teorizzazione di Nichols, il *performative mode* si declina a partire dalla categoria del *reflexive*:

«Performative documentary, like reflexive documentaries, does not propose a primary object of study beyond itself but instead gives priority to the affective dimensions struck up between ourselves and the text. It proposes a way of being-in-the-world as this world is itself brought into being through the very act of comprehension»⁴⁰.

Da questa citazione emerge come carattere precipuo del *performative* la tensione a costruire una messa in scena fondata su una forma di negoziazione. In questo processo di negoziazione, il ruolo dell'istanza autoriale si definisce in chiave riflessiva in relazione al contesto produttivo, caratterizzato da una necessaria utopia della trasparenza connaturata al gesto cinematografico, condizione che rende un oggetto di nonfiction necessariamente e costantemente permeato dalla presenza dell'istanza autoriale. Così, la chiave per costruire una messa in scena, sostiene Nichols, si basa su un gesto che ha ben poco della trasparenza e molto della reciprocità: la «comprensione». Il gesto di rappresentare si basa su una mutualità tra due istanze.

⁴⁰ Nichols, Bill, *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pg. 102.

«Interactive techniques, which traditionally incorporate the filmmaker within the historical world he or she films, now give greater emphasis to the affective dimension of experience for the filmmaker, to the filmmaker's subjective position and emotional disposition [...]«Reflexiveness may draw attention to the performative quality of the film per se, heightening our awareness that it is the film which brings into being as if for the first time a world whose appearances and meanings we think we already know»⁴¹.

Il lavoro rappresentativo della nonfiction ruota dunque intorno a questo riposizionamento dell'istanza autoriale all'interno del processo realizzativo. Da sempre, ci dice Nichols, il cineasta dei generi della nonfiction è «incorporato» nel processo di realizzazione; ma il *performative mode* nasce da una spinta verso un' "inversione dei poli" ancora più forte: l'esperienza soggettiva del filmmaker assume un ruolo dialettico nei confronti dell'operare documentario come gesto, come istanza, poichè è in questo elemento soggettivo che è possibile individuare elementi per la comprensione del fenomeno in atto. Un fenomeno che, va da sé, non riguarda solo i filmés, ma anche il filmeur, o meglio, il rapporto filmeur/filmé. Questo elemento di reciprocità si ritrova intatto nell'impianto teorico di Jean Rouch e Jean-Louis Comolli: anche per loro, l'essenza del documentario risiede propri in questa mutualità del rapporto, nella logica del contatto (secondo Rouch) o dello scontro (secondo Comolli), ma pur sempre in una logica dialettica di negoziazione⁴².

Sulla scorta di questa visione del *performative mode* proposta da Nichols, Bruzzi elabora un proprio itinerario teorico che la porta a specificare alcuni presupposti teorici di grande interesse alla base dell'incontro del documentario con il concetto di performatività. Ad esempio, Bruzzi esplora queste circostanze teoriche in un senso etimologico. La radice profonda del termine "*performative*", argomenta Stella Bruzzi, appartiene alla branca della linguistica. Uno dei suoi codificatori, a cui Bruzzi fa riferimento, è J. L. Austin⁴³:

«Austin's radical differentiation between the constative and performative aspects of language (the former simply refers to or describes, the latter

⁴¹ Nichols, Bill, *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pg. 96

⁴² vedi paragrafo 2.2.

⁴³ Austin, John Langshaw, *Philosophical papers* (2nd edition, edited by J. O. Urmson and G. J. Warnock), Oxford, Oxford University Press, 1970.

performs what it alludes to) has been expanded and relocated many times in recent years, but rarely with reference to documentary. Examples of words that Austin identifies as being “performative utterances” are ‘I do’, said within the context of the marriage ceremony, or ‘I name this ship the Queen Elizabeth’, said whilst smashing a bottle of champagne against the vessel’s side, his reasoning being that “in saying what I do, I actually perform the action”»⁴⁴.

Dunque, nel senso in cui lo intende Austin, il termine “performativo” significa un atto in cui la parola contiene delle informazioni che sono già presenti, in modo constativo, nell’atto che esse commentano. Applicata al documentario, questa dinamica è ben descritta, di nuovo, da Bruzzi:

«[Performative documentary] is the enactment of the notion that a documentary only comes into being as it is performed, that although its factual basis (or document) can pre-date any recording or representation of it, the film itself is necessarily performative because it is given meaning by the interaction between performance and reality»⁴⁵.

Stella Bruzzi conferma ciò che dice Nichols, aggiungendo la distinzione, interessante, tra «rappresentazione» e «documento»: il documento è la «base fattuale» del film, cioè il nucleo di partenza, ciò che precede ogni atto di registrazione e si colloca fuori dal visibile del documentario; d’altra parte, il film *nasce* («*comes into being*») nel momento in cui ha luogo l’atto performativo. Esso si dà, sulla scorta del significato mutuato dalla linguistica, come una sorta di “pleonasma” della situazione rappresentata che, attraverso la dimensione performativa, assume un senso nuovo, il senso del presente, il senso dell’agire, agire “su” un campo, agire “dentro” l’immagine. Il documento è addetto al senso “storico”, mentre la componente performativa fende l’inenarrabile linearità storica del film attraverso l’evidenza di tutto ciò che esso rappresenta – termine usato nel suo senso letterale di “mettere in atto” – aprendo a un nuovo senso: non il senso del passato in cui è relegato il documento, ma il senso del presente in cui il documento prende vita; non l’invisibilità di quel nucleo documentale da cui tutto ha avuto origine, ma l’evidenza sensibile, materica dei corpi, dei luoghi,

⁴⁴ Austin e Bruzzi in Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 186.

⁴⁵ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 186.

delle parole che, come dice Austin, “doppiano” il senso di ciò che viene rappresentato attraverso un gesto che accumula, in questo doppiare, un senso che, a sua volta, conferisce un nuovo senso.

COS'E' LA NONFICTION?

«Truth is not a Holy Grail to be won: it is a shuttle which moves ceaselessly between the observer and the observed, between science and reality».
(Edgar Morin)

Attraverso le indagini teoriche finora condotte, siamo giunti a considerare diversi aspetti della questione. Da un lato, abbiamo preso contatto con il senso profondo del termine *performative*: un atto enunciativo in cui letteralità e intenzione si sovrappongono, in cui la figura del doppio, della doppia identità significativa dell'atto enunciativo (o, nella fattispecie, del testo filmico) sembra essere caratteristica nevralgica di un atto detto performativo. Il discorso argomentativo, il livello diegetico del film (cioè la sua relazione con l'altro, inteso in senso spaziale, cronologico o tautologicamente dimensionale) costituisce un livello letterale che viene sistematicamente doppiato dalla carica performativa, appunto, del film, la carica presente dell'immagine in movimento, la carica presente dei processi di comunicazione, di verbalizzazione, di contatto in atto tra filmeur e filmé, la carica presente del dinamismo dei corpi, che doppia il livello letterale con un livello meta-discorsivo dell'enunciazione documentaria. Tra questi due termini si instaura una relazione paratattica, verticale, e l'atto performativo si carica di un'autonomia di senso dovuta, in quanto gesto filmico, alla sua irriducibile esistenza presente.

D'altro canto, la messa in scena, la costruzione del senso, del testo e del sottotesto virtuali delle dinamiche interpersonali (che sono oggetto di studio del lavoro di Jean-Louis Comolli) non sono frutto di un incontro deregolamentato e non convenzionale tra un filmeur e un filmé; il processo di contatto si caratterizza sempre per una strutturazione immediata della relazione, per una negoziazione che sposta il baricentro della questione dalla “verità” della situazione alla “realtà” del contatto: non ci si pone più un problema di autenticità

del visibile, ma un problema di contingenza della relazione tra *filmeur* e *filmé*, ed eventualmente, di attendibilità o (in)visibilità del non visibile, cioè della negoziazione (che, come Comolli sostiene a più riprese, è esattamente l'unico discrimine che permette di distinguere la fiction dalla nonfiction: nella fiction, il rapporto *filmeur/filmé* è regolamentato e contrattualizzato; nella nonfiction, non è regolamentato e si sostiene sull'equilibrio problematico tra due istanze irriducibili all'unità, il cui contatto si caratterizza per l'incontro tra due unità in conflitto⁴⁶).

In questo senso, Noël Carroll sembra gettare il problema oltre la questione del rapporto tra dimensione reale e dimensione filmica nella nonfiction.

«All discursive forms – documentary included – are, if non fictional, at least *fictive*, this by virtue of their tropic character (their recourse to tropes of rhetorical figures). As Hayden White has so brilliantly described, 'every mimesis can be shown to be distorted and can serve, therefore, as an occasion for yet another description of the same phenomenon'. This is because 'all discourse constitutes the object which it pretends only to describe realistically and to analyze objectively'»⁴⁷.

In virtù di una irriducibile problematicità del rapporto dimensione reale/dimensione filmica nell'oggetto nonfiction, dovuta al suo carattere inesorabilmente «fittizio»⁴⁸, tanto vale agire in modo interpretativo a valle di questo *status quo* dell'oggetto nonfiction. Così, ogni «mostrazione» della trasparenza del discorso filmico può costituire occasione per effettuare «un'altra descrizione»: l'oggetto nonfiction non ha senso soltanto in quanto film, nella sua carica significativa legata al soggetto di cui tratta e al documento che costituisce, bensì esso ha senso in quanto oggetto che a sua volta fa

⁴⁶ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006).

⁴⁷ Carrol, Renov and White in *Nonfiction film and postmodern Skepticism* in Bordwell David, Carroll, Noël, *Post-theory. Reconstructing film studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996, pg. 285-286. In un'ottica metodologica, è interessante notare come questo spunto, squisitamente moderno, prenda i suoi passi da un saggio di Carroll che elabora il proprio punto di vista da un'ottica postmoderna (e il connesso utilizzo del termine «scetticismo» la dice lunga sulla connotazione che Carroll vuole fornire alla sua idea di postmodernità). La tensione del postmoderno verso un atteggiamento decostruzionista e dialettizzante verso la forma, che assume una forte connotazione di *pars destruens* trova la sua eco *construens* e il suo legame nel moderno in questo rapporto con la verità in quanto «materia» del documentario (cfr. De Vincenti, Giorgio, *Il concetto di modernità del cinema*, Parma, Pratiche, 1993).

⁴⁸ Noël Carroll struttura parte della sua argomentazione intorno alla problematizzazione del rapporto tra fiction e nonfiction, individuando come uno dei discrimini su cui si gioca questo limite la componente narrativa (v. Carroll, Noël, *Nonfiction film and postmodern Skepticism* in Bordwell, David, Carroll, Noël, *Post-theory. Reconstructing film studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996, pg. 287 e seguenti).

riferimento a se stesso in quanto oggetto, in quanto pratica realizzativa, in quanto processualità in atto in relazione a un soggetto che nella descrizione di se stesso assume senso in quanto oggetto riflessivo. Proprio come recita l'accezione linguistica del termine "performativo".

In questo modo, l'asse di ricerca della "verità" dell'oggetto nonfiction si sposta dall'ambito della problematizzazione del rapporto dimensione reale/dimensione filmica e dell'autenticità del visibile, ricollocandosi sull'asse di un parametro che potremmo chiamare "verità riflessiva" dell'oggetto filmico, cioè a dire nell'ottica della "verità" insita nella processualità dell'evento documentario, nella concreta pratica di contatto *filmeur/filmé*. In ultima analisi, una ricerca della "verità" nella relazione che il film instaura con l' "altrove" (inteso sia come un altrove geografico, sia come un altrove cronologico, un "prima", un "passato", sia come, in generale, un altrove dimensionale) cede il passo a una ricerca della "verità" da trovare nella relazione che il film instaura con la sua irriducibile carica presente. Così, la "realtà" a cui fa riferimento la teoria della nonfiction non è un referente chiaro, bensì costituisce un oggetto problematico⁴⁹.

Attraverso il discorso *testé* proposto, si è cercato di proporre una *pars construens* che fosse figlia della consapevolezza - di per sé *destruens* - dell'impossibile autenticità dell'immagine rispetto alla realtà. A conclusione di questo discorso emergono almeno due accezioni possibili del termine "realtà": una realtà senza virgolette, quella verso cui l'immagine, il film, patisce una consustanziale e necessaria impossibilità a stabilire una relazione autentica; un'altra "realtà", tra virgolette, cioè questo elemento "nuovo", questo LED mobile, che scorre lungo i vari livelli di rappresentazione del film, con cui la nonfiction stabilisce per natura una relazione.

«Several different sorts of non-fiction film have now emerged that propose a complex documentary truth arising from an insurmountable compromise between subject and recording, suggesting in turn that it is this very juncture between reality and filmmaker that is at the heart of any documentary»⁵⁰.

⁴⁹ Per una discussione approfondita sul tema del "vero" nel documentario rimandiamo a Jordan, Randolph, "The Gap: Documentary Truth Between Reality and Perception" in «Offscreen», 31 Gennaio 2003 (http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/documentary_truth.html).

⁵⁰ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 9.

Un modo documentario che nasce alla luce della negoziazione, del «compromesso» tra «soggetto» e «registrazione» e fa di questa dialettica il proprio tema: il documentario, alla luce di questo rinnovato orizzonte di consapevolezza, si allontana dalla sua natura narrativa di “racconto della realtà” per accentuare il proprio lato di riflessione sul processo e sulla forma di relazione con essa. Cos’è che, in fin dei conti, il documentario cerca nel suo relazionarsi alla realtà? Al fondo della concezioni qui espressa del cinema vi è un incontro tra due incrollabili consapevolezze: da un lato, che non c’è film senza una forma di verità che va posta in evidenza (non va rivelata), e d’altra parte che la ricerca di questa verità non può fondarsi sul credere nella trasparenza, nell’immediatezza, nell’unidirezionalità della relazione tra realtà e immagine. Il documentarista, dunque, costruisce in modo diverso questa “ricerca” del vero. Potrebbe essere interessante porre la questione della ricerca del vero nei termini di una sua “localizzazione” all’interno del processo produttivo. Il primo esempio in grado di specificare questa ipotesi, e il più ovvio, è proprio quello contenuto nella frase di Stella Bruzzi: l’emersione («*arise*») del vero è insita nella profondità del contatto («*very juncture*») tra la realtà – in essa inclusi i *social actors* che la vivono – e lo sguardo autoriale del filmeur, nel «compromesso tra soggetto e registrazione».

2.2. Modelli teorici: Jean-Louis Comolli e Jean Rouch

Nel corso dell'itinerario di lavoro che soggiace a questa tesi, tra i tanti "incontri" con teorici e cineasti che hanno avuto luogo, ce ne sono stati alcuni che hanno avuto un ruolo determinante nell'articolazione strutturale della tesi. L'importanza di questi incontri è stata tale da imporre la necessità di una "finestra" monografica all'interno di un lavoro che di monografico ha ben poco, in cui cercare, sinteticamente, di fornire informazioni essenziali sugli incontri in questione con la convinzione che un lavoro approfondito in questo senso possa aiutare a collocare in modo più appropriato le fonti teoriche più importanti qui annoverate e, di conseguenza, possa facilitare la comprensione dello studio qui condotto.

Gli incontri in questione sono stati quello con Jean-Louis Comolli e quello con Jean Rouch, il primo, più sul versante teorico, il secondo in virtù del felice e densissimo coacervo nel quale la pratica etnografica e la metodologia che la sostiene convergono in una sintesi teorica di grande utilità per il lavoro in atto.

2.2.1. Jean-Louis Comolli: sul crinale della distruzione

«Non erano solo i sentimenti, erano i corpi che affascinavano.

Il gioco dei corpi nel bianco e nero. Il corpo ludico dell'altro
il corpo filmato. La paura messa in luce, in movimento, in forma.

Più forte è la fobia, più alta la posta nel rappresentarla,

nel comporre con essa»

(Jean-Louis Comolli)

Il pregio degli argomenti di Jean-Louis Comolli (1941-) è di sviluppare, nell'ampio panorama teorico che investe la relazione *filmeur/filmé*, un aspetto inusuale, un aspetto che potremmo definire "ontologico", perché cerca di dar conto di aspetti strutturali della relazione *filmeur/filmé*, di circostanze che si verificano a prescindere dalla volontà delle persone che vi agiscono. Una sorta di "specificità" della pratica attraverso il mezzo audiovisivo di cui è necessario essere consapevoli e che ne è una sorta di ontologia.

In effetti, ciò a cui Comolli sembra particolarmente interessato è la ricerca di tutta una serie di parole chiave, indici teorici relativi al rapporto che ontologicamente si stabilisce tra un filmeur e un filmé nel momento in cui, parafrasando Jean Rouch, “si preme il pulsante”, cioè nel momento in cui si attua semplicemente il gesto di filmare. Lungi, dunque, dall’elaborare la questione soltanto sotto il profilo “umano”, Comolli si pone il problema del peso della tecnica del dispositivo sulla relazione interpersonale. Una questione che, pur riferendosi esplicitamente al documentario, genere nel quale vede una modalità di contatto più autentica, in quanto basata su un patto tra individui e non su un contratto di scrittura cinematografica, e più pura, in quanto più vicina alle *vues* del cinema primitivo⁵¹, egli si pone trasversalmente rispetto ai generi cinematografici, al cinema di fiction e di non-fiction. Non a caso, una certa forma quasi esasperata, ipertrofica di riflessività si colloca alla base del comportamento dell’osservatore come unica via d’uscita dal labirinto di livelli di realtà che il suo gesto di filmare inesorabilmente comporta.

Lo studio di Comolli sorge proprio sull’orizzonte della problematizzazione del concetto stesso di documentario, dell’idea stessa di nonfiction. Il suo discorso, benché orientato su una direttrice “originaria”, cioè a dire alla ricerca di una radice teorica del documentario che emerga dalla storia del *medium* fin dalla sua età primitiva, nasce tuttavia alla luce del panorama audiovisivo dell’età contemporanea, un panorama caratterizzato dalla fluidità di condivisione a livello globale del patrimonio collettivo di immagini e dall’invenzione di forme che egli considera in qualche modo derivate dal documentario, la cui base istituzionale e la cui pratica si pongono in maniera dialettica rispetto al documentario. Basti pensare, ad esempio, al *reality show*, una forma che ibrida alcuni caratteri del documentario e pone a vari livelli una serie di questioni, come quella del rapporto tra visibile e invisibileo quella del rapporto filmeur/filmé a livello istituzionale⁵².

Comolli vede il cinema come un qualcosa di ontologico. Questo, tradotto nel suo modo di vedere le cose, sembra essere qualcosa a cui la pratica è destinata a tendere per adempiervi. In apparenza sembrerebbe una visione

⁵¹ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l’innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 32.

⁵² Per un approfondimento teorico in relazione al reality show, si rimanda a: Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l’innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006) e a Blanchard, Pascal, Bancel, Nicolas, Boetsch, Gilles, *Zoo umani. Dalla Venere ottentotta ai reality show*, Ombre corte, 2003

deterministica del cinema e della realizzazione; ma nella sostanza, si tratta semplicemente di ascolto, una parola-chiave che si può trovare nei suoi scritti senza leggere troppo tra le righe. Ascolto verso uno stato di cose che il cinema impone, come mezzo, e con il quale bisogna necessariamente misurarsi. Non si tratta di un principio normativo, si tratta semplicemente della descrizione della natura con la quale confrontarsi, il che non ha come ovvia conseguenza il fatto di non poter fare più film; farli, cercando però di tendere verso una consapevolezza del mezzo che sta alla base della pratica cinematografica.

PAURA

«Per il cineasta che fa documentari la paura dell'altro è il motivo centrale. Si ha paura delle persone che si filmano, si ha paura di filmarle e al tempo stesso di non filmarle. Si ha paura, ad esempio, di incitarle, di spingerle a uscire da loro stesse per diventare personaggi di film, perché significa intraprendere con loro qualcosa nella quale si è impegnati, anche, come soggetti [...] filmare, evidentemente, è rischiare; è anche, all'occorrenza, mettersi in gioco, rischiare qualcosa della propria posizione, del proprio spettro soggettivo, in quella violenza con l'altro insita in qualsiasi ripresa»⁵³.

La dimensione in cui Comolli colloca il rapporto *filmeur/filmé* non è quella di un gesto lineare, che va dalla macchina al soggetto, un'operazione nella quale il *filmeur* non è che l'"addetto" al dispositivo di registrazione; è un gesto che implica non solo le "protuberazioni tecnologiche" del *filmeur*, bensì ne implica il coinvolgimento personale, e ogni documentario non è una messa in relazione tra un autore e un soggetto, bensì tra due soggetti (in un'accezione differente del termine)⁵⁴. Ciò accade, secondo Comolli, perché il gesto di filmare presuppone un atto di forza, «quella violenza insita in ogni ripresa»:

⁵³ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 32.

⁵⁴ In effetti la parola "soggetto" in italiano ha questa doppia radice semantica (che ne rende ancora più interessante l'uso in ambito di teoria del documentario): il termine "soggetto" indica una persona sottoposta a una determinata azione e, allo stesso tempo, una persona che compie attivamente un'azione. Il dizionario Zingarelli riporta, a tal proposito, una duplice definizione di "soggetto": «esposto a un'azione proveniente dall'esterno» (connotazione "passiva" del termine) e «l'io in quanto realtà pensante, spec. In contrapposizione all'oggetto pensato. CONTR. oggetto», ad indicare il significato del termine nel senso filosofico (basti pensare all'uso grammaticale del termine che ne è derivato, cioè di colui che compie l'azione). (cfr. *Lo Zingarelli*, Milano, Zanichelli, 2002).

«Quando devo filmare questo altro che mi fa paura tanto quanto mi seduce [...] non posso pensarlo come un angelo o un agnello. Lo ipotizzo al contrario in tutta la sua violenza, quella del suo desiderio, della sua paura [...] è proprio questa violenza che è lì tra noi, latente, non dichiarata, che mi riguarda. Violenza della sua decisione di partecipare o no al film. Eventualmente violenza di una sua decisione di smettere di parteciparvi. Le persone normali filmate nei documentari non sono, infatti, come gli attori professionisti, legate da un contratto che impedisce loro, sotto la minaccia di pene pecuniarie, di lasciare il set»⁵⁵.

E più avanti:

«Cosa resta dell'incontro come esercizio condiviso di un desiderio di cinema dove filmato/filmante, l'uno/l'altro mettono, se così posso esprimermi, del loro, se il diritto degli affari viene a sostituirsi al buon uso che ognuno fa e deve fare dei propri poteri: chi filma, chi è filmato? Perché quelle e quelli che sono filmati, ricordiamolo, possono, in tutta libertà, innocenza o perversione, rompere esplicitamente il contratto implicito, abbandonare il film in ogni momento, cosa che non può certo fare l'attore professionista impegnato in un set»⁵⁶.

In questo frangente emerge come il lavoro teorico di Comolli si giochi sul terreno instabile del paradosso, perché è il paradosso che sembra legare le dinamiche in atto nella relazione *filmeur/filmé*. Così, dietro al gesto di colui che filma non si cela un gesto di inclusione, un gesto «positivo», dice Comolli, rifacendosi a una citazione da Auguste Comte⁵⁷; c'è invece una forma di violenza, che si concretizza nell'atto autoritario di prendere la parola senza che nessuno ve ne abbia espresso l'istanza. Dal punto di vista del *filmé*, c'è la violenza di un diniego, di un rifiuto, gesto che per sua natura è definitivo, dato che non c'è legge scritta che regola i rapporti tra *filmeur* e *filmé* nel documentario – come nel film di finzione – ma semplicemente un patto. E l'altro è - paradossalmente - un soggetto che proprio in virtù di questo rapporto controverso allo stesso tempo spaventa, per l'impegno che necessariamente si

⁵⁵ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 33.

⁵⁶ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 85.

⁵⁷ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 37.

va a instaurare con lui, e seduce, nella sua complessità, nella sua “filmabilità”, nelle pieghe imprevedute della sua recitazione di *attore sociale*⁵⁸.

«È ciò che non esiste ancora prima di essere filmato. È ciò che è senza essere, visibile senza esserlo – il filmabile, il film futuro che ogni gesto impegna perché si compia prima ancora che esista»⁵⁹.

Allo stesso modo, una dinamica di questo tipo si verifica in colui che viene filmato, sedotto dalla macchina ma spaventato dalla sua immagine, dal risultato di quel contatto. Infatti, dice Comolli, dietro un film – anzi, “sotto” un film - c’è sempre un processo di negoziazione in atto.

Desiderio e paura, documentazione e violenza, accostamento e fuga, stringere e oblio, trattenere e perdita, tutti termini-chiave che Comolli, con la sua sapienza nella costruzione dei paradossi, pone in tutto il loro potenziale dialettico alla base dell’atto di filmare, alla base del cinema documentario. Perché proprio per il suo carattere ontologico, l’atto di filmare è un atto paradossale, che si nutre della dialettica continua e sotterranea tra una serie di principi.

«Si concepisce, dal punto di vista del film in lavorazione, quello che è essenziale affinché questa paura dell’altro sia riconosciuta, attivata, praticata. All’opposto della rimozione, del diniego, della preclusione. Fobia incoercibile che resiste al dominio del regista “onnipotente”, la paura dell’altro, di fatto, esige di diffondersi nel film, investirlo, agire e dispiegarsi attraverso di lui. Se l’altro è a disagio, è questo disagio che la regia descrive»⁶⁰.

Il cinema è, secondo Comolli, il *medium* che non scantona la paura attraverso la «rimozione»; invece, proprio in virtù del potere insito nell’evidenza dell’immagine che produce, se la ritrova davanti, e tutto ciò che noi vediamo è, ontologicamente, la messa in scena di questa paura, di questa tensione

⁵⁸ Sulla nozione di *social actor*, si rimanda al presente lavoro (capitolo 4) e a: Nichols, Bill, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991, capitolo 2; Marquis, Elizabeth, “Acting and/or/as Being? Performance in Pour la suite du monde”, «Nouvelles vues sur le cinéma québécois», n° 8, Hiver 2008.

⁵⁹ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l’innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 34.

⁶⁰ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l’innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 34.

reciproca. Dinanzi a questa condizione del rapporto *filmeur/filmé*, al regista si pone la questione del «controllo»:

«Ogni film è un sistema, senza dubbio, ma nessun sistema umanamente formato si presenta senza brecce, falle, aporie, contraddizioni, senza la messa in gioco della propria contestazione o della propria distruzione. I buchi del sistema, ecco cosa bisogna afferrare [...] alle concentrazioni trionfanti delle industrie dello spettacolo che procedono per effetti (di velocità, di effetti speciali, di sonoro) non ci sarebbe da opporre nient'altro di ciò che, nell'esperienza storica del cinema, è messa in gioco delle infime, pazienti, ostinate forze dello sguardo e dell'ascolto: queste si reggono solo grazie alla sperimentazione continua dei loro limiti»⁶¹.

Controllo, permeabilità, falla, ascolto, altri termini che si innestano nella rete del pensiero di Comolli e ci restituiscono il senso di una modalità di «regia», così definita senza mezzi termini dallo studioso francese a proposito del film documentario. Un senso che, da un lato, si estende in una direttrice politica⁶² e, dall'altro, in una direttrice “fenomenologica”, rispetto a cui il presente lavoro si snoda a più riprese. La lotta della regia documentaria è continuamente in difesa e alla ricerca della permeabilità, dicevamo, dell'ambiente all'imprevisto, al “reale”⁶³ inteso come un elemento che va a turbare una zona di controllo, una gestione delle energie. Il documentario è tanto più efficace quanto più riesce a costruire, nella regia, nel rapporto *filmeur/filmé*, un equilibrio caratterizzato dal fatto di essere costantemente sul crinale della distruzione.

«Filmare la paura nella paura di filmare, rappresentare la violenza, non vuole forse dire accogliere la violenza del negativo in una messa in scena di per sé attraversata dalla negatività che lavora il cinema? [...] Potrebbe

⁶¹ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 100.

⁶² Un aspetto del discorso che, pur essendo interessante sia nei risvolti teorici sia in relazione all'opera di Comolli come regista, non tratteremo in questa sede.

⁶³ « È proprio il cinema – e non la televisione – a mostrare quali siano i limiti del potere di vedere. Alla proliferazione degli spettacoli, cosa sorprendente, il mondo sfugge ancora qua e là, e di queste fughe, di questi inciampi, il cinema documentario testimonia in prima linea: bisogna mostrare l'orrore? E come, fino a che punto? Come rappresentare i processi lenti, invisibili, le trasformazioni e le metamorfosi degli spiriti e delle materie? Come mostrare il lavoro, i suoi tempi, le sue durate che sfuggono al divertimento? Come salvare ciò che si può dalle esperienze sociali e dalle lotte operaie instancabilmente rimosse dal mercato della distrazione? Come restituire qualcosa del pensiero, della parola, delle ragioni di vivere dei più deboli, quelli che la società della prestazione distruggono senza sosta? [...] Tutto questo, che è la materia del documentario, chiamiamolo “reale”» (Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 5).

essere che il gesto cinematografico cominci, in effetti, col disfarsi di tutta la positività della quale si carica il cinema in nome dei poteri dell' "impressione di realtà" cioè di un rassicurante "riflesso presunto vero" [...] questa manfrina della "comunicazione" si fonda sull'idea di una positività del mondo (indiscutibile, immediata, accessibile, "buono", non perverso), di una trasparenza (la cosa e l'immagine di uguale segno), di una transitività (la trasmissione intenzionale è diretta e possibile, non è votata al fallimento) [...] Personalmente, nel funzionamento cinematografico vedo piuttosto all'opera la forza di una negatività feroce. Filmare come sottrarre, sopprimere, togliere dalla realtà ciò che entra nel film, non farci entrare tutto, far dubitare di ciò che entra come di ciò che non entra [...] Perché non si tratta di "dare" ma di prendere ed essere presi, si tratta sempre di violenza: non si tratta di restituire a qualche poveraccio quello che avrei e che ho deciso che gli manca, ma di costituire con lui un rapporto di forza, nel quale, certamente, rischio di essere altrettanto povero di lui»⁶⁴.

La passione di Comolli per i "paradossi ontologici" trova nella dialettica dubbio/evidenza un terreno di proliferazione: la sua visione del cinema come di un medium in grado come pochi altri di stratificare la realtà⁶⁵ dell'opera in livelli che si dialettizzano e si contraddicono l'un l'altro, applicata alla capacità del cinema di dialettizzare i due gesti di mostrare e nascondere, e di incrociarli con quelli di fingere e mostrare («far dubitare di ciò che entra come di ciò che non entra») dà luogo a una dinamica di verticalizzazione⁶⁶ tra situazione e intenzione, una serie di cortocircuiti logici che ci danno una serie di spunti per rileggere la teoria ontologica dell'immagine cinematografica. Su questi spunti Comolli costruisce la propria "necessaria" teoria ontologica a partire dalla quale si può iniziare a porre la questione della negoziazione tra *filmeur* e *filmé* e tra istanza creatrice e "istanza documentante"⁶⁷, due questioni che lungo il lavoro dello studioso francese corrono parallele intrecciandosi in vari fecondi momenti.

Il rapporto *filmeur/filmé*, analogamente, non sfugge a questa teorizzazione: esso si costruisce sulla base di tutta una serie di dinamiche sotterranee che legano i due attori del contatto in una rete di livelli sotterranei, che proprio nel

⁶⁴ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 39.

⁶⁵ Calvino, Italo, *I livelli di realtà in letteratura* in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.

⁶⁶ vedi paragrafo 3.1.

⁶⁷ vedi paragrafo 2.1.

loro essere invisibili nell'immagine cinematografica possono risultare, paradossalmente, evidenti alla visione⁶⁸.

Questa paura, questa violenza, hanno origine in una sorta di "scena primaria", in una condizione ontologica del cinema come macchina che connette un *filmeur* a un *filmé*:

«D'altronde, come fare un film senza entrare nella violenza di un gesto che fa sopraggiungere al mondo qualcosa ce non c'era e che, per il fatto stesso di esserci, apre un conflitto?»⁶⁹.

Ecco il motore originario e fondante della paura. Il cinema è, per definizione, un mezzo che "inquina" perché continua a «far sopraggiungere al mondo» immagini su immagini. Comolli, perseguendo su un'opzione teorica che gli è decisamente propria, cioè l'opzione normativa, finanche etica, pone decisamente l'accento sul fatto che il gesto di filmare è un gesto violento perché un'immagine, pur se talora nell'alveo ristretto del suo raggio di azione – cioè a dire le persone che ne sono toccate, sia direttamente che indirettamente, in qualche modo – è un oggetto che «non c'era e che, per il fatto stesso di esserci, apre un conflitto».

IL «CINE-MOSTRO»

Un concetto-chiave in relazione al carattere ontologico del cinema che racconta il contatto *filmeur/filmé* è quello che Comolli definisce la «zoppia» del dispositivo cinematografico. Un concetto che in questa sede è trattato in maniera marginale, in quanto non incide direttamente sulla teoria del rapporto *filmeur/filmé* bensì si sviluppa in relazione alla sua teoria della ricezione che, pur "fusa" nel suo magmatico incedere teorico, si individua in maniera molto chiara in vari passi. Di nuovo, Comolli vi profonde tutto il proprio interesse per i paradossi, che nella sua visione del realismo cinematografico si intersecano a

⁶⁸ Comolli, Jean-Louis, "Come filmare il nemico" in *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006).

⁶⁹ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 38.

non finire nel tentativo di dar ragione di un groviglio teorico sul quale nessuno ha ancora avuto l'ultima parola⁷⁰.

«L'atto del credere intimamente legato alla relazione cinematografica non è un gesto semplice. Ho parlato della paura del primo spettatore. Questa paura anima il credere. Credere fa paura. La paura fa credere. Per lo spettatore si tratta allo stesso tempo di godere della potenza del cinema e di proteggersene. Innesco di tutta una catena di denegazioni. So bene che si tratta solo di un'immagine, ma voglio lo stesso la cosa... [...] fino al *diniego dell'imperfezione*, perché la rappresentazione cinematografica non raggiunge mai la pienezza di un'illusione senza macchie né falle. Quasi tutto zoppica, eppure funziona. E se funzionasse solo in quanto zoppia essenziale? [...] Evidentemente, lo spettatore concepisce invariabilmente queste carenze costitutive che cambiano da un'epoca cinematografica all'altra [...] come richiami, supporti, motori stessi del credere»⁷¹.

Considerazioni che si legano a doppio filo al principio del credere, che nell'impianto teorico di Comolli è a sua volta intimamente legato al tema della paura e si colloca alla base della sua elaborazione teorico-ontologica sul realismo dell'immagine cinematografica, alla base della quale agisce questo meccanismo di «paura» e «credenza»⁷². E questo credere è intimamente legato all'imperfezione connaturata al dispositivo cinematografico, imperfezione causata dal fatto che l'immagine che produce, per ragioni tecniche, si misura con un materiale (la «realtà fisica», direbbe Kracauer⁷³) rispetto al quale è tanto più verosimile che non fedele. Una dinamica estetica che nel cinema, in quanto mezzo di riproduzione analogica, si declina in modo diverso rispetto ad altre arti⁷⁴.

A ben vedere, Comolli ha una visione euristica di questa condizione di “menomazione”: nella misura in cui il cinema si caratterizza per questo statuto, tanto più colui che ne fa uso deve agire riflessivamente in relazione a questa

⁷⁰ vedi il paragrafo 2.1 in particolare.

⁷¹ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 22-23.

⁷² Comolli, Jean-Louis, “La zona d'ombra” e “Elogio del cine-mostro”, in *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006).

⁷³ Kracauer, Siegfried, *Theory of film*, 1960 (it. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962).

⁷⁴ Vedi nuovamente Goodman, Nelson, *Languages of art*, 1968 (it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2008)

mancanza e sfruttarla nel proprio fare artistico⁷⁵. Questo principio trova un'applicazione nella relazione *filmeur/filmé*: ad esempio, in relazione alla dicotomia tra positivo e negativo: una volta sfatata la «manfrina della «comunicazione»», che vuole l'immagine legata al mondo in termini di «positività», «trasparenza» e «transitività», ecco che è proprio da qui che deve partire la pratica cinematografica. Una pratica cinematografica che, alla luce di tutto ciò, può rimanere comunque «cinema del reale», utilizzando un'espressione storicizzata che caratterizza in modo forte il suo referente, cioè il «reale», con tutte le possibili ambiguità che con sé reca questo termine⁷⁶; a patto di tenere in considerazione questa ontologia del dispositivo e, in relazione ad essa, agire in modo «commisurato alle sue funzioni».

NEGOZIAZIONE

L'atto di filmare produce un risultato che non è mai unidirezionale o assoluto, bensì è sempre relativo, frutto di una negoziazione, che non è in grado di restituire la «verità» di entrambi, ma un qualcosa che si situa a metà tra l'autore e il soggetto, tra la documentazione e la creazione, tra la realtà e la finzione, tra la verità e l'invenzione: «Il dispositivo della regia – e, in ultima istanza, la macchina – fabbrica sempre qualcos'altro rispetto a quello che avrebbero desiderato i soggetti che la usano [...] si ha paura di ciò che è «di troppo» o «in meno», cioè aldilà e aldi qua, a fianco della coscienza che abbiamo del nostro desiderio come il film può rappresentarlo e realizzarlo. Si ha paura di ciò che verrebbe a rivelarci una verità sul nostro desiderio che noi stessi ignoriamo»⁷⁷.

Di nuovo, Comolli ci spinge a osservare lo stato delle cose nella loro natura di situazione paradossale, di autotrofa stratificazione di livelli di realtà all'interno

⁷⁵ Un classico di questa teoria è il momento della storia del cinema della transizione dal muto al sonoro, che per alcuni teorici ha determinato un perfezionamento della tecnica cinematografica che, in realtà, ha tolto qualcosa all'arte del cinema muto che, proprio in virtù della sua imperfezione, era «più bella» [Balázs, Bèla, *Der film. Werden und Weisen einer neuen kunst*, 1949 [it. *Il film. Evoluzione ed essenza di un arte nuova*, Torino, Einaudi, 2002].

⁷⁶ Per una disamina sintetica ed efficace delle varie categorie storiche utilizzate in relazione al cinema documentario e ai sottogeneri che la storiografia ha individuato («nonfiction», «documentario», «cinema diretto», «cinéma-verité», «cinema del reale», ecc.), si veda Niney, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, capitoli 2 e 3. come d'altra parte vi si rimanda per un cospicuo numero di riflessioni sul tema del rapporto tra «vero», «falso», «reale», «fittizio». A tale proposito, parimenti rimandiamo a Jost, François, *Realtà/finzione. L'impero del falso*, Milano, Il Castoro, 2003.

⁷⁷ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 34.

del costruito cinematografico. Il contatto significa desiderio, che a sua volta significa negoziazione, che a sua volta significa falsificazione, attraverso la quale il cinema fa comunque arrivare allo spettatore una verità su lui stesso. Ma allora dove si situa questa “verità”? La risposta - tutt’altro che chiusa - che nel presente lavoro si cerca di presentare, in forma di ipotesi teorica, è la descrizione della componente fenomenologica, pratica, performativa del lavoro sul campo, la capacità dell’immagine, forte della sua permeabilità, di porre in evidenza qualcosa di nuovo che non è nemmeno concepibile senza la mediazione del dispositivo.

2.2.2. Jean Rouch: «*la barbarie de l'invention*»

«Quando vedo *Moi, un noir*, *La Pyramide humaine*, o *Chronique d'une été* di Rouch, sono colpito da ciò che si potrebbe definire come una comunanza di desideri: quelli che vengono filmati condividono il film con chi lo realizza»
(Jean-Louis Comolli)

L'«ANTROPOLOGIA CONDIVISA»

Differentemente da Jean-Louis Comolli, che ha costruito tutta la sua vita di *cinéphile* e di cineasta all'interno del mondo del cinema⁷⁸, Jean Rouch (1917-2004) arriva all'etnografia visiva in maniera tutt'altro che lineare. Laureatosi in ingegneria, la sua formazione di etnologo inizia in modo casuale parallelamente ai suoi studi ingegneristici, alla fine degli anni '30, e finirà per giungere alla laurea non prima della metà degli anni '40. Nel 1942, dopo essere stato arrestato in Bretagna dai tedeschi, è costretto a lasciare la Francia e parte per l'Africa, dove va a lavorare in un cantiere. Qui si ritrova per caso ad assistere a un rituale di possessione. Chi lo aveva condotto lì era uno degli amici conosciuti lì, Damouré Zika, che poi sarebbe diventato uno dei suoi collaboratori e protagonista di *Jaguar*. Chi aveva organizzato quelle danze era sua nonna, Cayà⁷⁹.

«Ho subito scritto un resoconto che ho spedito a Griaule, al Musée de l'homme. È stato il mio primo lavoro etnografico, corredato delle fotografie che avevo sviluppato nel gabinetto radiologico dell'ospedale di Niamey. Nell'ultima lettera ricevuta da Parigi, attraverso la zona non occupata, Griaule mi rispose, facendomi delle critiche e chiedendomi di porre questa domanda (era Germaine Dieterlen che l'aveva suggerita): "L'annegato aveva forse l'ombelico e le narici tagliate?". Ho fatto la domanda a Cayà che mi ha risposto: "Se sai questo, perché mi fai delle domande?". Dunque

⁷⁸ Il primo scritto teorico di Jean-Louis Comolli, *Technique et idéologie* (it. *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche, 1982), è una raccolta di articoli scritti nei primi anni '70. Comolli vanta una lunga militanza all'interno dei «Cahiers du Cinéma», dei quali è stato caporedattore dal 1966 al 1971 (per una storia della rivista francese e delle sue epoche, De Vincenti, Giorgio, *Cahiers du cinéma. Indici ragionati 1951-1969*, Venezia, Marsilio, 1984).

⁷⁹ Per una cronaca più ampia e approfondita della componente biografica dello studio su Jean Rouch, si rimanda a: Scheinfeigel, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008, capitolo primo; Sauvy, Jean, *Jean Rouch tel quel je l'ai connu*, Paris, L'Harmattan, 2006; Rouch, Jean, Grisolia, Raul, Il «*cinéma-plaisir*», in Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988.

mi stavo occupando di qualcosa di misterioso che era per me un segno di ciò che poteva essere la mia ricerca etnografica»⁸⁰.

Anche l'approccio al cinema, che è ovviamente il "rovescio della medaglia" del lavoro di Rouch, è mediato soltanto dall'istinto e non da una preparazione specifica. Salvo gli anni della giovinezza, che Rouch ha trascorso, dopo essersi trasferito a Parigi, nutrendosi delle primissime proiezioni della *Cinémathèque Française* che Henri Langlois e Georges Franju avevano inaugurato, nella sua primissima forma, nel 1936. Questa nota biografica, tutt'altro che superflua, ci introduce a un aspetto interessante dell'approccio di Jean Rouch all'etnografia. Ce ne parla Maxime Scheinfeigel:

«D'abord, pour Rouch, l'ethnographie s'improvise comme, peu de temps après, le cinéma s'improvisera lui aussi. Or, l'improvisation repose sur un pacte d'amitié et l'amitié conditionne le regard ethnographique [...] En la matière, une révolution douce est en train de germer puisque d'une part, la distance que doit garder l'observateur scientifique par rapport à l'observé est abolie et d'autre part, la méthode d'observation n'est pas étayée par un savoir anthropologique magistral qui viendrait l'informer»⁸¹.

Rouch "si tuffa" nell'etnografia, dunque, da *amateur*, in un momento in cui studiosi come Marcel Griaule, Germaine Dieterlen, André Leroi-Gourhan stanno ponendo le basi in Francia per la ricostruzione, dopo la Seconda Guerra Mondiale, di una disciplina e dei suoi luoghi, come il *Musée de l'Homme*, che era stato aperto nel 1937. Solo dopo aver realizzato il primo film in Africa, dal titolo *Au pays des mages noirs*, Rouch intraprenderà una nuova carriera di studioso, con una laurea in filosofia e un dottorato in Antropologia, sotto la guida di Marcel Griaule. Nel corso degli anni '50 pubblicherà gli esiti dei suoi studi in tre volumi: *Contribution à l'histoire des Songhai* (1953), *Les Songhai* (1954), *La religion et la magie Songhai* (1960)⁸². È proprio la "leggerezza" che deriva dal fatto di ritrovarsi per la prima volta dalla parte del ricercatore senza avere nessuna competenza pregressa che gli permette di mettere in atto nella pratica del contatto mediato del mezzo audiovisivo quel tipo di approccio che è

⁸⁰ Rouch, Jean, Grisolia, Raul, "Il «cinéma-plaisir»" ora in Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988.

⁸¹ Scheinfeigel, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008, pg. 12-13.

⁸² Pennacini, Cecilia, *Filmare le culture: un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005, pg. 115.

poi all'origine del suo modo di fare cinema. Non a caso, Paul Stoller ha parlato, a proposito di Jean Rouch, di «empirismo radicale»:

«Nei film di Rouch – almeno in alcuni dei suoi film più sperimentali – la realtà si frantuma in mille pezzi prodotti dalla soggettività in gioco nel film, e questo procedimento rappresentativo si contrappone a quella ricerca di ordine e riduzione del caos che ha contrassegnato il discorso scientifico fino a oggi»⁸³.

Il periodo storico in cui Rouch opera è per le scienze umane e sociali una fase cruciale, la fase in cui l' "osservazione partecipante", codificata già anni prima da Malinowski, sta iniziando a diventare un *modus operandi* diffuso, creando nella relazione osservatore/osservato una riconfigurazione dei rapporti che stanno abbandonando la loro unilateralità, la loro unidirezionalità, per avviarsi sul terreno dell'interazione, dell'antropologia critica, del dialogo. All'interno di questo panorama innovativo per la disciplina etnografica, la pratica di etnologo-cineasta di Jean Rouch si configura dunque fin da subito come una risposta a questa rivoluzione metodologica delle scienze umane. Questa partecipazione attiva è infatti figlia di uno statuto rinnovato dello studioso in seno alla comunità, che non si pone più come l' "osservatore" che deve indagare e studiare gli aspetti della società con un occhio scientifico, ponendosi nei confronti del suo oggetto di studio in una posizione di "raccolgitore di dati", quanto piuttosto nella posizione di chi vive in modo problematico l'esperienza del contatto in sé, e nell'affrontare questa problematicità nel rapporto con l'altro svolge il proprio lavoro. È da questa consapevolezza che trae origine il metodo di lavoro di Rouch, l'«antropologia condivisa».

«Ce que Rouch propose au moment où il commence à travailler sur le terrain (rappelons que ses premières recherches datent de la fin des années Quarante !) renouvelle la démarche ethnographique française: c'est ce que Clifford Geertz formulera bien plus tard en suggérant ce que j'appellerais un *accompagnement phénoménologique*, tentative indéfinie de comprendre la différence en s'approchant si près qu'on regarde vivre l'Autre en observant en quelque sorte "par dessous son épaule". Voilà donc que cette démarche d'enregistrement cinématographique n'est pas

⁸³ Stoller e Marano in Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 185-186.

seulement la mise au point d'une méthode permettant d'aller au-delà de l'apparente réalité des faits et des gestes. Nous l'avons déjà réalisé, elle permet l'analyse différée et répétitive du vécu, de l'instantanéité fugitive des actes et des relations mais surtout elle conduit à s'approcher à une distance qui n'est plus celle de la simple observation: c'est celle d'une proximité sensible et d'un dialogue proposé. Cette "Anthropologie partagée", maintes fois revendiquée, n'est pas seulement une sorte de méthode de la participation affective, elle rend compte de l'insurmontable paradoxe de l'altérité que l'anthropologie a justement pour fonction d'assumer: comment montrer et saisir la différence sans la rendre irréductible ni la réduire à l'identique, comment la rendre accessible à ce qu'elle n'est pas et acceptable par ce qu'elle ne comprend pas nécessairement»⁸⁴.

Oltre ad aver, come dice Piault, «rivoluzionato la metodologia dell'etnografia francese», l'impatto del lavoro di Rouch si è fatto sentire notevolmente anche in ambito documentario. Il rapporto di Jean Rouch con il *direct cinema*, corrente cinematografica dalla quale Rouch ha tratto ispirazione (non foss'altro per l'adozione di macchine da presa leggere) e si verifica in concomitanza con una fase specifica del suo lavoro, quella che si inaugura con *Chronique d'une été*, film che costituisce già di per sé una problematizzazione di straordinaria lucidità circa l'univocità e la linearità del rapporto filmeur/filmé e del rapporto realtà/film, è un rapporto estremamente fecondo, che traduce in immagini la rivoluzione epistemologica e metodologica di cui abbiamo già diffusamente parlato⁸⁵. Come sottolinea Cecilia Pennacini,

«Se Jean Rouch ha saputo abilmente superare l'ambiguità e la problematicità del concetto di "verità-cinematografica", assumendo esplicitamente su di sé (e sui suoi collaboratori africani) la responsabilità delle rappresentazioni proposte dai suoi film, alcuni documentaristi nordamericani intraprenderanno una strada diversa, invocando un cinema di pura osservazione, che eviti per quanto possibile di interferire con la realtà filmata»⁸⁶.

⁸⁴ Piault, Marc-Henri, "Liberté dans la démarche" in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, «Cinémaction» n° 81, 1996, pg. 49.

⁸⁵ vedi capitolo 1.

⁸⁶ Pennacini, Cecilia, *Filmare le culture: un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005, pg. 128.

IL CORPO TECNOLOGICO

Rouch teorizza e attua un modo d'uso del dispositivo come un' "appendice tecnologica", una protuberazione, che fa parte integrante della maschera che l'etnologo-cineasta indossa a titolo di "passaporto" all'interno di un campo di rappresentazione, un contesto rituale all'interno del quale l'etnografo-cineasta partecipa al rito costruendo, attraverso la pratica dell'improvvisazione, un proprio percorso dinamico, una partitura gestuale, una sequenza coreografica, un flusso di energia che si sprigiona dal contesto rituale e muove il corpo. Rouch chiama questo fenomeno «*ciné-transe*»:

«"Cine-transe" è un termine che uso a proposito di film come quello di stamattina [*Pam Kuso Kar*, ndr], che è un piano sequenza, nel quale, per esempio, mi muovo fra persone che restano immobili, accovacciate. Io mi comporto nello stesso strano modo in cui si comportano le persone in *transe*, come se fossi posseduto da un genio Hauka [la popolazione presso cui Rouch ha realizzato *Les maîtres fous*], che potrebbe chiamarsi Cinema, che mi costringe a fare strani movimenti, nei quali esiste una coreografia visiva e che dall'esterno è simile alla *transe*»⁸⁷.

L'atteggiamento di Rouch nel contatto e l'uso della tecnologia audiovisiva che propone attraverso la sua pratica di etnologo-cineasta esemplificano una modalità di contatto partecipata: l'occidentale si pone "dentro" il processo di conoscenza che avviene attraverso il mezzo audiovisivo; il mezzo audiovisivo è la "controparte identitaria" dell'occidentale, è la carta d'identità attraverso la quale l'etnologo-cineasta esplicita questa logica bilaterale dello scambio: «La macchina da presa forma insieme al cineasta un unico organismo vivente, che svolge gran parte del processo creativo durante le riprese»⁸⁸. Non solo: questo "oggetto occidentale" entra a far parte del costume, esso contribuisce a "creare il personaggio" nella pratica rituale (quando il contatto avviene nella fattispecie di una pratica rituale). Il costume, il mascheramento, il doppio, a giudicare dalle cronache che Rouch (e non solo lui) ci fornisce sulla sua pratica di indagine sul campo, sono elementi cruciali, perché caratterizzano il contesto rituale, lo differenziano dal quotidiano, dall'ordinario. Così, "*appuyer le bouton*" è un gesto

⁸⁷ Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988, pg. 88.

⁸⁸ Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988, pg. 5.

di *framing* decisivo, significa dare inizio al “gioco”, dare inizio al rito, dare inizio alla performance dell’etnologo-cineasta, bardato con la sua protuberanza meccanica, identificato con il suo personaggio. Un *modus operandi* dell’etnologo che, miracolosamente, unisce in un solo gesto delle idee brillanti che valgono sia per il cinema che per l’etnografia.

«Io ora credo che per le persone che sono filmate, il “sé” del filmmaker cambia dinanzi ai loro occhi durante le riprese. Non parla più, tranne che per dare ordini incomprensibili (“gira!”, “taglia!”). ora egli li guarda solo attraverso una strana appendice e li ascolta attraverso l’intermediazione di un microfono [...] Tuttavia è paradossalmente grazie a questo equipaggiamento e a questo nuovo comportamento (che non ha niente a che fare con il comportamento osservabile nella stessa persona quando non sta filmando) che il filmmaker può lanciarsi in un rituale, integrarsi in esso e seguirlo passo dopo passo. È uno strano tipo di coreografia che, ispirata, rende l’operatore e il tecnico del suono non più invisibili, ma partecipanti nell’evento che sta accadendo»⁸⁹.

L’IMPROVVISAZIONE E LE “PELLICOLE ERRANTI”

Nel suo “improvvisare” tutto, prima l’etnografia e, poco dopo, il cinema, Rouch trova naturalmente la chiave di volta della sua pratica di cineasta etnografico “eterodosso”: l’improvvisazione. Gran parte dei suoi film sono basati sull’improvvisazione degli attori, diffusa a più livelli del film e in più momenti del suo iter di produzione, e anche sull’improvvisazione del filmeur stesso, che nell’atto di filmare attua egli stesso una forma di improvvisazione. Immaginiamo che Rouch abbia avuto nei confronti dei suoi film lo stesso *modus vivendi* del musicista jazz rispetto ai suoi assoli: ne ho fatto un altro, uno in più rispetto a quelli che faccio di solito. Non sono lunghi, sono brevi. Quello che ho fatto adesso mi può essere piaciuto o meno, ma ha il valore di essere nato dall’improvvisazione, e quindi fa parte della mia “assolografia”⁹⁰. Un atteggiamento che, osservando la sua filmografia, ci sembra condiviso da Jean Rouch.

⁸⁹ Feld, Steven, *Ciné-ethnography. Jean Rouch*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2003, pg. 99-100.

⁹⁰ Non è casuale che la seconda attività di Jean-Louis Comolli, dopo il critico e lo studioso di cinema, sia autore di libri sulla musica jazz.

Alcuni dei suoi film sono proprio concepiti come delle improvvisazioni, che una volta “buttati lì”, cioè realizzati come si realizza un’improvvisazione, possono poi dare luogo a un’esperienza diversa di quel film, a una situazione di “*fieri permanente*”, di provvisorietà eterna della storia e di apertura eterna della diegesi alla storia e all’imprevisto. Ma porta anche ad altre ispirazioni, perché no, per altri film:

«La distanza è tanto più grande perché molte delle persone che si trovano nel film oggi sono morte, altre sono in prigione, altre ancora sono emigrate. In *Jaguar* si assiste alla nascita dell’indipendenza del Ghana, con N’Kruma [primo presidente del Ghana, figura di spicco della decolonizzazione, uno dei primi esponenti del panafricanismo⁹¹, ndr] uno dei primi esponenti che attualmente è esiliato; in altri termini, il film è diventato un film storico e questo suo aspetto mi colpisce profondamente»⁹².

Il suo concetto di film è slegato dall’idea di opera, un film costituisce materia, che dopo la sua realizzazione può o può non avere una storia, una storia più o meno contrastata, che permette al film di vivere oltre la sua natura di opera chiusa e conclusa⁹³. Questa visione che Rouch sembra avere dei suoi film ha una valenza euristica, in quanto schiude a una possibilità di uso del film, forse più vicina alla sperimentazione audiovisiva che non al documentario, che però costituisce una potenziale possibilità espressiva per il cinema. D’altra parte, la tradizione del *film-saggio* e del *found-footage film*, dalle *Histoire(s) du cinéma* di Godard a Guy Debord, da *La Rabbia* di Pasolini ai film di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian fino a Harun Farocki⁹⁴, cos’altro fanno se non misurarsi con il film inteso come un oggetto smontabile, scomponibile, frammentabile e verticalizzabile trasversalmente ad altri materiali?

Jean Rouch porta questa idea del film come frammento all’interno dell’etnografia visiva; un gesto che, unito all’importanza conferita all’improvvisazione, schiude orizzonti a un cinema in cui il diegetico della

⁹¹ “L’Osagyefo è caduto” in «Nigrizia» febbraio 2009; McLaughlin, James L., Owusu-Ansah, David, *Regolazione storica in Uno studio del paese: Il Ghana* (Bacca, editore di Verle della La), Biblioteca del Congresso - Divisione Federale di Ricerca (Novembre 1994).

⁹² Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988, pg. 71.

⁹³ Il concetto di “doppia vita” del film, cruciale nell’attività di cineasta di Jean Rouch ma non oggetto di discussione della presente trattazione, è desunto da Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 (it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009), parte seconda, capitolo 9.

⁹⁴ Per una bibliografia sintetica del *found-footage film*, si rimanda a Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 (it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009), capitolo 12.

vicenda, dei personaggi e del trattamento linguistico si accavalla inesorabilmente con la storia produttiva, con la doppia vita del film e dei suoi personaggi, con la storia della vita del film: una “pellicola errante”.

LA NARRAZIONE

«Mi appassiona la finzione nel mondo reale che suscita una eco immediata: si ha, insomma, un ritratto del mondo reale molto più esatto di quello che si può ottenere filmando direttamente la realtà»
(Jean Rouch)

Il vero “fiore all’occhiello” del modello offerto da Jean Rouch è il rapporto che questo suo articolato impianto teorico/pratico intrattiene con la narrazione. Maxime Scheinfeigel pone in relazione, per mezzo di questa «*méthode de travail*», la dimensione narrativa e la «*question de l’alterité*»:

«La co-présence de l’autre et le désir de récit qu’il suscite l’intéressent plus que le seul approche ethnographique (l’ethnologie finit d’ailleurs par l’ennuyer) et que le cinéma documentaire (il est fait pour être débordé) [...] ses méthodes de travail et les figures déployées par lui sont déterminées par son goût inlassable de la fable appliqué à un fantasme, une utopie peut-être, d’identification à l’autre selon une stratégie de fusion»⁹⁵.

La presenza dell’altro è il motore della costruzione del rapporto filmeur/filmé. La presenza di un partner con cui instaurare un dialogo tramite la macchina dà così luogo a un fenomeno a carattere decisamente ludico. È il tentativo di riconfigurazione delle identità in sinergia con l’altro che si traduce in una spinta di natura ludica verso la narrazione, l’invenzione di storie, anche con metodi di “scrittura” spicci. Rouch, *en passant*, parla anche della Commedia dell’Arte come fonte di ispirazione per il principio del Canovaccio. Il desiderio di narrazione si dà come l’atto decisivo, la molla determinante dell’attuazione dell’«antropologia condivisa» che è alla base del suo fare cinema etnografico.

Il carattere antropologico di questa spinta narrativa è dato dalla curiosità verso la mitologia. Nei suoi film si può «repérer un travail des formes liant

⁹⁵ Scheinfeigel, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008, pg. 3-4.

inextricablement deux lignes de force: le processus du cycle et la pensée du mythe ce que nous caractérisons ici comme “fable documentaire”, “l’utopie identitaire”, “le vertige du temps” [...] sont des passages obligés vers un nouveau type d’actualisation de la pensée filmique issue du documentaire»⁹⁶.

«Quando ho fatto il film [*Jaguar*, ndr] non avevo nessuna idea precisa! Avevo voglia soprattutto di raccontare una storia e di uscire un po’ dal documentario e fare della finzione. Conoscevo molto bene i miei tre eroi, avevo già fatto con loro un viaggio attraverso la Costa e gli ho proposto di inventare una storia, di inventarla man mano che il film veniva girato [...] Tutto nel film era pura finzione, nessuno di questi personaggi era mai stato nella vita quello che era nella storia: si trattava di finzione, ma di una finzione in cui le persone recitavano il loro vero ruolo in una situazione data»⁹⁷.

Nel candore del passaggio dal “documentario” alla “finzione” – categorie che mettiamo tra virgolette a sottolinearne nuovamente il carattere problematico, consapevoli che il presente lavoro malcela un tentativo di dire qualcosa sull’ “ibridazione” tra documentario e finzione, o comunque, tra “fiction” e “nonfiction” – un passaggio straordinariamente fluido e leggero per Rouch, ci rendiamo conto di come ci sia una struttura teorica che agisce come motore di questa dinamica: il principio della verticalità⁹⁸. Principio che si realizza nel fatto che «si trattava di finzione, ma di una finzione in cui le persone recitavano il loro vero ruolo in una situazione data». Il “talento verticale” di Jean Rouch si è già mostrato in più circostanze, come, ad esempio, la post-sonorizzazione di *Jaguar*. E sempre in *Jaguar* troviamo quest’altra declinazione del principio éjzenštejniano di verticalità, che consiste nel fatto di innestare dei personaggi documentaristici su una situazione finzionale e, magari, su un’ambientazione – intendendo con questo termine il *décor*, la costruzione scenografica dello spazio – fittizia, in opposizione alla naturalezza del *plein air* in cui hanno luogo le riprese. Il carattere verticale del costruito scenico ha delle notevoli proprietà euristiche, perché si dà come un modello creativo aperto, declinabile su situazioni simili ricombinando gli elementi in maniera eterogenea. Esemplificando il concetto nella fattispecie di questo esempio, in altre e mutate

⁹⁶ Scheinfeigel, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008, pg. 5.

⁹⁷ Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988, pg. 71.

⁹⁸ Vedi paragrafo 3.1.

circostanze è possibile innestare personaggi fittizi e costruiti su una situazione reale, magari in un'ambientazione fittizia.

«Il cinema antropologico di Rouch si pone al di là del rapporto con una realtà già data. La realtà è prodotta dal filmmaker, la macchina da presa non è uno “strumento per la comprensione etnografica” [...] non rivela significati che la realtà detiene in sé, ma è uno strumento che crea la realtà, che lo mostra allo spettatore come una *visione*, come qualcosa che si manifesta per la prima volta, la distinzione fra descrizione e immaginazione si rompe [...] In alcuni film di Rouch – *Moi un noir* (1959) e *Jaguar* (1967), per esempio – i protagonisti recitano sé stessi. La finzione, intesa come progettazione del racconto e recitazione dei personaggi, non è in contrasto con la realtà: essa riesce a far emergere aspetti della realtà che altrimenti resterebbero omessi, inconsapevoli o rimossi»⁹⁹.

FEED-BACK

Come Francesco Marano pone in evidenza, l'approccio osservativo alla base della pratica del film etnografico fa sì che esso sia destinato, innanzitutto, alla comunità degli antropologi. Lo scopo primario del film etnografico è raccogliere materiale visivo che serva agli studiosi per elaborare una documentazione antropologica sulla società osservata. Uno dei caratteri del modo di operare di Jean Rouch è, invece, rovesciare questo rapporto e pensare al film etnografico come un elemento che va riproposto a coloro i quali vi hanno collaborato. È in questo che consiste il *feed-back*, o «contro-dono», termine che Rouch mutua dal lessico di uno dei suoi maestri, Marcel Mauss.

«Una volta realizzato, il film viene mostrato ai soggetti filmati, e così le immagini vengono “restituite” a coloro senza i quali non sarebbe stato possibile realizzarle. Questa è una possibilità che offre solo l'antropologia visuale, perché l'antropologia “scritturale” non può essere restituita ai nativi quando la ricerca si è svolta in una società a cultura prevalentemente orale»¹⁰⁰.

⁹⁹ Haider, Grimshaw e Marano in Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 140.

¹⁰⁰ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 139.

Il fatto di “restituire” il film ai filmés è non soltanto un gesto che si carica di una forte connotazione antropologica, ma è anche e soprattutto una risorsa sperimentale per il cineasta e per il côté cinematografico del discorso. Esso può diventare lo spunto per un’ulteriore riflessione e un ulteriore lavoro, che può portare, come estrema conseguenza, ad un nuovo film.

Questa rinnovata funzione del film etnografico produce una serie di conseguenze. Ne parla Mick Eaton nel suo saggio su Jean Rouch:

«Questo consente una validità dell’antropologia visuale che, lontana dall’essere assoggettata alle richieste dell’antropologia come disciplina, attualmente le garantisce uno statuto superiore, dal momento che una monografia etnografica, diversamente dal film, raramente torna indietro nel villaggio per essere letta dagli informatori»¹⁰¹.

Innanzitutto, i filmés non sono considerati solo dei filmés, bensì come dei veri e propri collaboratori alla realizzazione del film. Inoltre, in questo modo il film torna utile per un secondo momento: la dimensione ricettiva, la visione collettiva dei film insieme ai suoi stessi protagonisti, le reazioni che la visione scatena, l’approccio alla visione con l’oggetto cinematografico, che nella pratica di Rouch è la “carta d’identità” dell’occidentale, sono tutti elementi che forniscono informazioni ulteriori sui membri di una società. Attraverso il *feed-back*, dunque, si “allunga” la “vita” di un film, ed esso va a costituire, come nell’utopia rosselliniana, un elemento in grado di catalizzatore di reazioni, un oggetto culturale in grado di innescare reazioni inaspettate. In grado di trasformare la realtà. Inoltre, come dimostra il caso di *Jaguar*, il *feed-back* permette la verticalizzazione delle fasi di produzione cinematografica. Un approccio ludico al *feed-back* in grado di produrre una nuova vita anche sul versante pratico e realizzativo, accentuando il carattere condiviso del processo di creazione.

Inoltre, nell’ottica della disciplina antropologica, questa nuova destinazione d’uso del cinema etnografico sconvolge i rapporti di forza esistenti nella pratica etnografica: il film non serve più solo agli antropologi, e questo ridimensiona la questione, presunta cruciale, della distinzione tra componente oggettivante e componente soggettivata del film etnografico, ridimensiona la necessità di

¹⁰¹ Eaton in Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 85.

adottare uno sguardo “critico” nei confronti dell’immagine etnografica¹⁰². Perché sottolinea, invece, il carattere enattivo, processuale della relazione, sposta l’angolo da cui va visto il film etnografico perché concentra la propria materia significativa non sul risultato delle riprese, bensì sulla processualità del contatto. Le informazioni che interessano agli antropologi, nei film di Jean Rouch, non si concentrano più soltanto in ciò che si vede, ma anche e soprattutto nella prassi del contatto, nel modo in cui filmeur e filmé stabiliscono la propria relazione e le proprie regole, nel modo in cui il filmé viene accolto nel campo rituale. In una parola, nella processualità del contatto. È forse questo che i critici di Rouch intendono quando parlano di macchina produttrice di eventi e catalizzatore di reazioni¹⁰³, e che la sua presenza produce ciò che in sua assenza non si produrrebbe.

La vicenda esemplare è in tal senso quella legata a *Jaguar*. *Jaguar* è stato girato in varie parti del Ghana tra il 1954 e il 1955 con Diamouré Zika, Lam Ibrahima Dia e Illo Gaouadel, ed è stato sonorizzato ad Accra nel 1957 e nel 1967¹⁰⁴.

«In *Jaguar*, girato nel 1955 e montato più di dieci anni dopo, Jean Rouch sperimenta un uso nuovo del *feed-back*. Non potendo valersi del suono diretto registrato durante le riprese, Rouch si trova di fronte un film muto. Il problema principale per l’autore è quello di effettuare la sonorizzazione, senza rinunciare al principio ispiratore del film, basato sull’improvvisazione reciproca del cineasta e degli attori. [...] A distanza di dieci anni dalla realizzazione della prima versione di *Jaguar*, Rouch proietta il film ai protagonisti, facendo loro improvvisare i dialoghi durante la visione. Per il continuo fuori-sincrono e per le anticipazioni sulle azioni drammatiche un rapporto dialettico si instaura fra il commento e le immagini. Lo squilibrio temporale fra le sequenze filmate e il dialogo registrato crea un particolare effetto di straniamento, saldato dall’elemento comune dell’improvvisazione»¹⁰⁵.

Ecco come osservazione partecipante e antropologia condivisa qui si saldano con l’improvvisazione e con il lavoro sulle marche enunciative, tre livelli tra i

¹⁰² vedi in particolare i paragrafi 2.3. e 3.2.

¹⁰³ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 191.

¹⁰⁴ Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988, pg. 127.

¹⁰⁵ Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988, pg. 11.

quali nel cinema di Jean Rouch c'è uno scambio e un'interazione costanti. Il film, nato nel 1954 come un film di finzione tutto basato sull'improvvisazione degli attori, i quali, non essendo esattamente dei professionisti, davano luogo a una performance straniante e a una messa in scena costantemente e profondamente permeabile, non poteva che essere sonorizzato utilizzando sempre lo strumento dell'improvvisazione. I tre attori si sono ritrovati in una sala di proiezione a doppiare sé stessi, in un gioco riflessivo di stratificazione dei livelli dell'opera. Come ci Racconta Rouch stesso nel 1967, all'uscita del film in sala, «sono tornato in Africa con la nuova versione del film e durante i mesi di gennaio e febbraio ho chiesto ai protagonisti, Damoure, Silka, Lam e Illo di rifare il commento nel corso di tre proiezioni»¹⁰⁶.

L'occidentale mette “a favore” il proprio strumento per dare luogo a un'operazione che nasce come pratica scientifica, etnografica, e torna ad essere una pratica di carattere riflessivo sull'auto-rappresentazione¹⁰⁷ passando attraverso la pratica artistica, attraverso la finzione, attraverso il cinema che esce dall' “opacità” della pratica documentaria ed entra sul terreno della condivisione dei mezzi, delle pratiche. L'autorialità più profonda, più definita, sfocia con questa facilità nel fenomeno della “co-autorialità”¹⁰⁸, che ci dà la misura di un'autorialità tanto più risoluta quanto più pronta a rinunciare a se stessa e alla propria unità. Un'auto-rappresentazione che avviene grazie a un mezzo “messo a disposizione” dall'Occidente, che funziona con una metafora, come “giocattolo nuovo”, di cui inventare l'uso per l'osservato, e “vecchio giocattolo”, che è un po' come un vecchio passatempo di cui si gode il meccanico ripetersi sempre diverso, per l'osservatore.

¹⁰⁶ Fieschi, Jean-André, Techiné, André, “Jaguar”, in «Cahiers du Cinéma» n° 195, novembre 1967, pg. 17-20 ora in Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988, pg. 70.

¹⁰⁷ vedi paragrafo 3.3.

¹⁰⁸ In merito all'opzione interpretativa della «co-autorialità», vedi la critica di Kilani alla teoria postmoderna espressa nel paragrafo 1.2.

2.3. Teorie di campo ed «enattività»: il “campo cinematografico”

Pour les Songhay-Zarma, très habitués au cinéma, ma personne s'altère sous leurs yeux comme s'altère la personne des danseurs de possession jusqu'à la "ciné-transe" de l'un filmant à la transe réelle de l'autre. Cela pour moi est si vrai, que je sais, par le contrôle de mon viseur de caméra et par les réactions des spectateurs si la séquence est réussie ou ratée, si j'ai pu me débarrasser du poids des théories ethnologiques et cinématographiques pour retrouver la barbarie de l'invention.

(Jean Rouch)

Francesco Marano, prendendo spunto dalla classificazione di Francesco Casetti in merito alla storia delle teorie del cinema, introduce una serie di categorie che si rivelano utili nel presente lavoro per schiudere l'orizzonte verso un altro aspetto della teoria del rapporto filmeur/filmé. L'aspetto in questione è quello che riguarda il rapporto filmeur/filmé come elemento “discriminante” di un'attività che ha luogo in uno spazio e in un tempo definiti. Uno spazio e un tempo che, sulla scorta delle considerazioni svolte in merito al concetto di luogo antropologico¹⁰⁹, definiscono lo spazio in cui ha luogo la dinamica antropologica. Marano fa riferimento a quelle che Casetti chiama «teorie di campo»¹¹⁰, declinando liberamente questa categoria e proponendone una rilettura particolarmente feconda per il presente lavoro.

«L'opzione che il film etnografico si è dato nel tentativo di superare il *focus* sull'oggetto delle poetiche oggettivanti e il *focus* sul soggetto osservatore delle poetiche soggettivate, è quella della partecipazione come esperienza, come campo di esplorazione del sé e dell'Altro, e come strumento per la riflessività»¹¹¹.

Secondo Marano, alcune pratiche cinematografiche propongono una “terza via” rispetto a quelle che, storicamente, sono state individuate e disposte lungo un asse epistemologico che va dalle «poetiche oggettivanti» alle «poetiche soggettivate». Dal lato delle poetiche oggettivanti, possiamo trovare l'*expository*

¹⁰⁹ Vedi il paragrafo 2.3.

¹¹⁰ Casetti, Francesco, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano, Bompiani, 1993, capp. 1 e 11.

¹¹¹ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 183.

mode sistematizzato da Bill Nichols e, ovviamente, le pratiche utopiche del *direct cinema* e del *cinéma-vérité*, accomunate dal fatto di supporre un'autorità impersonale in grado di suggellare la relazione di trasparenza tra ciò che viene mostrato e ciò che è "in realtà"; dal lato delle poetiche soggettivate troviamo invece la lunga tradizione del documentario lirico/poetico, da Dziga Vertov a Joris Ivens a Walther Ruttmann fino all'odierno *documentaire de création*. Forme cinematografiche in cui il carattere soggettivo è espressamente dichiarato. La teorizzazione di Marano sembra gettare un ponte oltre le secche della contrapposizione tra «oggettivante» e «soggettivato» per generare un modello di pratica in grado di costruire una dimensione condivisa. Termine che, non a caso, riporta a Jean Rouch:

«Le teorie di Rouch [...] costituiscono un momento di passaggio dal bipolarismo io-mondo a un modello cognitivo di tipo enattivo [...] L'enazione, ricordiamolo, comporta il superamento del dualismo soggetto-oggetto; essa presuppone che i due termini siano inseparabili e appartenenti a un unico fenomeno»¹¹².

Può essere in questa sede interessante riflettere su alcune tappe del percorso che il termine «enattivo» utilizzato da Francesco Marano compie per arrivare fino alle teorie di campo. Lo studioso italiano riprende il termine da Francisco Varela, i cui scritti non sono mai stati pubblicati in italiano eccezion fatta per un piccolo saggio, "L'incanto del concreto". In questo saggio, Varela sostiene che nella nostra epoca stiamo assistendo alla crisi delle teorie computazionali e a un cambiamento epistemico in favore di un modello di agire cognitivo "incorporato": «al centro di questa prospettiva emergente c'è la convinzione che l'essenza della conoscenza sia, in primo luogo, concreta, incarnata, incorporata, vissuta»¹¹³. Ciò significa che tutto ciò che si propone di dare luogo a un processo conoscitivo deve basarsi su dati provenienti dalla sfera delle pratiche del soggetto, dalla reazione che l'apparato senso-motorio del recettore ha a contatto con l'ambiente. Il nome con cui Varela si riferisce a questo modello cognitivo è, appunto, «*enactive thought*»:

¹¹² Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 184.

¹¹³ Varela, Francisco J., *Il reincanto del concreto*, in Capucci, Pier Luigi (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Bologna, Baskerville, 1994.

« Il riferimento per comprendere la percezione non è più un mondo preesistente e indipendente dal percettore, ma piuttosto la struttura sensoriale dell'agente cognitivo [...]. è questa struttura, il modo in cui il percettore è incorporato, piuttosto che qualche mondo preesistente, che determina come il percettore può agire ed essere modulato dagli eventi ambientali [...] La realtà non viene dedotta come un dato: dipende dal percettore, non perché il percettore la "costruisce" secondo la propria fantasia, ma perché ciò che viene considerato come mondo pertinente è inseparabile dalla struttura del percettore»¹¹⁴.

Dalla citazione di Varela emerge come, in questo rinnovato ambiente cognitivo, ciò che determina l'agire degli attanti non è l'azione, bensì la reazione. Alla base di questa consapevolezza sembra esserci una concezione dell'agire che ha alla sua base l'idea di campo come un insieme funzionale di azioni e di reazioni dovuto alla gestione interna di una determinata quantità di energia il cui movimento fa sì che ad ogni stimolo ne corrisponda di riflesso, in maniera funzionale e non arbitraria, un altro. Un modello cognitivo che, come nota Varela, limita la leggibilità in una chiave creativa di un ipotetico agire degli attanti «secondo la propria fantasia» e restituisce una visione profondamente funzionale del campo (una funzionalità che, profondamente, è una funzionalità drammaturgica, giacché lo stesso principio di conservazione sistemica dell'energia governa le leggi della scrittura drammaturgica).

In questo senso, il rapporto *filmeur/filmé* non viene considerato nei termini di Sé/Altro, bensì nei termini di un Noi¹¹⁵. La differenza tra concepire la relazione come Sé/Altro e concepirla come Noi è che nel secondo caso l'accento si pone non sull'individuo, bensì sulla coppia; e dunque, non sull'azione ma sulla reazione; e quindi, non sulle persone, bensì sul campo. Il Noi definisce una dimensione cognitiva della ritualità in termini di campo, di situazione, di contesto in cui avviene una relazione.

IL CAMPO CINEMATOGRAFICO

¹¹⁴ Varela Francisco J. in Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 160-161.

¹¹⁵ Tyler, Stephen A., *Post-Modern Ethnography: from document of the occult to occult document* in Clifford, James, Marcus, George E. (edited by), *Writing cultures: the poetics and politics in ethnography*, 1988 (it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 2005).

Ma cosa accade quando in questo campo si instaura una dinamica legata all'esistenza di un apparato di video-registrazione? Un campo, dunque, in cui *filmeur* e *filmé*, osservatore e osservato, soggetto e oggetto, macchina e corpo, registrazione e vita, documento e performatività – intesa nel senso linguistico del termine, già indicatoci da Stella Bruzzi¹¹⁶ – dipendono l'uno dall'altro, in cui le loro rispettive posizioni perdono di stabilità fino a contaminarsi l'una nell'altra, dando luogo non più a un vero e proprio film, quanto più a un incontro, a un evento in cui la macchina non si pone più nella sua – falsa – posizione di occhio meccanico che documenta gli eventi, quanto più in una posizione di agente la cui azione interagisce con le dinamiche in atto? È questo il quesito che muove verso l'individuazione di una nuova categoria interpretativa per il campo sociale che si interseca con la presenza del dispositivo: la nozione di "campo cinematografico".

Carmelo Marabello, in riferimento all'attività di Jean Rouch con i Dogon, sembra aver già teorizzato questa nozione di "campo cinematografico", un *milieu* nel quale si verifica questa fusione radicale e totale tra ritualità del campo e tensione del campo della registrazione:

«Le immagini [...] implicano necessariamente la storia culturale dello sguardo, implicano necessariamente la storia materiale e culturale della grammatica come della sintassi di chi filma: lo stile come progetto volontario e involontario di restituzione e conoscenza antropologica, così come la storia culturale dello sguardo della comunità dei vedenti. Delle diverse comunità di spettatori. Griaule e Rouch, insieme, quindi, e i Dogon a prescindere da entrambi, e come prodotto di entrambi, e i film e i testi come uno spazio virtuale della storia di un contatto, del *tempo storico* del contatto. Ecco allora il Sigui come restituzione e prodotto, testo di una narrazione di un'interpretazione, film di una narrazione visiva e di una restituzione nello *script* di una cultura della vista, di una stilistica della restituzione, dove la memoria culturale della rappresentazione e del montaggio e la tecnica della registrazione come *singularità* di un evento ciclicamente singolare come il Sigui stesso, producono un campo di tensioni e di forze»¹¹⁷.

¹¹⁶ Vedi paragrafo 2.1.

¹¹⁷ Marabello, Carmelo, *Tra segni e senso. La storia, le storie, lo sguardo. Sull'uso delle immagini antropologiche, e sull'antropologia delle immagini in movimento* in Grasseni, Cristina (a cura di), *Imparare a guardare. Sapienza ed esperienza della visione*, Milano, Franco Angeli, 2008, pg. 44.

Pur essendo orientato in maniera quasi monografica al lavoro di Jean Rouch, questo estratto ci permette di individuare alcune caratteristiche della nozione di campo cinematografico come la si vuole intendere in questa sede. Innanzitutto, è necessario porre l'accento sul carattere culturale del contatto: esso ha luogo tra due entità che recano con sé un bagaglio, legato all'attività percettiva e ai propri retaggi culturali, che influiscono sull'instaurarsi di un campo cinematografico. Tra questi retaggi culturali, quelli legati alla visione sono senza dubbio tra i più "ingombranti" e il lavoro di Jean Rouch ce ne offre una chiave di lettura, nell'ambito del contatto, di indubbia utilità: nel momento in cui Jean Rouch, nella veste di etnologo-cineasta, si pone in relazione a un contesto rituale altro, il carattere visuale del proprio comportamento di cineasta diviene discriminante della visione. Ecco che, infatti, Marabello parla di «stile come progetto volontario e involontario», a intendere proprio come il gesto, da Rouch adottato come una scelta a monte del contatto, di non annullare la propria identità occidentale e di "portare con sé" l'apparato nel quale è maggiormente infusa, cioè il dispositivo. Egli non vi rinuncia, e il contatto che si instaura con questi presupposti si configura come una forma di "transazione" - pur se immateriale - tra osservatore e osservato, come una forma di conoscenza che implica quindi una reciprocità. Un Noi, tornando di nuovo a Rouch, che soppianta la logica della separazione nel contatto antropologico.

I film che ne risultano, prosegue Marabello, costituiscono uno «spazio virtuale della storia di un contatto»: al loro interno, ritroviamo la traccia dell'interazione che ha avuto luogo, la traccia di un Noi nascosto tra le pieghe della registrazione. Il campo cinematografico, dunque, è un valore del contatto che si manifesta su due livelli: un livello "pragmatico", legato al presente del contatto; un livello "testimoniale", costituito dal supporto materiale, dalla traccia dell'immagine, che si fa «spazio virtuale» in cui ancora risuona il primo livello, il contatto. Entra in questo discorso anche una sorta di assolutizzazione dell'idea di *feed-back* - non a caso legata a doppio filo all'attività cinematografica di Rouch - secondo cui il film, carico di questa doppia valenza "energetica", si dà come «restituzione e prodotto, testo di una narrazione e di un'interpretazione», un microcosmo in cui convergono «narrazione e interpretazione», soggettivo e oggettivo, testimonianza e creazione, «restituzione e prodotto». Il film è ciò che

risulta da un contatto tra due entità, l'una *altra* rispetto all'altra e, in quanto tale, crogiuolo della "fusione calda" tra due sguardi, tra due attitudini, tra due forme di partecipazione, tra due istanze che premono sul campo, sulla situazione del contatto.

In tal senso, il cinema si dà come un catalizzatore di reazioni, come il punto di applicazione di un "livello secondo" di ritualità che, lungi dall'affermarsi esclusivamente nel presente del contatto, "esplode" in una temporalità extra-spaziale, extra-temporale, per proiettarsi nel (quasi)eterno presente del supporto, materiale e «virtuale» insieme, del film. D'altra parte, sostiene Marabello, è la tecnica di registrazione stessa che si carica di una rituale forte: la «tecnica della registrazione» si dà in tutta la «singolarità» dell'evento, il cinema stesso, nel momento in cui registra, acquisisce il carattere dell'evento. Un carattere che, sostiene Marabello, trova un *analogon* nella «ciclica singolarità» del rituale: cinema e rituale condividono questo interessante paradosso, cioè il carattere allo stesso tempo singolare e ciclico del proprio agire. Ogni rito ha, per i suoi partecipanti, un carattere assolutamente «singolare», una caratteristica che non è in contraddizione con la ciclicità del rituale che, pur ripetendosi sempre uguale, non per questo diventa un qualcosa di routinario. Analogamente, il cinema, pur nella non-auraticità dell'immagine che produce, un'immagine sempre duplicabile, riproducibile in ogni contesto, ontologicamente priva del carattere esclusivo dell'evento, ogni qual volta produce un'immagine e intercetta una situazione si carica dell'occasionalità tipica della «singolarità» del rituale, e ciò che vi è impresso diventa luogo di un appuntamento "imperdibile" (banalmente, si pensi al carattere singolare delle riprese di un film, che spesso gli attori e i registi ricordano nel loro carattere unico).

Nell'ultimo scampolo della citazione, Marabello ipotizza anche una descrizione materica di questo campo cinematografico: di cosa si compone questo campo immateriale? Come se ne può descrivere l'azione? Marabello parla di «un campo di tensioni e forze» senza però proseguire oltre nella descrizione di quello che in questa sede abbiamo definito campo cinematografico. Fortunatamente, la studiosa vietnamita Trinh Minh-Ha sembra porsi sulla sua stessa linea d'onda e proseguire il discorso da dove Marabello l'aveva interrotto, pur ribaltando il punto di vista tutto dalla parte del filmeur

(d'altra parte, se si vuole dare vita a un campo cinematografico il carattere maggiormente problematico dell'atto del filmare dovrà, alla fin fine, avere origine nell'atteggiamento del filmé).

«lo posso riprendere lo stesso soggetto più di una volta, ma alla fine la prima volta risulta sempre la migliore, perché quando si ripetono i gesti si diventa sicuri di sé stessi, cosa che la maggior parte dei cineasti apprezzano – la sicurezza e la plasticità del gesto. Ma ciò che io prendo in considerazione è l'esitazione o qualsiasi cosa accada quando per la prima volta incontro ciò che sto vedendo attraverso l'obiettivo. Così il modo in cui si guarda diventa totalmente imprevedibile. La macchina da presa si muove con te in sintonia con il ritmo del tuo corpo o con il ritmo della tua panoramica, come quando ci si veste alla cieca e non si vede dove si sta andando. È questa attenta mezza cecità che mi interessa [...] nello sguardo che va verso le cose non progettate, senza il desiderio di catturarle»¹¹⁸.

Se l'indagine teorica di Jean-Louis Comolli si orienta sui presupposti generali, ontologici che sostengono l' "etica" problematica del rapporto filmeur/filmé, e Nicolas Philibert, con la sua idea del significato totalizzante dell'atto del filmare, ci costringe in una dimensione in cui il contatto avviene in una dimensione di immediatezza dovuta alla "verginità" pregressa degli attanti della relazione, le parole di Trinh Minh-Ha, oltre a confermare la valenza etica, operativa, euristica di questo carattere "virginale" della relazione, schiudono a una dimensione ancor più analitica e concreta della relazione filmeur/filmé. Queste considerazioni di Trinh Minh-Ha, raccolte dallo studioso giapponese Akira Mizuta-Lippit, pongono ancor più l'accento sulla teoria della pratica filmica nell'atto del filmare, rispondendo alla domanda circa l'atteggiamento che, in definitiva, il filmeur può produttivamente assumere nell'ottica del *Noi*, e quindi, nell'ottica del campo. Ed è proprio questa dimensione di campo, condivisa – e Rouch, con questo termine, forse intendeva proprio rifarsi a una nozione di campo - che esala dalle sue parole. Il concetto stesso di cecità, l'idea che il corpo, e quindi la macchina, segua un ritmo dettato dalla stessa macchina, la percezione dell' "intervallo" prodotto dall'altro quando è filmato sembrano suggerire un modello di azione/reazione, basato sul *Noi*, che implica la ricerca

¹¹⁸ Minh-Ha, Trinh T. in Mizuta-Lippit, Akira in *Marano, Francesco, Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 190-191.

degli *input* necessari alla prosecuzione dell'atto di filmare all'interno della sensibilità del campo. Come torna a dire Marano,

«[...] la ricerca della "cecità" o, detta in altri termini, la rinuncia al controllo attraverso l'osservazione, sembra che un tentativo di ridurre il potere dell'occhio e dell'ocularcentrismo per favorire una percezione della realtà attraverso gli altri sensi, per costruire una sorta di occhio "tattile"»¹¹⁹.

Con Trinh Minh-Ha, siamo dunque giunti al paradosso che il modo per abbandonare un approccio basato sull'osservazione è iniziare a pensare l'atto di filmare a prescindere dagli occhi, dalla visione. Il filmeur è a tal punto irretito all'interno di un campo che ne influenza e ne vincola l'agire da costringerlo a sviluppare una sensibilità "cieca", «tattile». E c'è un legame forte, come Marano stesso sostiene a ragione, tra questa tensione verso la cecità e quella che Laura U. Marks, nell'ambito della teoria del cinema etnografico, ha individuato, sulla scorta del lavoro di Gilles Deleuze, come «visualità aptica»¹²⁰:

«La visualità aptica [...] si distingue dalla visualità ottica, che vede le cose da una distanza sufficiente per percepirle come distinte nella profondità dello spazio: in altre parole, nel modo in cui abitualmente concepiamo la visione. La visualità ottica si fonda sulla separazione tra oggetto e soggetto osservante. Lo sguardo aptico tende a muoversi sulla superficie del suo oggetto invece di immergersi in un'illusoria profondità, non tanto per distinguere la forma quanto per riconoscere la trama [*texture*]; è più incline a muoversi che a focalizzare, a sfiorare più che a osservare»¹²¹.

Riconfigurando, dunque, l'importanza della visione all'interno della pratica di contatto si perviene alla concezione di un atteggiamento del filmeur che esalti l'attività sensoriale, la lettura immediata della dinamica di campo in atto in relazione al filmeur e la susseguente adozione di una serie di movimenti. Si tratta, prima di tutto, di una forma di etica del rapporto filmeur/filmé: se in un certo contesto è in atto una dinamica rituale consolidata, il filmeur deve trovare una chiave di lettura della dinamica in atto per far sì che la sua presenza

¹¹⁹ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 190-192.

¹²⁰ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, nota 10 apag. pg. 192-193.

¹²¹ Marks, Laura U. in Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 192.

assuma un senso e venga accettata (rubando un termine caro a Nicolas Philibert¹²²). A tal proposito, Trinh Minh-Ha, ricollegandosi alle riflessioni di Francisco Varela in merito a quella che potremmo definire la sua teoria della «drammaturgia enattiva»¹²³, propone una visione del *camera work* nel campo rituale che unisce riflessività, apticità ed etica. Secondo Trinh Minh Ha¹²⁴, l'atteggiamento del *filmeur* non deve essere sempre *object-oriented*. Se in una particolare circostanza ci si rende conto che sta accadendo un evento importante, non si deve correre a cogliere l'evento che sta accadendo. Al contrario, è sempre necessario porsi in relazione, innanzitutto, con l'ambiente: lo spazio profilmico è il luogo dove risiede il patrimonio energetico che può "continuare a vivere" nell'immagine; è quindi necessario che il *filmeur* instauri una relazione, innanzitutto, con lo spazio. Porsi in relazione allo spazio significa mapparlo e considerarlo nella sua totalità. Quindi, se in questo spazio accade un evento dalla forte carica individuale, bisogna sempre tener presente che la ragione della nascita di quell'evento non risiede nell'evento in sé, bensì nello spazio che ne permette la nascita. Quindi tutto il resto avrà la stessa importanza di quell'evento così evidente. Se, dunque, si vuole conservare intatta questa natura è necessario che la camera segua non il risultato, cioè l'evento, bensì i presupposti, cioè l'ambiente. Adempiendo, in un certo senso, alla straordinaria capacità "testimoniale" del cinema.

ESEMPI DI "CAMPO CINEMATOGRAFICO": *PODUL DE FLORI E ENTRE LES MURS*

Ci sono due film, in particolare, all'interno della filmografia in esame in cui emerge con forza particolare il sussistere di un utilizzo della macchina in direzione del concetto di campo cinematografico: si tratta di *Entre les murs* e di *Podul de flori*.

Nel caso del film di Laurent Cantet, le scene a cui va il riferimento esplicito in questo senso sono le numerose scene in classe che costituiscono l'ossatura

¹²² Vedi paragrafo 3.2.

¹²³ Varela, Francisco J., *Il reincanto del concreto*, in Capucci, Pier Luigi (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Bologna, Baskerville, 1994.

¹²⁴ Conferenza di Trinh Minh-Ha al Centre Pompidou in occasione dell'evento a lei dedicato nel 2005 registrata su supporto magnetico e conservata presso gli archivi della Lightcone di Parigi.

principale del film, soprattutto nella prima parte. Le scene sono costituite da un dialogo tra i ragazzi e il professor Marin. La prima di queste scene, ad esempio, consta del primo giorno di scuola al rientro dalle vacanze, e il professore fa conoscenza con alcuni dei ragazzi e con gli altri si rivede dopo l'estate. Anche se nel film vi è una storia, gran parte dei dialoghi che emergono dal discorso in classe non si ricollegano alla trama come in una vera e propria sceneggiatura. Questo accade perché, nonostante vi sia una forma di sceneggiatura alla base del film, tutte le scene girate in classe sono delle grandi macchine di improvvisazione in cui il gruppo improvvisa i dialoghi. Alla luce di questa considerazione, emerge come nel gruppo si crei un vero e proprio campo di forze, in cui l'azione di alcuni elementi in relazione al gruppo si configura come un fenomeno di compensazione di energie. Già in questa prima scena si evince come Esméralda e Khoumba (che, come poi si scoprirà, sono le rappresentanti di classe) siano due energie di un certo tipo nell'equilibrio della classe e come invece Souleymane e i suoi compagni di ultima fila abbiano un altro tipo di energia. L'insieme di queste energie, già si intuisce, assolve a una funzione drammaturgica, ovvero è parte di un ingranaggio scenico basato sulla costruzione dei personaggi. La costruzione del personaggio è alla base della caratterizzazione nello *script* del film e alla base delle susseguenti dinamiche sceniche che all'interno si creano. In questo senso, il film innesta profondamente una forma di sceneggiatura (a monte) e di canovaccio (a valle) con la natura del *social actor*, che - utilizzando un'espressione che compare nei titoli di coda di *Une saison au paradis* - possiamo definire *participants*.

Nel pressbook originale del film, Cantet illustra con dovizia di particolari lo studio fatto sul posizionamento delle macchine da presa. Le scene sono filmate da tre diversi punti di ripresa: una macchina è fissa sul docente, un'altra è sui ragazzi e un'altra si dedica soltanto ai particolari minimali. Dunque, il gruppo ha recitato a soggetto, improvvisando i dialoghi, attingendo, probabilmente, all'esperienza di studente che ciascuno di loro aveva, e le scene sono state riprese nella loro interezza. Questa situazione di rappresentazione ricostruita "*in vitro*" da Cantet si comporta come un campo rituale, all'interno del quale le lezioni si consumano con una forma di ritualità che coinvolge da subito i vecchi, i nuovi, i più buoni e i più cattivi, i più silenziosi e i più rumorosi, in un canovaccio che tutti noi conosciamo per averlo vissuto a scuola da ragazzi.

La quantità di macchine da presa e la loro disposizione ci restituisce il senso di quel che intendiamo con “campo cinematografico”: una situazione di per sé caratterizzata da una forma di ritualità che, in virtù di un apparato complesso di video-registrazione, vive della ritualità ingenerata anche da questo elemento. Infatti, la presenza delle macchine conferisce un carattere di “unicità evenemenziale” alla situazione, facendo dell’apparato di video-registrazione un elemento discriminante del carattere rituale della situazione.

Per quanto concerne *Podul de flori*, il film ha il ritmo litanico della vita in campagna. La struttura narrativa, di natura capitolare, la ripetitività del contatto tra il padre e, a turno, i figli e le figlie, la quotidianità dei gesti (oltre che nel senso più “epico” del termine, nel suo senso letterale, cioè l’evidenza, data da Ciulei, del carattere quotidiano dell’agenda di doveri di un agricoltore), l’alternanza con inquadrature fisse di scorci e scenari naturalistici, questo impianto di messa in scena ci restituisce un carattere rituale della messa in scena che si sforza di mettersi “in fase” e in risuono con la ritualità della vita quotidiana di questa famiglia. È un film senza accenti particolari, che si caratterizza per la regolarità “qualsiasi” – in senso deleuziano - degli eventi narrati, che deve la sua forza al rigore rituale, “ciclico”, del suo impianto narrativo, che lo rende un film “a lenta fermentazione”. La sensazione che esala dal film è una strana sensazione di sicurezza, di protezione. Che sembra nascere come osservando la regolarità e i gesti della loro quotidianità, o il loro rapporto con la terra, le tradizioni.

I pasti, all’interno di questo sistema narrativo rituale, assurgono a momento in cui il tragitto di ciascuno, gli sforzi che compie nella giornata, spesso individualmente, converge in una situazione condivisa. Le scene del film, in effetti, si possono suddividere tra quelle che coinvolgono uno o più personaggi per volta e quelle che invece coinvolgono tutta la famiglia, che sono perlopiù quelle dei pasti. Gran parte della ritualità con cui vengono trattate queste scene deriva dal carattere ripetitivo della narrazione: il semplice fatto che la forma del film, la sua durata complessiva, giochi con la presenza dei pasti come una sorta di “appuntamento” al quale giungere, più o meno regolarmente, durante lo scorrere del film.

La scena in cui la presenza della macchina accentua maggiormente il sussistere del campo cinematografico è la scena della pulitura dei fagioli. Sono presenti tutti e quattro i membri della famiglia. Lo stile, il tipo di inquadratura scelta e il conseguente gioco con il fuori campo che lascia fuori la figura di colui che rovescia il contenuto della ciotola, si dà come un elemento che accentua la ritualità della situazione. La pulizia dei fagioli in una famiglia, un gesto quotidiano, ha di per sé una carica rituale, più o meno analogamente ai pasti, nell'andamento ciclico del film: i membri della famiglia se ne occupano tutti insieme, e quindi questa è una delle poche scene collettive. Il trattamento stilistico evidenziato e la presenza delle mani disposte a cerchio sul tavolo e la conseguente costruzione di un micro-tempo narrativo di attesa prima del gesto di rovesciare (che di per sé ha comunque, nel suo svolgersi lento, fluido, un che di rituale), sono tutti elementi che accentuano la carica rituale. Mentre è in corso questa scena, si sente la voce fuori campo del padre che dialoga nuovamente con il *backstage* ma stavolta nell'atto di pulire i fagioli e non di indirizzarsi, come fa spesso nel corso del film, alla macchina.

CAPITOLO 3. DECLINAZIONI DEL RAPPORTO FILMEUR/FILMÉ

It's not the presence of the camera that changes
people's behavior, it's the relationship they have
with the people behind it.
(Damon Wise)

La ricognizione finora condotta sui presupposti della relazione filmeur/filmé ci porta a figurare un modo di fare cinema in cui il comparto produttivo, da un lato, e il mondo dall'altro, con i suoi attori e le sue dinamiche, non si danno come due comparti autonomi e separati, bensì come due forze che agiscono in uno stesso campo, il campo "sociale" a sua volta influenzato dalla presenza del cinema, che fa di questo campo sociale un "campo cinematografico"¹ nel quale dinamiche sociali e rituali si intersecano a dinamiche sceniche legate alla presenza della macchina come strumento di registrazione. Un ruolo che, come vedremo, se si spinge ai suoi estremi il discorso della contaminazione tra i due ruoli di filmeur e di filmé, porta all'emergere di un modo del tutto peculiare di concepire il film come pratica sociale.

L'oggetto centrale del presente capitolo è la disamina di una serie di declinazioni possibili nella relazione tra filmeur e filmé nella filmografia in esame. Lo studio di questa declinazione passa attraverso un doppio punto di vista: un punto di vista legato all'ibridazione tra l'istanza del filmé e l'istanza del filmeur i quali vedono il loro ruolo confondersi e interagire con il ruolo dell'altro fino a rinunciare alla propria rigorosa identità per raggiungere una fusione tra i due comparti; d'altro canto, un punto di vista legato allo statuto dell'attore nel cinema di nonfiction e alla sua attività attanziale, attraverso un esame il più circostanziato possibile di una serie possibile di qualità della sua presenza. Un esame che ha portato naturalmente all'individuazione di una serie di "registri" attraverso i quali si è tentato di raccontare, in modo analitico, le possibilità offerte dai meccanismi performativi messi in atto dal cinema di nonfiction. Oltre all'ibridazione delle posizioni del filmeur e del filmé provocata attraverso la declinabilità delle loro posizioni, anche un certo tipo di lavoro prima delle riprese – come ne *Il vento fa il suo giro Il vento fa il suo giro* (Giorgio Diritti, Italia, 2006) o in *Entre les murs* (Laurent Cantet, Francia, 2008)– può dare luogo a una

¹ Vedi paragrafo 2.3.

forma di ibridazione, quella che prevede la partecipazione del filmé all'attività che, in questa sede, abbiamo definito di "pre-produzione", alla stesura di una forma di sceneggiatura, più o meno dettagliata, più o meno convenzionale. In questo modo, si crea un altro livello di ibridazione tra l'istanza del filmeur e l'istanza del filmé: una forma di ibridazione "a monte", di carattere progettuale e non congetturale, di carattere premeditato e non improvvisato che schiude l'orizzonte del presente lavoro a uno dei punti di arrivo teorico/pratici di maggior pregnanza teorica: l'opera di «antropologia visuale», nozione desunta dalla confluenza tra la riflessione di Francesco Faeta il quale, differenziandola dagli altri generi della nonfiction, la definisce come «studio delle produzioni culturali concretizzate in immagini, dei meccanismi di visione e rappresentazione di un determinato gruppo umano, in rapporto con le sue più vaste coordinate sociali»² e il concetto di «opera d'arte totale» coniato da Ęjzenštejn. Un concetto che, come vedremo, ci dice molto su un'idea "progettuale" di cinema che guida la riflessione condotta in questo capitolo.

L'interazione, dunque, la fusione, fino all'ibridazione delle istanze del filmeur e del filmé, restituisce un senso rinnovato del campo di indagine, del *fieldwork* antropologico, dell'«arena sociale», secondo la definizione di Nichols. Un campo la cui costruzione è, a sua volta, mediata dalla presenza del cinema. In film come *Podul de Flori*, *Entre les murs* o *Une saison au paradis* (Richard Dindo, Francia, 1997), la macchina agisce come catalizzatore per lo strutturarsi di un campo di energie in grado di connettere la qualità sociale del campo alla sua qualità cinematografica. In *Entre les murs*, la presenza di più macchine da presa³ a contatto con il profilmico dà luogo a un contatto tra la ritualità del contesto e la "ritualità della registrazione" – che si evidenzia nel prodotto finito, nel film, la cui energia drammaturgica delle situazioni si costruisce proprio intorno alle funzionalità diverse e combinate delle macchine presenti – che innesta il carattere rituale del "campo cinematografico", costruito intorno alla presenza delle macchine, e il campo rituale di *default* costituito della classe⁴. In

² vedi paragrafo 1.1.

³ Informazioni contenute nel pressbook del film.

⁴ Questo tipo di azione ritualizzante del dispositivo è portata alle estreme conseguenze, ad esempio, in un film come *Zidane. Un portrait du XXème siècle* di Douglas Gordon e Philippe Parreno (Francia, 2006). In questo film, infatti, la ritualità del match è a sua volta inglobata da un sistema, a suo modo, rituale, costruito intorno all'imponente apparato di registrazione costituito da diciassette macchine da presa, disposte in vari punti dello stadio, coordinate dal direttore della fotografia Darius Khondji. In questo modo, l'imponente apparato di registrazione ricrea un senso di ritualità che "sopravvive" a metà strada tra il campo di gioco e il film, la dimensione fruitiva dalla quale, in sede di montaggio, emerge con forza

questo senso, la macchina esercita, in relazione al campo, una funzione ben precisa, occupa un posto all'interno di un meccanismo, a tutti gli effetti, rituale. La costruzione del visibile, e dunque la fattura del film, risentono di questa "ritualità imposta" legata alla presenza della macchina.

Lungo questo "asse" delle declinazioni del rapporto *filmeur/filmé*, vediamo su uno degli estremi l'*indigenous film*, cioè l'atto del cineasta di dare la macchina al *filmé*. Gesto che è, da un lato, manifestazione massima di tensione verticale (ribaltamento dei ruoli a 180° in un gesto quasi carnascialesco) e d'altra parte movimento paratestuale: il gesto di dare la macchina in mano all'altro presuppone una "progettualità", cioè a dire tutto un movimento pratico che si sviluppa "al di fuori" del film, nella fase di pre-produzione, nella quale si consuma un contatto non visibile. Il *filmeur*, in questa pratica, porta la macchina come Rouch, cioè a dire come vessillo della sua identità occidentale ma, paradossalmente, supera la sua antropologia condivisa rinunciandovi; e con il gesto stesso della rinuncia arriva a fondere questa sua marca identitaria all'interno di un processo ben più complesso, articolato e ibridante, pregno di un carattere finanche più progettuale di scambio, di dono reciproco, meno performativo e più progettuale.

La metodologia adottata per raccontare questa declinazione è tesa tra due estremi: da un lato, un approccio teso alla categorizzazione e alla classificazione per tentare di costruire un quadro di parametri e criteri chiaro e, per quanto possibile, stabile; d'altra parte, nell'individuazione di questi criteri il presente lavoro cerca di mantenere fede a un'istanza decostruzionista, dal momento che si è cercato di individuare questi criteri di classificazione attraverso un'operazione di decostruzione dei testi filmici analizzati e delle categorie interpretative disposte nell'arco della trattazione, tentando una forma di classificazione elastica, autonoma e trasversale.

3.1. La teoria della verticalità

l'esistenza di un contesto rituale ulteriore, rispetto a quello della partita in sé, comportato dal rituale di registrazione costruito da Douglas Gordon e Philippe Parreno. A proposito della nozione di "campo cinematografico", si rimanda al 2.3. del presente lavoro.

L'obiettivo della regia è innanzitutto unire.
Congiungere, coniugare, combinare corpi, luci,
movimenti, durate, musiche, parole. Tutte queste
connessioni possono distribuirsi sull'intera gamma
delle intensità, declinare la scala dei rapporti di forza.
(Jean-Louis Comolli)

La pratica cinematografica che si focalizza sullo studio e la sperimentazione nella gestione del rapporto *filmeur/filmé* è a sua volta, come già abbiamo sottolineato a più riprese, figlia di una tradizione teorica. Una tradizione teorica che, lungi dal restare circoscritta alla storia del cinema e delle pratiche cinematografiche, si espande verso le scienze umane, appoggiandosi a patrimoni teorici altri, con tradizioni e regole di funzionamento completamente diverse⁵. Una pervasività epistemologica che ha portato, in questa sede, a misurarsi con campi del sapere esterni alla teoria del cinema, dai quali si è cercato di recuperare ciò che, in senso filologico, appartiene alla pratica del rapporto *filmeur/filmé*.

Proprio nell'ambito di quest'opera di ricognizione, tentando di risalire a ritroso lungo la storia del cinema e delle arti performative, una delle riflessioni che si impongono riguarda invece un modello interpretativo del tutto interno all'estetica cinematografica e alla teoria delle arti: la teoria della verticalità.

Perché proprio la teoria della verticalità come modello per la definizione del sapere in corso di esame? Attraverso l'esame delle varie modalità di declinazione della pratica cinematografica in oggetto, è emerso come la "struttura profonda" che domina la natura e la processualità metodologica di alcuni di questi film si caratterizzi per una natura combinatoria, verticale: il *filmeur* che, muovendo verso il *filmé*, ricostruisce il senso della sua presenza e della sua azione intricando la propria pratica con la "pratica" del *filmé* (un ruolo che può sembrare passivo ma che, una volta che lo si "rovescia" nel cinema e lo si pone nell'ottica del gioco sociale, nel quale le azioni sono compiute da degli agenti, diviene drammaturgicamente attivo: l'azione del *filmé* detta i tempi dell'osservazione, produce le storie, suggerisce i punti di attenzione e i "fuochi" della rappresentazione sul campo, influenza il linguaggio della macchina secondo il proprio, la sua mobilità secondo la propria); il *filmeur* che scinde

⁵ Vedi, in particolare, il paragrafo 1.2.

dall'apparecchio la sua natura di "scettro", di macchina tassonomica, documentaria, per discendere, **come abbiamo già detto**, nell' "agone" del contatto, nella relazione bilaterale, in cui la sua identità non "consente" l'altro, ma vi si interseca, vi si dispone a favore, in una parola, vi si "verticalizza". Il rapporto *filmeur/filmé*, riletto attraverso la verticalizzazione dei ruoli l'uno rispetto all'altro, percorre quel tragitto lungo tutta la seconda metà del XX Secolo, più o meno, di passaggio dall'attività etnografica come raccolta di dati e costruzione di documenti all'attività etnografica come forma di relazione con l'osservato, come rapporto bilaterale basato sullo scambio, sull'interazione, sulla costruzione collegiale di "documenti" che non documentano più nulla se non la processualità della costruzione di una relazione.

La teoria della verticalità in ambito cinematografico è un modello interpretativo di derivazione strutturalista, che nell'ambito della teoria del cinema è stato codificato dai Formalisti Russi negli anni '20 e '30 del XX Secolo⁶. Èjzenštejn è stato il teorico che ha gettato le basi per la teoria della verticalità applicata al cinema. Questo principio, in realtà, era presente *in nuce* fin negli esordi di Èjzenštejn, che già nel 1923, con l'articolo *Il montaggio delle attrazioni*, mise a punto le fondamenta di quello che poi sarebbe stato, debitamente articolatosi prevalentemente negli anni '30 e '40, quando la sua attività di regista si diradò e si intensificò quella didattica, il suo articolato impianto teorico. In particolare, l'aspetto che costituisce in embrione quello che poi sarebbe diventato il montaggio verticale – oltre a molte altre cose - è così riassumibile:

«Rinunciare a ogni coerenza narrativa per risolversi in un libero montaggio di "numeri" eterogenei dotati di forte capacità di coinvolgimento - fisico, emotivo e intellettuale - dello spettatore»⁷.

La coerenza di una narrazione tradizionalmente intesa è infranta dall'elaborazione della forma, che si pone sul suo stesso livello e la contrasta, vi si dialettizza, attraverso un'elaborazione del materiale. Le azioni, le unità narrative, i gesti, diventano «numeri», come al circo – non a caso tra i

⁶ Per una panoramica delle teorie dei formalisti russi, Kraiski, Giorgio (a cura di), *I Formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971.

⁷ Voce "Èjzenštejn" dell'Enciclopedia Treccani, a cura di Pietro Montani.

riferimenti di Ėjzenštejn vi sono il circo e il *music hall* e tra i suoi artisti preferiti vi è Charlie Chaplin, che in quegli anni stava elaborando nel cinema il teatro di avanspettacolo degli anni '20⁸ - che dunque non sono più elaborati con un criterio «narrativo», bensì con un criterio formale, che in questa primissima fase del pensiero di Ėjzenštejn sono due termini che si giustappongono in un intricato processo dialettico.

La struttura profonda, il “principio attivo” di questa dialettizzazione della forma cinematografica è la sua natura combinatoria: la scomponibilità dell'unità in frammenti e la loro ricombinabilità in una serie declinabile di abbinamenti. Il montaggio cinematografico è il *medium* per questo orizzonte estetico del frammento, dell'accumulazione, di giustapposizione dialettica e di verticalizzabilità di elementi minimi.

Ma il *medium* non sancisce l'orizzonte pratico del suo modello: Ėjzenštejn parla di “montaggio” anche in relazione alla pratica attoriale:

«Come la mettiamo nel caso di un lungo, ininterrotto pezzo di pellicola che, senza taglio di montaggio, contenga la recitazione di un attore [...] ?” [...] Il fatto è che, in questo caso, dovremo semplicemente ricercare il montaggio in qualcos'altro, e precisamente nella... *recitazione stessa dell'attore*»⁹.

Attraverso questa affermazione, che in realtà mal cela una lunga riflessione che Ėjzenštejn ha condotto negli anni giovanili in merito al rapporto tra teatro e cinema, egli accede a un'altra dimensione della pratica di montaggio, a un livello discorsivo che non riguarda più il montaggio come procedimento tecnico bensì come procedimento creativo *tout court*. L'attore, con i suoi gesti, azioni, si “compone” di una partitura gestuale che si può spiegare, descrivere e costruire con le leggi del montaggio:

«Un pezzo di recitazione compatto ed efficace coincide con la correlazione di alcuni determinati primi piani i quali, combinandosi, generano l'immagine del contenuto della recitazione»¹⁰.

⁸ Ėjzenštejn, Bleiman, Kosinzev, Iutkevič, *Charles Spencer Chaplin* (it. *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*, Giulio Einaudi, Torino, 1952).

⁹ Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, a cura di P. Montani, “Montaggio 38” in *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986, pg. 99.

¹⁰ Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, a cura di P. Montani, “Montaggio 38” in *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986, pg. 100.

Evidentemente, il punto di arrivo di Ėjzenštejn è sempre il principio della generazione di quella che lui definisce «terza realtà»¹¹, ma il modo per realizzarla, il «processo» per concretizzarla è un principio combinatorio di vari elementi che, «compattandosi», si rendono «efficaci».

Questo è solo uno dei diversi vettori di estensione del principio della verticalità – qui già presente in una forma pressoché compiuta, pur con due anni di anticipo rispetto a *Montaggio verticale* – in una direzione interdisciplinare¹²; una prospettiva che, in un’ottica produttiva, fa di Ėjzenštejn il teorico di quella che, più avanti, cercheremo di definire come “progettualità” propria dell’antropologia visuale.

Un altro passaggio essenziale verso la teorizzazione del principio di verticalità è l’articolo *Il futuro del sonoro. Dichiarazione*¹³. In questo articolo, firmato da Ėjzenštejn insieme a Vsevolod Pudovkin e Grigorji Aleksandrov, è presente il principio base di quello che poi sarà il montaggio verticale. La riflessione sul sonoro, a cui i tre firmatari si sono sentiti spinti per via dell’invenzione e immediata diffusione a livello mondiale di questa tecnologia, li spinge fino alla messa a punto del principio di scissione della banda sonora e della banda visiva della stessa immagine e dell’utilizzo degli stessi in una direzione anti-naturalistica, che qui viene detta «contrappuntistica»:

«Soltanto l’impiego contrappuntistico del suono rispetto all’immagine offre possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio. Pertanto le prime esperienze di fonofilm devono essere dirette verso una non coincidenza tra immagine visiva e immagine sonora: questo sistema porterà alla creazione di un nuovo contrappunto orchestrale [...] Il suono, inteso nella sua vera funzione, cioè come nuovo elemento di montaggio indipendente dall’immagine visiva, introdurrà invece un mezzo estremamente efficace per esprimere e risolvere i

¹¹ «Dinanzi allo sguardo interiore e al sentimento dell’autore fluttua una certa immagine, la sua materializzazione emotiva del tema. Compito dell’autore è trasformare questa immagine in una serie di *rappresentazioni parziali* capaci, una volta associate e correlate, di far nascere nella coscienza e nei sentimenti dello spettatore proprio quella iniziale immagine generalizzata che all’inizio fluttuava in lui» (Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, a cura di P. Montani, “Montaggio 38” in *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986, pg. 104).

¹² Ėjzenštejn propone in effetti una serie di esempi tratti da altre arti in cui egli vede all’opera lo stesso principio. È ciò che gli conferisce quel carattere che in questa sede abbiamo cercato di descrivere con il termine “struttura profonda” (cfr. Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, a cura di P. Montani, “Montaggio 38” in *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986).

¹³ Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, Pudovkin, Vsevolod; Aleksandrov, Grigorij, “Il futuro del sonoro. Dichiarazioni” (noto anche come “Manifesto dell’asincronismo”) (1928) ora in Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, a cura di Montani, Pietro, *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 1986.

complessi problemi contro i quali urtava la realizzazione per l'impossibilità di trovare loro una risoluzione mediante i soli mezzi visivi»¹⁴.

Ci sono una serie di considerazioni molto rilevanti in questo estratto: Èjzenštejn inizia ad utilizzare la terminologia musicale, di cui si servirà come espediente didattico anche in *Montaggio verticale*, adottandola come un'esemplificazione del procedimento. E poi, fedelmente all'ideale dell'Avanguardia¹⁵ in cui il cinema sovietico dell'epoca rientra a pieno titolo, la sua teorizzazione prefigura un uso anti-narrativo del sonoro che, proprio in quanto tale, esalta il suo statuto materico in quanto frammento piuttosto che il suo statuto narrativo in quanto elemento linguistico. Nell'ottica di Èjzenštejn, infatti, il sonoro è un elemento che, giustapposto a dovere rispetto agli altri, serve per «esprimere e risolvere i complessi problemi contro i quali urtava la realizzazione per l'impossibilità di trovare loro una risoluzione mediante i soli mezzi visivi». Egli lo vede come un frammento “energetico” in grado di immettere nel sistema-film una determinata quantità di energia, a prescindere dal suo essere congetturalmente narrativo. Non in ultimo, nella chiusura del manifesto troviamo di nuovo un segno chiarissimo del carattere costantemente produttivo ed euristico della teoria èjzenštejniana: ciò che, in fin dei conti, lo preoccupa di più è la mole di possibilità che l'introduzione del sonoro del cinema offrirà di «risolvere i complessi problemi» di significazione – l'orizzonte in cui, senza scampo, si muove tutto il pensiero èjzenštejniano, giungendo man mano a una posizione sempre più estrema di questa ricerca di significato, fino alla teoria del colore¹⁶ - esaltando le possibilità di applicazione futura. Il presente lavoro mantiene ben salda la purezza del “principio attivo” e la sofisticazione del carattere processuale, tentando di farli propri in un'ottica senz'altro più vicina a ciò che Èjzenštejn ha chiamato «opera d'arte totale».

Finalmente, nell'articolo *Montaggio verticale* del 1940, Èjzenštejn formalizza e definisce questo concetto. L'articolo tratta il montaggio verticale in relazione all'utilizzo del sonoro (di cui, come già detto, si era già occupato alla fine degli

¹⁴ Èjzenštejn, Sergeij Michajlovič, Pudovkin, Vsevolod; Aleksandrov, Grigorij, “Il futuro del sonoro. Dichiarazioni” (noto anche come “Manifesto dell'asincronismo”) (1928) ora in Èjzenštejn, Sergeij Michajlovič, a cura di Montani, Pietro, *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 523-524.

¹⁵ Non è in animo al presente lavoro ripercorrere la relazione tra Èjzenštejn e le Avanguardie Storiche; ciononostante, per una panoramica, sintetica e attenta, dell'estetica delle Avanguardie e il rapporto che con essa intrattenevano i Formalisti russi, si rimanda a Bertetto, Paolo (a cura di), *Il cinema d'Avanguardia. 1910-1930*, Venezia, Marsilio, 1983.

¹⁶ Èjzenštejn, Sergeij Michajlovič, Montani, Pietro (a cura di), *Il colore*, Venezia, Marsilio, 1982.

anni '30) e del colore. Ecco l'estratto dell'articolo più significativo in relazione al discorso qui dispiegato:

«A tutti è familiare l'aspetto esteriore di una partitura d'orchestra: una certa quantità di pentagrammi in ciascuno dei quali è scritta la parte di un determinato strumento. Ogni parte si sviluppa con un movimento progressivo in orizzontale. Ma la connessione verticale è un movimento non meno importante e decisivo: la correlazione musicale dei diversi elementi dell'orchestra in ogni data unità di tempo»¹⁷.

La verticalità intesa da Ėjzenštejn, dunque, indica le potenzialità estetiche insite nell'organizzazione di più flussi eterogenei paralleli di informazioni. Un autore, dunque, può scegliere – come, più o meno sulla scorta di Ėjzenštejn, farà anche Jean-Luc Godard attraverso la sua modalità creativa basata sull'accumulo di materiale secondo un principio di giustapposizione di frammenti di flussi eterogenei di materiale¹⁸ – di isolare i “flussi di informazione” presenti all'interno della sua opera, renderli indipendenti l'uno dall'altro, ricombinarne gli elementi secondo una serie di variabili possibili e, sulla base dell'interazione dei “residui” di questa “scissione”, costruire un'opera d'arte “verticale”.

Tanto per fare un esempio, *Jaguar* (Francia, 1967) di Jean Rouch si configura esattamente come un film “verticale”¹⁹.

«In *Jaguar*, girato nel 1955 e montato più di dieci anni dopo, Jean Rouch sperimenta un uso nuovo del feed-back. Non potendo valersi del suono diretto registrato durante le riprese, Rouch si trova di fronte un film muto. Il problema principale per l'autore è quello di effettuare la sonorizzazione, senza rinunciare al principio ispiratore del film, basato sull'improvvisazione reciproca del cineasta e degli attori. [...] A distanza di dieci anni dalla realizzazione della prima versione di *Jaguar*, Rouch proietta il film ai protagonisti, facendo loro improvvisare i dialoghi durante la visione. Per il continuo fuori-sincrono e per le anticipazioni sulle azioni drammatiche un rapporto dialettico si instaura fra il commento e le immagini. Lo squilibrio temporale fra le sequenze filmate e il

¹⁷ Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, Montani, Pietro (a cura di), *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986, pg. 132.

¹⁸ Per uno studio approfondito su questa modalità creativa adottata da Jean-Luc Godard, vedi De Vincenti, Giorgio, *Il concetto di modernità del cinema*, Parma, Pratiche, 1993.

¹⁹ Per un approfondimento su *Jaguar* in relazione al concetto di feed-back, vedi paragrafo 2.2.2.

dialogo registrato crea un particolare effetto di straniamento, saldato dall'elemento comune dell'improvvisazione»²⁰.

Leggendo questa operazione di post-sonorizzazione in chiave verticale, Rouch attua una separazione tra la colonna audio e la colonna video; i materiali che sono realizzati nell'una e nell'altra di queste due componenti interagiscono per tutta la durata della pellicola in base al principio su cui Rouch ha costruito tutto il suo film, l'improvvisazione.

Oltre a quanto descritto in questo esempio, può esistere, su un livello completamente differente, una forma di elaborazione in senso verticale dell'oggetto di indagine precipuo del presente lavoro: il rapporto *filmeur/filmé*. Come vedremo in questo capitolo, le pratiche cinematografiche qui analizzate che arrivano a mettere in discussione l'integrità del comparto del *filmeur* e di quello del *filmé*, facendo sì che l'uno si ibridi con l'altro, per me l'altro, agiscono secondo questo metodo: isolare lo spazio del *filmeur*, isolare lo spazio del *filmé*, ricombinarli in modo da creare determinati risultati estetici e produttivi. Certo, anche produttivi, dal momento che una pratica di pre-produzione a carattere "progettuale - quella di *Entre les murs* e *Il vento fa il suo giro* - produce un'ibridazione radicale della posizione del *filmeur* e quella del *filmé*, tale da avere delle ripercussioni non soltanto sul film, sul prodotto finale, ma anche sulle dinamiche in atto nella fase di pre-produzione. Infatti, è necessario guardare a prodotti cinematografici di questo tipo con un "doppio occhio": un occhio al film e un occhio alle pratiche.

Restando sempre su Jean Rouch, anche il suo *Moi, un noir* (Jean Rouch, Francia, 1958) costituisce, come Comolli ci suggerisce, un film "verticale":

«Come far luccicare il mosaico desiderante dello spettatore? È a questa domanda che rispondono, meglio di altri, i cine-mostri. Risposte spesso molto raffinate ma sempre paradossali per definizione. Il primo di questi paradossi si può enunciare così: confusione di ciò che è distinto e differenziazione di ciò che è comune. Ecco che, per esempio [...] Jean Rouch filma in *cinéma-verité* *Moi*,

²⁰ Grisolia, R., *Jean Rouch. Il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988, pg. 11.

un Noir, un uomo reale che si prende per un attore che si scambia con un personaggio che si mette in scena per svelarsi»²¹.

Nella fattispecie di *Moi, un noir*, un qualcosa che inizia come una sorta di esperimento di improvvisazione, a metà tra il ritratto e il film di viaggio, e diventa un processo di riassegnazione di identità fittizie, si configura come una forma stratificata di verticalizzazione: verticalizzazione tra il soggetto e il personaggio, scissi e arbitrariamente abbinati in un continuo processo di livellamento, dice Comolli, tra la realtà inerte del soggetto e l'attività auto-falsificante dell'agire finzionale. «Confusione di ciò che è distinto e differenziazione di ciò che è comune»: in questi termini, Comolli ci restituisce un senso possibile dell'agire verticalmente del documentario come conflitto tra situazione e intenzione attraverso una serie continua di verticalizzazioni, termine che qui si dà nel senso di stratificazione di livelli di realtà²² dovuta alla compromissione della linearità di un'identità. Una compromissione che vive sulla scorta dell'energia registica, dell'invenzione – che è anche un'intenzione... - narrativa²³.

Ėjzenštejn prefigura un modo di fare cinema che non implichi esclusivamente elementi propri del mezzo e della tecnica cinematografici, ma che faccia confluire l'immagine, il sonoro, il colore, in un insieme che offra altro materiale con il quale far interagire la materia audiovisiva: la cosiddetta «opera d'arte totale».

«Ogni risultato è provvisorio, non è che una semplice tappa di un cammino in corso: al suo orizzonte sta l'opera d'arte totale, tessitura complessa di materiali diversissimi, disegno intricatissimo ma proprio per questo dotato della massima autenticità e della massima efficacia»²⁴.

Il concetto di «opera d'arte totale» può essere riletto alla luce di alcune delle operazioni cinematografiche qui oggetto di analisi. Ėjzenštejn, in effetti, sembra intendere l'opera d'arte totale come un qualcosa che esonda i limiti del film

²¹ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006)

²² Per una riflessione sui livelli di realtà rimandiamo a Calvino, Italo, *I livelli di realtà in letteratura* in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980

²³ Fieschi, Jean-André, Techiné, André, "Jaguar", in «Cahiers du Cinéma» n° 195, novembre 1967, pg. 17-20 ora in Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988.

²⁴ Casetti, Francesco, in Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, a cura di P. Montani, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1981, pg. XXI.

come oggetto, come prodotto finale, e prefigura un'operazione cinematografica articolata su un'esplosione di questa idea di verticalità. Un'esplosione a trecentosessanta gradi, caratterizzata dall'inclusione di una quantità enorme di materiali, orchestrati secondo una progettualità articolata che sia in grado di organizzarli – conferire loro una certa «organicità»²⁵ - all'interno di un'opera, appunto, totale.

È impossibile non notare la vicinanza, sotto certi aspetti, dell'«opera d'arte totale» e dell'«antropologia visuale» come l'abbiamo intesa in questa sede²⁶. Operazioni articolate e complesse come *Entre les murs* o *Il vento fa il suo giro*, film cioè nei quali questa “orchestrazione generale” di una serie di istanze in una serie articolata di fasi di rielaborazione, film in cui l'istanza registica *nuda e cruda* si è scontrata e fusa, lungo un arco di pre-produzione ampio e complesso, con l'istanza proveniente dai filmés, da coloro i quali hanno poi dato “corpo” al film, al prodotto finito; film nei quali, dunque, il livello pre-produttivo è “esploso” in una quantità enorme di lavoro, di costruzione, di interazione, disintegrazione e reintegrazione in un flusso continuo di elaborazione del materiale. Tutte fasi di elaborazione provvisorie - «provvisorietà», termine che Èjzenštejn stesso utilizza - fino al raggiungimento della conclusione del lavoro, che ingloba tutto il percorso affrontato e lo sintetizza all'interno di un film che contiene tutto.

La teoria della verticalità “espansa” in questa chiave di lettura fornisce uno spunto per quanto circoscritto, alla ricerca di un punto di convergenza tra la pratica etnografica, scientifica, funzionalizzante, didascalica, e la pratica cinematografica, creativa, assoluta e destabilizzante. Alla ricerca di un uso del cinema in sede di “progettualità etnografica”, di antropologia visuale in quanto *medium* catalizzatore di un processo di auto-rappresentazione e di riviviscenza del proprio vissuto comunitario.

3.2. La “giusta distanza”

esame, sulla base di un retroterra teorico essenzialmente basato su dichiarazioni di registi, del concetto di distanza, elemento fondante della pratica del rapporto *filmeur/filmé*

²⁵ Èjzenštejn, Sergeij Michajlovič, “Organicità e immaginità” (1934) ora in Èjzenštejn, Sergeij Michajlovič, *Stili di regia*, Venezia, Marsilio, 1993.

²⁶ Vedi, in particolare, i paragrafi 1.1. e 3.4.

Ici , il n'y a rien à voir. Mais, si un jour
vous avez envie de filmer l'invisible,
vous serez le bienvenu.

(Jean Oury, direttore della Clinica Psichiatrica «La Borde»)

Come già è emerso a più riprese nel corso della trattazione, la ricerca di una “distanza” tra filmeur e filmé è uno degli elementi centrali della pratica di contatto. Con questo termine, che non va inteso nel suo senso letterale di spazio calcolabile tra due punti, si indica, in modo esteso, il complesso di dinamiche interpersonali che incorrono quando ha luogo un contatto tra filmeur e filmé.

«La bonne distance n'est pas fixée une fois pour toutes, elle n'est pas le fait de gens qui prétendent savoir garder leurs distances comme s'ils savaient à priori à combien de centimètres il faut se placer des autres»²⁷.

Nel corso della tesi, si è cercato di recuperare tutte quelle teorie che, su un orizzonte interdisciplinare tra teoria del cinema e teoria antropologica, hanno dato luogo a una problematizzazione del rapporto tra il sé e l'altro, dunque tra l'osservatore e l'osservato e, di conseguenza, al rapporto filmeur/filmé; in questa sede, cercheremo di comprendere quali sono gli aspetti essenziali che vanno a comporre il concetto di distanza. Uno degli aspetti essenziali della questione della distanza è certamente legato alla "mimesi del comparto produttivo”.

«Je ne crois pas une seconde qu'il soit possible de se faire oublier, mais surtout, cette prétention à vouloir le faire a quelque chose de suspect [...] On peut souhaiter ne pas trop perturber ceux qu'on filme, veiller à ne pas exacerber le comportement de tel ou tel, essayer d'être discret, mais faire semblant de croire qu'une caméra n'aurait aucune incidence sur la réalité me paraît totalement naïf. Ce qui compte, ce n'est pas de se faire oublier, c'est de se faire accepter ! Et pour se faire accepter, il faut montrer qu'on n'est pas là pour filmer à tout prix, dans n'importe quelle situation, en forçant les portes»²⁸.

²⁷ Nicolas Philibert e Serge Lalou in Brunswic, Anne, "«Être et avoir» ou es premiers pas sur la lune" in «Image documentaire» 45-46 (dal sito www.nicolasphilibert.fr)

²⁸ Bacqué, Bertrand, Levendangeur, Barbara, "Entretien avec Nicolas Philibert" per il Catalogue du Festival de Nyon Visions du Réel , Avril 2005, in www.nicolasphilibert.fr.

E ancora, a proposito di *Être et avoir*, Philibert aggiunge:

«Nous n'avons pas cherché à devenir invisibles. Nous nous sommes, au contraire, intégrés à la vie de la classe, mais en veillant aussi à ne pas devenir des copains. À ne pas rigoler chaque fois un enfant faisait le clown, ce qui risquait d'alimenter une sorte de complaisance face à la caméra. Il s'agissait de garder une distance, et surtout de trouver la bonne²⁹».

E con una pregnanza teorica ancor più forte, Jean-Louis Comolli aggiunge:

«Non si prendono le persone alla sprovvista – mai – ma c'è la speranza, il fare in modo che loro, in cambio, prendano alla sprovvista noi. L'uomo sa che viene ripreso, sa confusamente cosa vuol dire e, quello che non sa bene è che noi, i cineasti, non sappiamo proprio che farà [...] Allora forse sì, giocare d'astuzia, ma per collocare delle trappole e caderci dentro, non per evitarle...»³⁰.

Come già evidenziato in più punti del presente lavoro, il primo passo è rendersi conto dell'impossibilità della mimesi del comparto produttivo. Ma soprattutto, è tanto più necessario «farsi accettare» da coloro presso cui si va a “rubare immagini”, dal momento che si tratta di una relazione *filmeur/filmé* – come sostiene Comolli, ed è un argomento che resta saldamente alle fondamenta del presente lavoro – basata sul fatto che l'uno propone all'altro di prendere delle immagini che gli appartengono. Vista in quest'ottica, la mimesi del comparto produttivo assume tutti i caratteri della “beffa” che segue il “danno”: oltre ad aver costruito un rapporto orientato alla subordinazione, si cancella anche il corpo del reato, cioè la presenza della macchina e dell'occhio che vi sta dietro. In cambio, nessun ostacolo, dice Comolli, a interpretare il gesto della regia come la preparazione di un meccanismo di «trappole» che servano a porre il *filmé* in condizione di fare l'unica cosa che deve fare, cioè agire all'insaputa del *filmeur*.

Cosa c'è, o ci può essere, dunque, di «preparato» dietro alla ripresa di una scena di un film documentario?

²⁹ Strauss, Frédéric, Philibert, Nicolas, "Être et avoir" in «Télérama» 28/08/2002.

³⁰ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 123.

«Je ne prépare pas, ou disons, le moins possible. Bien trop peur de mettre le film sur des rails avant même de l'avoir commencé... et de passer à côté de l'essentiel ! Du reste, si j'en sais trop, je n'ai plus envie de faire le film. Je préfère rester au ras des choses, partir d'un non-savoir. Faire un film depuis un point de vue savant est une démarche qui m'est complètement étrangère»³¹.

Il percorso della realizzazione di un film, dunque, non è un qualcosa di preordinato, ma un qualcosa, secondo Philibert, che deve formarsi *in itinere*.

«Alla parola *soggetto*, il regista preferisce la parola *progetto*, cioè la promessa di un divenire, di un cammino da fare»³².

Il tema dell' "inoperosità pre-produttiva", così caro a Philibert, è anch'esso centrale nella definizione di una ricerca della "giusta distanza" nel rapporto *filmeur/filmé*: il fatto di presentarsi in una situazione senza avere con sé un bagaglio precedente è, secondo Philibert, gesto di rispetto nei confronti dell'altro.

«Prima di tutto, organizzare il meno possibile, e nei momenti di grazia non organizzare affatto. Lasciare dunque che i nostri personaggi, da soli o in gruppo, prendessero in carico l'organizzazione dei loro interventi e apparizioni in scena. [...] Come se, in una finzione, invece di far lavorare gli attori, si seguisse la logica dei personaggi: non si tratta più di "guidare", ma di seguire»³³.

Ne discende un atteggiamento diverso da parte del *filmeur*, tutto concentrato sul presente della ripresa:

«La caméra de Philibert est comme un sismographe ultrasensible. Le cinéaste est en alerte maximale, en phase constante avec ses "personnages"»³⁴.

È evidente come il modo di fare cinema di Philibert introduca una differenza peculiare, sulla scorta della concezione mutuata dalla confluenza teorica tra

³¹ Nicolas Philibert in *Je n'ai jamais décidé de devenir documentariste...* in Mandelbaum, Jacques, *Nicolas Philibert. Le regard d'un cinéaste*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2009 (dal sito www.nicolasphilibert.fr)

³² Vecchi, Paolo, "Filmare l'altro. Appunti sul cinema di Nicolas Philibert" in «Cineforum» n° 432, pg. 61.

³³ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. Vedere e potere. *Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 123.

³⁴ Loiseau, Jean-Claude, "Être et avoir" in «Télérama» 28/08/2002.

Èjzenštejn e Francesco Faeta in merito all'antropologia visuale, che poi sarà ulteriormente ripresa e analizzata nelle parti successive di questo capitolo, in relazione alla dicotomia tra "sceneggiatura" e "uomo". È la differenza tra un primo modo di fare cinema, il cinema di Philibert, che si consuma tutto nell'atto di filmare, nelle riprese, e il cui momento cruciale è la ricerca di questa "distanza" rispetto al filmé; e d'altro canto, un secondo modo, di un cinema in cui il momento delle riprese viene a valle di una fase di pre-produzione, come l'abbiamo fin qui definita, durante la quale si è avuto modo di rielaborare, insieme ai filmés, attraverso una fase di concertazione del processo di realizzazione, l'identità dei filmés all'interno del film e tutto l'iter di costruzione e di scrittura del film. Una dimensione collegiale, progettuale, negoziale, che definisce un modo diverso del "cinema del contatto", diverso da quello di Philibert nel quale, anzi, sembra che la correttezza della procedura vada di pari passo con l'impreparazione iniziale del filmeur in relazione ai filmés.

Diverso è l'approccio di Jean Rouch Anche il cinema di Rouch pone l'atto di filmare come il momento cruciale delle riprese, all'interno del quale il filmeur stesso è chiamato ad assumere una funzione all'interno delle riprese. Dato, poi, che nella stragrande maggioranza dei casi queste riprese coincidono con un rituale, allora il filmeur è chiamato ad assumere una funzione all'interno di un rituale. Un rituale nel quale la presenza della macchina diventa perciò un elemento identitario forte, che definisce l'identità di uno degli attanti. Rouch, quindi, non si presenta al momento del contatto senza niente, come sostiene Philibert; egli si presenta con la macchina da presa, l'oggetto che fa la sua identità tecnica e la sua identità culturale. Un armamentario che, agli occhi dei suoi filmés, lo fa apparire in un'identità nuova, meno umana, più vicina alle entità, gli spiriti che popolano i rituali Hauka di *Les maîtres fous*. In questo modo, Rouch chiarisce il modo in cui la relazione, fatalmente, si struttura: dato che è impossibile avere l'obiettività che permette al filmeur di documentare l'evento, e che di conseguenza è altrettanto impossibile che egli filmi con un atteggiamento scevro dai condizionamenti comportati dalla sua cultura di provenienza, diventa allora necessario che il filmeur agisca esplicitando la propria identità culturale. Ecco che l'armamentario tecnico di Rouch diventa la sua "carta di identità" nel suo rapporto con i filmés.

La fase di pre-produzione, perciò, per come sembrano intenderla Philibert³⁵ e Rouch, esponenti di questo primo modo di fare cinema – una numerazione a cui, naturalmente, non risponde nessun criterio di importanza - si presenta come completamente differente dalla fase di pre-produzione a carattere “progettuale” delle operazioni che potrebbero rientrare nel genere dell’antropologia visuale come, ad esempio, *Il vento fa il suo giro*.

Lungo questo asse, si collocano tutta una serie di film che vanno dalla consacrazione del gesto di contatto come unico momento significativo del rapporto filmeur/filmé – ed è il caso di Philibert - a film nei quali, invece, la fase di pre-produzione costituisce una fase essenziale. La fase di pre-produzione consiste nella fase dell’incontro con l’altro che viene lasciata “fuori” dal film per lasciar spazio a un prodotto “raffinato”: è il caso de *Il vento fa il suo giro*, *Entre les Murs*, *La bocca del lupo* (Pietro Marcello, Italia, 2009).

Il concetto di distanza, così analizzato, ci permette di spostare l’asse del problema dall’autenticità alla descrizione: il problema non diventa tanto verificare la spontaneità del lavoro con gli attori, e quindi il grado di ingerenza della presenza del filmeur, la sua volontà o meno di “sparire”, le sue conseguenze sul comportamento dei soggetti; quanto, invece, la questione va spostata sulla “qualità” della distanza, sul tipo di rapporto che si instaura tra la macchina e i soggetti, senza tentarne una verifica di autenticità ma semplicemente prendendo atto delle modalità di relazione tra filmeur e filmé.

Non è tanto la qualità dell’azione che interessa, quanto la qualità della reazione.

3.3. Declinazioni del rapporto filmeur/filmé

PERFORMER-DIRECTOR

³⁵ Anche se, come sostiene lo stesso regista francese, una fase di pre-produzione ci può essere. Di nuovo, a proposito di *Être et avoir*: «Je ne me suis pas fait oublier [...] Avec mon équipe, nous avons d’abord eu une démarche presque pédagogique, en montrant aux enfants comment fonctionnait notre matériel, en leur expliquant la technique. Cela a permis d’assouvir leur curiosité, puis l’école a repris son cours normal» (Strauss, Frédérick, Philibert, Nicolas, "Être et avoir" in «Télérama» 28/08/2002.). Vi è stata, dunque, una forma di pre-produzione, che è servita a Philibert a costruire un rapporto per il quale i bambini non hanno dimenticato l’esistenza della macchina; anzi, essa si è fatta conoscere e riconoscere, facendo appello alla consapevolezza dei bambini.

«Documentary has an established tradition of the performer-director [...] Recently, many more documentaries are emerging that take for granted the existence and inevitable presence of their filmmakers, directly demonstrating the inherent performativity of the non-fiction film [...] what else is a documentary but a dialogue between a filmmaker, a crew and a situation that, although in existence prior to their arrival, has irrevocably been changed by that arrival?»³⁶.

Una delle forme possibili di elaborazione della relazione filmeur/filmé è lo spostamento del filmeur all'interno del campo del filmé. Stella Bruzzi ha riscontrato questa forma di "smottamento" nella relazione filmeur/filmé in molti film. In alcuni casi, questo "smottamento" è frutto di una disposizione autoriale elaborata, nella cui forma espressiva questo disallineamento tra filmeur e filmé assume un significato particolare; inoltre, esso può produrre degli effetti, più o meno direttamente, sul filmé, sulla situazione che egli vive, sulla cognizione che sviluppa dell'operazione cinematografica e si riflette sul patto originario che intercorre tra filmeur e filmé, sul quale abbiamo cercato di riflettere sulla scia del lavoro di Jean-Louis Comolli.

Innanzitutto, come sostiene Bruzzi, il gesto del filmeur di porsi nel ruolo del filmé, il gesto di permeare la tendenziale chiusura della "quarta parete" può riflettere, in una certa forma, la consapevolezza (diffusa lungo tutta la filmografia qui presa in esame) dell'inesorabile «presenza del *filmmaker*, dimostrando direttamente l'inesorabile performatività della nonfiction». La presenza del filmeur nell'immagine, in effetti, riflette la presa di coscienza del carattere chimerico del set, dell'illusione della comunicazione che avviene, al cinema, tra spettatore e film, ponendo il filmeur come un tramite necessario (nel senso di ineliminabile) per la costruzione di questa comunicazione. Il gesto del filmeur di mostrare se stesso, spezzando la fluidità della fruizione e «rompendo l'incanto del film»³⁷, è un gesto che esplicita la presenza del cineasta e, nuovamente, testimonia dell'impossibilità dell'immagine di costituire una "rappresentazione"³⁸.

Uno dei film in cui si verifica questa ibridazione nei ruoli - che Stella Bruzzi analizza nel dettaglio - è *Geri* (Molly Dineen, GB, 1999), un film che Molly

³⁶ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 198.

³⁷ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 198.

³⁸ Vedi il paragrafo 2.1.

Dineen ha realizzato seguendo per alcuni mesi in varie circostanze Geri Halliwell, la *popstar* britannica, immediatamente dopo la sua uscita dalle Spice Girls, band con la quale, negli anni '90, aveva conosciuto la notorietà del grande pubblico. A proposito della regista, perlopiù sconosciuta al pubblico italiano ma nota nel mondo anglosassone, soprattutto per il suo lavoro presso la BBC, Stella Bruzzi³⁹ dice:

«Dineen's work has been predicated upon this understanding of documentary as a dialogue, although Dineen herself has argued that her documentaries are dictated entirely by the people in them, constructed around her intrusion into their lives»⁴⁰.

In questa affermazione, ritroviamo il senso del lavoro teorico che abbiamo ripercorso nella parte iniziale della tesi intorno al tema del carattere eterodirezionale del documentario, del suo basarsi sullo scambio tra osservatore e osservato. Il materiale, aggiunge Bruzzi, su cui si struttura questa relazione aperta è la quotidianità del filmé – Molly Dineen, in effetti, lavora sulla relazione tra la sfera intima di Geri Halliwell e la sua sfera pubblica – sulla quale la regista, volta per volta, costruisce l'incedere del suo lavoro e ridisegna questa relazione filmeur/filmé. In alcune parti del film, ad esempio, Geri mette al corrente la regista di sue riflessioni, più o meno problematiche, e Molly decide, volta per volta, in che modo intromettersi con la sua presenza in questo processo di dialogo e di contatto. Talora le dà dei consigli, talora la critica, oppure non fa nulla. Il punto di maggior concentrazione di senso, da questo punto di vista, è la scena – velocemente analizzata anche da Stella Bruzzi⁴¹ - collocata all'inizio del film durante un viaggio in treno. Davanti a Molly e alla telecamera, Geri chiama il suo avvocato e gli dice che, in sede di montaggio, controllerà il film. Molly le dice che questo non sarà del tutto vero, e Geri risponde che invece lo è, è il suo film e se c'è qualcosa che non le piace pretenderà di toglierla. Molly le risponde che non le correrà dietro per tutta Europa per chiederle se le piace il film o sentirsi dire che è brutto, e che o lei si fida o abbandoneranno il progetto. Geri risponde dicendo che, innanzitutto, lei

³⁹ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, cap. 6.

⁴⁰ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 199.

⁴¹ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 199.

non è egocentrica fino a questo punto, e poi che non sarebbe affatto logico fare un film contro la sua stessa immagine.

Un momento in cui emerge un tema così importante – e nel quale si condensano tutte le considerazioni fatte da Comolli in merito al conflitto connaturato al patto tra *filmeur* e *filmé* nel momento in cui si realizza un documentario⁴² - è affrontato da Molly Dineen, innanzitutto, in modo visibile. Questa fase di negoziazione tra *filmeur* e *filmé*, che talora rimane fuori dal visibile (molti dei film inclusi nella nostra filmografia ne sono un esempio) è inserita dalla cineasta all'interno del film; inoltre, è affrontata attraverso un dialogo. Entrambe pongono sul piatto i propri argomenti, c'è una discussione che rimane irrisolta. Ciò che accade tra di esse è definibile in modo particolarmente appropriato con il termine "contatto", dal momento che nessuna delle due sembra volersi uniformare all'altra. Ecco ciò che Comolli intende con conflitto: il rapporto che lega *filmeur* e *filmé* si caratterizza per l'inconciliabilità di due posizioni, che non possono far altro che costruire un rapporto in un precario equilibrio che, in ogni momento, richiede una nuova conferma⁴³.

In *Geri*, la dimensione del corpo (oltre quella della voce, che insieme al corpo è il modo attraverso cui la regista costruisce la sua presenza in seno alla quotidianità del suo soggetto) è centrale ed essenziale. Tutto il film si costruisce interamente sui corpi, diversamente da altri qui analizzati come, ad esempio, *La bocca del lupo*, in cui non ci sono soltanto la presenza del corpo e il lavoro con esso (cioè il carattere performativo, *real time* del film, il suo essere costantemente legato alla presenza del corpo e quindi all'inesorabilità del suo carattere presente ed estemporaneo) ma anche momenti dedicati alla città di Genova; oppure *Une saison au paradis*, in cui il lavoro sui luoghi è altrettanto centrale che non il lavoro sui corpi. La relazione *filmeur/filmé* è molto stretta, Molly e Geri trascorrono insieme la stragrande maggioranza del tempo di cui consiste il film⁴⁴, e lungo l'arco del film assistiamo a una serie di trasformazioni

⁴² Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta, Roma, Donzelli, 2006).

⁴³ Parte integrante di questo discorso è una critica che successivamente Bruzzi fa al lavoro di Molly Dineen: «Halliwell comes across as likeable but wholly unaware of the multiplicity of her performances and of the fragility of her distinction between the real and the fake. As a film, *Geri* substantiates Halliwell's self-perception, treating the post-Ginger Halliwell [...] as unproblematically 'real'. This places Halliwell in a subordinate position, which, despite her command of the visual image, Dineen does little to dispel or qualify» (Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 203).

⁴⁴ Per come è costruito il film, l'unica assente possibile è Geri (avremmo potuto vedere Geri impadronirsi della telecamera e registrare senza Molly, ma questo non accade mai nel film, dal momento che, anche se

del corpo di Geri: un corpo nudo o in costume da bagno, un corpo vestito con una tuta per casa, un corpo con abiti succinti ed eleganti; il volto, ora truccato, ora un volto di una ragazza appena sveglia, ora lasciato a sé stesso nella deriva domestica. Tra l'occhio di Dineen e il corpo di Geri si crea una sorta di simbiosi che rende evidente in modo molto forte il passare del tempo e il mutare delle situazioni in relazione al corpo della protagonista. Questo è un aspetto importante della relazione fra *filmeur* e *filmé* in un film in cui spesso, attraverso una molteplicità di espedienti, questo limite fra visibilità del corpo e asetticità della presenza del *filmé* viene superato da un accesso di presenza della regista.

Un altro film in cui ritroviamo questa dinamica di inclusione del *filmeur* nel campo del *filmé* è *ABC Africa* (Abbas Kiarostami, Iran, 2001). Fin dai suoi primi film, Kiarostami ci ha abituato alla presenza di un discorso autoriflessivo sempre molto forte. Basti pensare a film come *Il sapore della ciliegia* (Iran/Francia, 1997) o *Sotto gli ulivi* (Iran, 2003) fino a *Shirin* (Iran, 2008), nel quale si arriva a elaborare un vero e proprio costrutto sperimentale nella relazione *filmeur/filmé*, soprattutto in questo ultimo film, realizzato nel corso di una rappresentazione teatrale in un teatro di Teheran, durante la quale tutto lo spettacolo rimane nel fuori campo sonoro e il film consta di una serie di primi piani delle donne in platea che vi assistono⁴⁵.

ABC Africa fin dall'inizio parte con un'esplicita motivazione umanitaria, esplicitata dalla pagina di fax che apre il film, una lettera di ringraziamenti indirizzata a Kiarostami per aver scelto di realizzare un film sulla questione degli orfani in Uganda. Il film è stato girato da Kiarostami con due camere digitali, una di qualità più alta, l'altra, una *handycam* a risoluzione ridotta⁴⁶. L'aspetto di

questo fosse successo, l'impronta autoriale della regista è tale per cui nulla di imprevisto potrebbe accadere nel film), e le rare volte in cui esse sono separate si creano le circostanze per cui la *filmée* trova sempre il modo di recuperare la propria centralità. Ne è un esempio la scena in cui, nella cucina della casa dei genitori di Geri, Molly parla con la madre. Parlano di Geri. Geri, che è nella stanza accanto, prorompe in un'interiezione dal fuori campo, intimando di interrompere la registrazione. Questo gesto *in absentia* che si verifica nella prima scena in cui Molly interagisce con un'altra persona e in sua assenza, suona come un tentativo, piuttosto *naïf*, di riappropriarsi della centralità drammaturgica in un momento in cui essa ha vacillato.

⁴⁵ Non è prevista, in questa sede, una panoramica sull'estetica di Kiarostami. A tale scopo, rimandiamo a una bibliografia minima: Menarini, Roy, *Autori del reale. Studi su Kiarostami, Olmi, Moretti, Loach*, Torino, Campanotto, 2007; Nancy, Jean-Luc, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Donzelli, Milano, 2004; Bergala, Alain, *Abbas Kiarostami*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004; Della Nave, Marco, *Abbas Kiarostami*, Milano, Il Castoro, 2003.

⁴⁶ «In *ABC Africa* l'uso del digitale è stato determinato da una circostanza casuale: noi eravamo partiti con delle piccole telecamere per filmare i luoghi, per prendere appunti, in un certo senso. Materiale che ci

maggior interesse per le questioni teoriche qui trattate si situa però nel rapporto che si crea tra i due operatori, Abbas Kiarostami stesso e Seyfolah Samadian. Sovente inquadrati nel film, nel film è centrale il tema della relazione che instaurano fra di loro e con i soggetti, cioè i bambini, attraverso il video. Verso l'inizio del film, vi è una lunga scena che ritrae dei bambini, presumibilmente gli orfani di cui parla il film, e un paio di adulti ruandesi. La scena è senza dialogo, commentata soltanto attraverso il suono diegetico di un brano musicale, probabilmente di derivazione locale, proveniente da delle casse di un malmesso impianto stereo. L'evidenza cade sulla catena di relazioni filmeur/filmé che si instaurano tra Kiarostami, il suo collega operatore e i soggetti. Kiarostami è abilissimo, attraverso il concorso delle marche enunciative, e in particolare la gestione della colonna audio, a istituire un "ambiente performativo" cioè a costituire la scena in modo tale da porre l'accento sulla valenza improvvisativa dei gesti dei soggetti, dei bambini. In questa sequenza, questo potenziale prorompe in tutta la sua forza.

Inoltre, la sapiente gestione del linguaggio contribuisce a realizzare questo "ambiente performativo": il lavoro sul montaggio e sulla continuità dell'immagine. Kiarostami costruisce la scena come se fosse un piano-sequenza (grazie anche all'aiuto della colonna audio), ma, avendo a disposizione due camere, alterna il girato di una e il girato dell'altra. Il criterio con cui crea questa alternanza è una sorta di "staffetta" tra i due operatori, che a turno entrano nello spazio dei filmés.

FILMÉ COME FILMEUR: DECLINAZIONI DELL'AUTO-RAPPRESENTAZIONE⁴⁷

sarebbe poi servito per scrivere la sceneggiatura del film, per mettere in piedi la produzione e, infine, per realizzare il documentario in pellicola [...] E di nuovo si è innescato lo stesso meccanismo [de *Il sapore della ciliegia*, ndr]: il video si è di nuovo "proposto", come se dicesse "guardami". Quindi alla fine abbiamo montato i videoappunti che abbiamo preso ed è diventato ABC Africa» (Nancy, Jean-Luc, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Donzelli, Milano, 2004, pg. 117).

⁴⁷ In riferimento alla polemica sul concetto di rappresentazione riportata nel paragrafo 2.1 del presente lavoro, riguardo all'uso che qui si fa del concetto di rappresentazione è doveroso specificare che, nel caso degli esempi qui addotti, il termine "rappresentazione" è più appropriato che non nel capitolo in cui la polemica viene introdotta. Infatti, in quella sede il termine "rappresentazione" rientra in un campo semantico di tipo teorico, posto in contrapposizione con il termine "realtà" e all'interno di una riflessione, di tipo ontologico, inerente il rapporto tra queste due dimensioni sulla scorta dei film selezionati all'interno della filmografia. Diversamente, in questo frangente il termine "rappresentazione" appare come definizione convenzionale di una grossa e indefinita area di produzioni cinematografiche definite di "auto-rappresentazione". In questo caso, e anche per gli esempi citati, il termine rappresentazione è più adatto in quanto descrive in modo appropriato le finalità espresse nei film oggetto di analisi, nei quali è possibile

Una delle direttrici della declinazione del rapporto filmeur/filmé è, viceversa da quanto descritto nel paragrafo precedente, il filmé che diventa filmeur. All'interno di questa categoria si possono collocare alcune pratiche che, nel tempo, hanno assunto un'identità forte e sono assurte a veri e propri generi cinematografici afferenti al termine-chiave di auto-rappresentazione, un oggetto teorico complesso e intersecato con molte altre pratiche, dall'autobiografia all'"etnografia domestica" all'autoritratto, alle "video confessions"⁴⁸. Tutti movimenti che prevedono il ri-posizionamento del filmeur nel campo del filmé. Portando alle estreme conseguenze questo movimento, si giunge fino alla pratica definita *indigenous film*, sulla quale ci si soffermerà più avanti, e che prevede sostanzialmente che a un gruppo sociale vengano forniti gli strumenti pratici e teorici per realizzare un film.

Nei vari film oggetto di analisi in questa tesi, il tema dell'auto-rappresentazione si propone a più riprese, percorrendo carsicamente la filmografia. Con *La classe dei gialli La classe dei gialli* (Daniele Gaglianone, Italia, 2008), vediamo come il costrutto autoriale del film preveda, in alcuni momenti, la possibilità per i bambini di produrre delle immagini tutte loro, con tutti i rischi e le contraddizioni di natura didattica connaturate a un'operazione del genere⁴⁹. Con *Inside out* (Claudio Di Mambro, Luca Mandrile, Marco Venditti, Italia, 2004), siamo a un punto di passaggio "da" e "verso" l'auto-rappresentazione: ai ragazzi viene detto di produrre del materiale in cui auto-rappresentarsi ma, alla fine del film, questo lavoro sull'auto-rappresentazione sfocia in una visita a un campo nomadi, ai quali i ragazzi danno in prestito le loro telecamere, facendo pensare a un qualcosa che va verso l'*indigenous film*, per quanto tutt'altro che "conclamato". Con *Il vento fa il suo giro* siamo a un film in cui l'idea di auto-rappresentazione si traduce in un'operazione complessa e articolata, in cui un progetto cinematografico, basato su una vera e propria sceneggiatura, viene ripreso dal regista e realizzato nei luoghi in cui la vicenda è ambientata, facendo recitare gli abitanti stessi della cittadina. Un film

riconoscere caratteri estetici e realizzativi tipici delle forme cinematografiche addotte (e in particolar modo, nel caso del film *Inside out*).

⁴⁸ Per un'indagine sistematica e approfondita sulle varie forme dell'auto-rappresentazione, vedi Renov, Michael, *The subject of documentary*, Minneapolis/London, University of Minneapolis Press, 2004.

⁴⁹ Premesso che non abbiamo modo di sapere in cosa è consistita, se ha avuto luogo, la fase di pre-produzione con i bambini.

permeato di uno spirito profondamente olmiano - basti pensare a *L'albero degli zoccoli* (Italia, 1978), dal quale Diritti sembra aver preso fortemente spunto.

Michael Renov è uno dei teorici che hanno lavorato in maniera più accurata sull'auto-rappresentazione, tentando di districarsi tra le varie forme e sottogeneri che nutrono questa grande categoria teorica⁵⁰. Una categoria che, difficilmente annovera film interi ma si limita a farsi trovare carsicamente lungo la filmografia, più che altro come una tensione, una potenzialità.

Renov parte dal termine autobiografia, termine certamente contiguo a quello di auto-rappresentazione:

«The word “autobiography” is composed of three principal parts – “auto”, “bio” and “graphy” – which make up the essential ingredients of this representational form: a self, a life, a writing practice. But neither is it altogether clear just what is meant by a life [...] If the “auto” and the “bio” are at issue for every species of autobiography, it is nevertheless the graphological dimension that must be the recurrent focal point for an examination of the filmic, electronic, or digital autobiography. Self-inscription is necessarily constituted through its signifying practices. As Jerome Bruner has argued, “autobiography is life construction through ‘text’ construction.” Given the availability of these relatively new vehicles for self-expression, it is clear to me that careful attention must be given to the new – indeed, transformative – possibilities of autobiographical text construction»⁵¹.

Già da questa citazione, sembra che Renov voglia far emergere un aspetto relativo all'auto-rappresentazione coerente con altre ipotesi interpretative raccolte finora. Infatti, lo studioso statunitense sottolinea come «l'iscrizione del sé si costruisce necessariamente attraverso pratiche significanti». Ciò significa

⁵⁰ Non è in animo al presente lavoro di tracciare un profilo esaustivo dell'auto-rappresentazione cinematografica e delle sue varie forme, anche perché si tratta di un tema talmente articolato e tentacolare da imporre un lavoro a sé stante soltanto per risolvere tutte le problematiche che questo concetto presenta in un'ottica interdisciplinare con campi come l'etnografia, la psicologia e la scrittura. In questa sede, ci limitiamo a esaminare gli aspetti di questo campo teorico inerenti i film in esame, con l'obiettivo di stratificare sempre di più questa declinabilità delle forme di relazione filmeur/filmé, e a segnalare alcune fonti teoriche di rilievo: Rascaroli, Laura, *The personal camera: subjective cinema and the essay film*, Dublin, Wallflower Press, 2009; Renov, Michael, *The subject of documentary*, Minneapolis/London, University of Minneapolis Press, 2004; Canevacci, Massimo, *Hybrid-Natives. Verso l'auto-rappresentazione come transito, attraversamento, sincretismo multi-vocale e pluri-testuale* in Cimmino, Luigi, Santambrogio, Ambrogio, (a cura di), *Antropologia e interpretazione. Il contributo di Clifford Geertz alle scienze sociali*, Perugia, Morlacchi, 2004; Clifford, James, Marcus, George E. (edited by), *Writing cultures: the poetics and politics in ethnography*, 1988 (it. Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia, Roma, Meltemi, 2005); Odin, Roger, *Le film de famille: usage privé, usage public*, Klincksieck, Parigi, 1995; De France, Claudine, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Editions du Musée des sciences de l'homme, 1989.

⁵¹ Bruner e Renov in Renov, Michael, *The subject of documentary*, Minneapolis/London, University of Minneapolis Press, 2004, pg. xiii.

che l'auto-rappresentazione – e nella fattispecie l'autobiografia - cioè l'atto di raccontare sé stessi tramite un *medium*, è un atto in cui la componente legata alla scrittura costituisce un livello essenziale, il livello all'altezza del quale avviene la manipolazione, la costruzione di un'immagine altra di sé, un'immagine pubblica a cui conferire vita autonoma di opera d'arte. Un livello nel quale si concentra tutta la capacità manipolativa e rielaborativa dello scrivente. D'altra parte, anche la citazione da Bruner sembra dare ulteriore testimonianza della centralità della scrittura nel processo di auto-rappresentazione: «l'autobiografia è costruzione del sé tramite costruzione del testo di sé». Dunque, l'auto-rappresentazione si configura come un campo in cui l'espressione del sé, del soggetto, è mediata da un approccio che, a sua volta, si soggettivizza tramite la mediazione – ormai acclarata – del linguaggio, che costituisce un fattore della necessaria negoziazione espressiva del soggetto: «nowadays there are ample grounds for an active distrust of that hoped-for neutrality»⁵².

Ma c'è un'altra forma di auto-rappresentazione: l'auto-rappresentazione attuata, in un contesto di relazione tra due soggetti – e non compiuta dallo stesso soggetto su di sé - dal filmé per fornire una rappresentazione di sé. Ed è la forma che maggiormente riguarda il presente lavoro. Jean-Louis Comolli approfondisce questo lavoro del filmé nel concreto della pratica cinematografica:

«Credo, e voglio credere, che ci sia in ognuno di noi una reale complessità che non si lascia ridurre: ma credo anche che in ogni immagine di ognuno di noi ci sia un'altra complessità, che allo stesso modo non si lascia ridurre a ciò che crediamo vero di noi. Le immagini che vengono tratte di noi dal più sconosciuto dei fotografi come dal più famoso, dalla camera del dilettante come da quella del cineasta, ci superano e ci spossano da noi stessi»⁵³.

⁵² Renov, Michael, *The subject of documentary*, Minneapolis/London, University of Minneapolis Press, 2004, pg. xvii.

⁵³ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 81.

Sulla stessa falsariga si inserisce una distinzione operata da Claudine de France: la differenza tra *mise en scène* e «*auto-mise en scène*»⁵⁴. Qui è Francesco Marano che illustra la posizione della studiosa francese:

«La messa in scena si riferisce a tutte le operazioni attivate dal realizzatore della fotografia o del film per ottenere una rappresentazione del soggetto o dei soggetti filmati. [...] L'auto-messa in scena, viceversa, indica le operazioni che i soggetti filmati compiono per rappresentarsi adeguatamente davanti all'obiettivo»⁵⁵.

Dunque, De France introduce una distinzione che si fonda propriamente sulla dialettica *filmeur/filmé*: nel momento in cui si instaura questa dialettica, l'uno e l'altro compiono delle operazioni, adottano degli artifici con lo scopo di restituire una determinata immagine di sé. L'adozione stessa del termine «messa in scena» posiziona il pensiero della De France pienamente in linea con lo spirito decostruzionista del presente lavoro, basato sulla consapevolezza dell'inesorabile carattere concertato, artificiale, "livellato" della rappresentazione, anche se si tratta di auto-rappresentazione alla cui presa di coscienza segue un nuovo novero di scelte autoriali indirizzate in un senso riflessivo e cosciente di questo *status quo* dell'immagine cinematografica.

«Messa in scena e auto-messa in scena [...] non sono concetti separati che si riferiscono a operazioni autonome di soggetti ego-centrati. Esiste una dialettica tra gli obiettivi dell'autore dell'immagine e i soggetti da visualizzare; entrambi hanno desideri e la situazione etnografica costituisce l'occasione per realizzarli. Così come gli antropologi (o i fotografi e i *filmmakers*) perseguono i propri scopi durante la ricerca sul campo, anche gli informatori cercano di intervenire sugli antropologi per dirigerli sul "set" del *fieldwork*»⁵⁶.

I *filmeurs* e i *filmés* arrivano all'incontro con dei «desideri» differenti, che nel film devono trovare un punto d'incontro: rientriamo qui nella logica negoziale,

⁵⁴ Il documentarista Laurent Chevallier ha problematizzato questa definizione: «Non mi piace affatto il termine "messa in scena". La messa in scena è comunque legata a un luogo e a un tipo di lavoro artistico preciso su qualcosa che è stato immaginato, scritto. Io ho a che fare con una scenografia naturale, con personaggi reali che vivono situazioni reali. Non si tratta di messa in scena, ma di messa in situazione (cfr. Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 (it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009, pg. 188).

⁵⁵ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 90.

⁵⁶ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 90-91.

conflittuale, secondo le parole di Comolli, della relazione *filmeur/filmé*. Banalizzando, perfino, portando il discorso ai suoi estremi concreti, un cinema riflessivo concepisce il contatto tra un *filmeur* e un *filmé* come un incontro in cui ciascuno sacrifica degli aspetti.

«Ecco allora che il rapporto fra messa in scena e auto-messa in scena si manifesta come una contrattazione che ha come risultato la produzione di un documento negoziato. Partendo dal presupposto che ogni documento visivo prodotto è il risultato di una negoziazione tra due soggetti, l'osservatore e l'osservato, ciascuno dei quali iscrive la propria soggettività all'interno del documento (attraverso la messa in scena e l'auto-messa in scena), riconosceremo un tale statuto di documento contrattato anche ai documenti visivi»⁵⁷.

INDIGENOUS FILM

L'*indigenous film* costituisce un estremo della parabola, dello spettro disegnato dalla vasta gamma di possibilità qui espresse di declinare il rapporto *filmeur/filmé*. L'*indigenous film* si colloca all'estremo della contaminazione del rapporto *filmeur/filmé*, dal momento che si tratta di una pratica che prevede la contaminazione totale dei due ruoli fino a rendere i *filmés* dei *filmeurs*, portando al limite il principio della «negoziazione» fin qui introdotto.

Francesco Marano fa risalire uno dei momenti fondamentali della storia dell'*indigenous film* al lavoro, svolto negli anni '60, da Sol Worth e John Adair presso gli indiani Navajo. La loro esperienza è raccontata in un libro, *Through Navajo Eyes*, che è tuttora uno dei pochissimi bacini da cui si può attingere per avere a disposizione del materiale in merito a un'esperienza di *indigenous film*⁵⁸.

Il libro si struttura a metà strada tra il saggio teorico-antropologico e il manuale. All'interno vi sono capitoli dedicati a questioni culturali, come ad esempio le strutture linguistiche e cognitive di una popolazione e quanto la differenza tra le strutture cognitive e percettive di due popolazioni influisca nel

⁵⁷ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 91.

⁵⁸ Un altro dei pochissimi volumi in cui è possibile attingere informazioni e considerazioni teoriche su questa pratica è Balma Tivola, Cristina, *Visioni dal mondo. Rappresentazioni dell'altro, autodocumentazione di minoranze, produzioni collaborative*, Trieste, Edizioni Goliardiche, 2004.

processo di contatto, soprattutto nel momento in cui come tramite per questo contatto si utilizza un *medium* audiovisivo. Poi, però, ci sono delle parti quasi manualistiche, in cui Worth e Adair raccontano le varie fasi della realizzazione del progetto, restituendo un libro-diario che può servire a scopo manualistico.

Nel libro, i due studiosi fanno riferimento a pratiche precedenti. Tra gli esempi, essi riportano l'esperienza del "Mount Sinai Hospital" a New York, in cui all'epoca – il libro è uscito all'inizio degli anni '70 – fu avviato un programma sperimentale in cui medici, tirocinanti, malati e abitanti dei ghetti, attraverso la pratica cinematografica, ricercavano un terreno comune di dialogo, facendo del cinema un nuovo terreno di comunicazione⁵⁹. È evidente come una forma cinematografica orientata in questo senso porti alle estreme conseguenze l'idea di *feed-back* elaborata da Jean Rouch – che è considerato un antesignano del genere⁶⁰ - dando luogo a un *milieu* in cui il principio stesso della ricezione si trasforma, ponendo l'accento non tanto sullo spettatore quanto sull'*utente*, cioè colui che fa uso, effettivamente, del mezzo per praticare un discorso identitario. "Fare uso del mezzo" non significa soltanto elaborare la propria identità come attori del film; significa "passare dall'altra parte", dietro la macchina da presa, e intervenire a tutti i livelli del lavoro:

«Making such films required the closest cooperation of the subjects being photographed. But the native's eye was not at the eye piece nor did his hand direct the lens or edit the filmed material, and seldom did he see the finished product. Some ethno-filmmakers have recently asked their native informants to view the finished films or selected sequences from them, to comment upon the "rightness" of the presentation, or to suggest comments for the sound track. Several anthropologists in recent years have proposed making movies of particular events in an alien culture and using these movies to elicit responses from native informants, asking them what certain events "mean to them" and how they are valued. At this writing we have not seen any of the completed studies done in this way. In any case, we know of no one before our experiments who taught the "native" to use the camera and to do his own editing of the material he gathered»⁶¹.

⁵⁹ Worth, Sol, Adair, John, *Through Navajo Eyes*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, introduzione.

⁶⁰ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 150.

⁶¹ Worth, Sol, Adair, John, *Through Navajo Eyes*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, pg. 14.

L'esperienza di Sol Worth e John Adair pone altresì una questione che emerge come nevralgica all'interno del presente lavoro, anche sulla scorta di alcuni dei film oggetto di analisi: il rapporto tra il concetto di relazione *filmeur/filmé* e un'idea della didattica. In questa esperienza, infatti, i Navajo hanno imparato a usare il dispositivo cinematografico da Worth e Adair. Come osserva Francesco Marano,

«Non furono i Navajo a richiedere l'apprendimento della macchina da presa per realizzare auto-rappresentazioni della propria cultura. Worth e Adair introdussero questo nuovo mezzo di comunicazione senza farsi troppe domande sulle conseguenze sociali che avrebbe potuto provocare il loro intervento»⁶².

Nel creare i presupposti per il contatto, l'introduzione "dall'alto" del mezzo da utilizzare, cioè il cinema, suona come una forma di imposizione. Paradossalmente, ci troviamo di fronte a un'esperienza, che nel frangente del nostro lavoro è un precedente imprescindibile per individuare un orizzonte della pratica del rapporto *filmeur/filmé* che sia in grado di rendere più ricco un cinema basato su di essa, ma allo stesso tempo, e qui sta il paradosso, ciò che garantisce sulla sua utilità in questa sede è esattamente la ragione per cui essa tende così vistosamente verso l'unilateralità, cioè l' "imposizione" del cinema come mezzo di contatto. In questo senso, il carattere didattico del processo sembra porsi in maniera contraddittoria rispetto al principio originario, cioè l'emergere, nel rapporto *filmeur/filmé* su più fronti e in varie pratiche cinematografiche di natura non finzionale, di un modello di relazione non unilaterale ma condiviso, basato sullo scambio e non sulla documentazione, sulla partecipazione e non sull'osservazione, sul contatto e non sulla missione.

L'approccio didattico, in prima istanza, sembra quindi contraddire questo principio: la didattica che serve a trasmettere la conoscenza di un mezzo tecnico, ad esempio, non è una didattica interattiva, condivisa, è una forma di didattica in cui un gruppo di persone, in qualche modo, si ritrova con delle competenze necessarie da far arrivare a un altro gruppo di persone per poter arrivare a utilizzare il mezzo. Allo stesso modo, però, c'è da riconoscere che uno degli aspetti più interessanti del metodo dell' "antropologia condivisa" di

⁶² Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 153.

Jean Rouch è proprio il fatto di basarsi su uno scambio costruito in questo modo: dal momento che il cinema del contatto come lo praticava Rouch si configura sempre e comunque come un'operazione soggettiva, nella quale colui che filma non può porsi in relazione all'altro con un atteggiamento documentativo, oggettivo, allora tanto vale esplicitare il carattere di scambio del processo di contatto. Così, il cinema è ciò che fa l'identità del Rouch occidentale nel momento in cui elabora la sua presenza in seno a una comunità di Dogon. Nel caso di Worth e Adair, il cinema è stato questo "passaporto" che i due hanno imposto come "pietra identitaria" per il processo di contatto. In corso d'opera Vedremo, comunque, in che modo queste due tensioni coesistono all'interno del campo di indagine.

Alla base dell' *indigenous film* vi è una questione basilare di natura culturale: l'individuazione degli aspetti della messa in scena, del linguaggio e dello spettacolo cinematografico non sono necessariamente gli stessi da una cultura all'altra, soprattutto se queste sono davvero molto lontane. Come si struttura la posizione dello spettatore in un'altra cultura? Essa si struttura nello stesso modo della nostra oppure no?

«What happens when the filmmaker and the viewer do not share the same culture? Are there things we can understand in pictures or film no matter how different our cultures happen to be? Can we compare the structure of visual events such as paintings or photographs to structures of verbal events such as words and languages?»⁶³.

Nel caso dell'*indigenous film*, il "classico" discorso del cinema come linguaggio ha un peso particolare⁶⁴:

«If film is like language, are there different languages of film? Are there native groups of hearer-speakers of film? Could one community of persons produce and understand a film utterance that would not be understandable or makeable by persons of other groups? If such different languages of film exist, and if

⁶³ Worth, Sol, Adair, John, *Through Navajo Eyes*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, pg. 15.

⁶⁴ Nel periodo in cui Worth e Adair scrivono il lavoro teorico di orientamento semiologico sul rapporto tra cinema e linguaggio era argomento centrale nel dibattito internazionale. Il loro lavoro risente, probabilmente, dell'influenza dell'ambiente culturale e del periodo, ma ciò non toglie che il taglio trasversale con cui affrontano la questione sposta leggermente i termini della questione, rendendola più concreta nella misura in cui essa si misura con un aspetto pratico e non esclusivamente teorico della questione (cfr. Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 151).

people acquire them natively, do the divisions follow the normal linguistic divisions? That is, do French speakers make films that only French-speaking people understand?»⁶⁵.

Nel caso dell'*indigenous film*, dunque, questo parallelo assume un carattere più letterale: se l'immagine si struttura come un linguaggio, ci sono alcune sfumature, alcune forme di enunciazione linguistica che sfuggiranno all'occhio di chi non padroneggia quella lingua. In che misura ciò accade nel linguaggio cinematografico? Come si ri-configura il mondo suddividendolo per aree che condividono gli stessi parametri di cultura visiva?

Questo discorso si collega a quello espresso da David MacDougall in merito alla complicità di stile⁶⁶: l'unico modo che due gruppi di persone, due comunità diverse hanno di realizzare un film insieme, pur partendo da due diversi punti di vista che derivano dalla propria cultura, è costruire un luogo in cui il confronto si verifichi non soltanto al livello di messa in scena, propriamente nella pratica del set/luogo antropologico, ma anche ad altri livelli, come, ad esempio, in fase di pre-produzione.

Sol Worth e John Adair insistono su un altro aspetto del quale si è già avuto modo di constatare il peso: il rapporto tra soggettività e oggettività. Il termine di partenza con cui i due studiosi raccontano il percorso di lavoro e di alfabetizzazione insieme ai nativi è chiamato «*Bio-Documentary*»:

«Of course no view of one man by another is entirely objective. The most objective documentary film or report includes the view and values of the maker [...] The Bio-Documentary method teaches the maker of the film to search for the meaning he sees in his world, and it encourages the viewer to continue that search by comparing his values with the values expressed by the filmmaker in the film. The Bio-Documentary method suggests that at times it is fruitful to get away from an examination of man as object and try to learn more about him as subject»⁶⁷.

Torniamo quindi al tema del rapporto tra soggettività e oggettività. Ponendo il *Bio-Documentary*, cioè l'auto-rappresentazione nel suo stadio più puro, come base linguistica per la ricerca operata dal filmé sulla sua identità di filmeur,

⁶⁵ Worth, Sol, Adair, John, *Through Navajo Eyes*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, pg. 22.

⁶⁶ MacDougall, David, Taylor, Lucien (edited by), *Transcultural cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

⁶⁷ Worth, Sol, Adair, John, *Through Navajo Eyes*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, pg. 26.

Worth e Adair pongono il materiale individuale come primo passo verso il contatto del filmé con il dispositivo e verso l'elaborazione di una "poetica" individuale, quindi, come obiettivo di un primo momento didattico.

In seguito a questo primo esperimento, altri cineasti hanno intrapreso la via dell'*indigenous film*: Terence Turner, Dominique Callois e Vincent Carelli presso i Kayapo in Brasile, Eric Michaels e Rachel Perkins presso gli aborigeni in Australia, Sak Kunuk presso il suo stesso insediamento presso Igloodik nell'Artico. Nel 2000, il film da lui realizzato *Atanarjuat* (Zakarias Kunuk, Canada, 2000) ha ottenuto la «*Caméa d'Or*» al «Festival di Cannes»⁶⁸.

Purtroppo, su molti di questi film non è stato possibile condurre un'analisi per via della loro difficile reperibilità.

DALL'AUTO-RAPPRESENTAZIONE ALL'*INDIGENOUS FILM*: *INSIDE OUT*

All'interno del presente lavoro, il cinema della scuola ha uno spazio particolare. Gli esempi di cinema realizzato in questo modo che il presente lavoro ha fatto propri propongono una riflessione assolutamente innovativa nei termini della relazione filmeur/filmé. Tra di essi, un film che sembra ricalcare, in parte, questa sovversione dei ruoli descritta nell'analisi delle prerogative dell'*indigenous film* è *Inside Out* (Claudio Di Mambro, Luca Mandrile e Marco Venditti, Italia, 2004). Il film è stato realizzato nell'ambito di un laboratorio di cinema organizzato dai tre autori in collaborazione con l'Istituto d'Arte «Roma 2». I tre registi, dopo una fase propedeutica, hanno fornito ai loro allievi alcuni dispositivi digitali di ripresa, proponendo loro di girare delle sequenze che riguardassero la loro quotidianità. Vi sono dunque dei registi che, però, non assolvono la funzione materiale dei registi, quanto piuttosto assolvono a una funzione di coordinamento, anche da un punto di vista didattico. In questo senso, assolvono una funzione analoga a Worth e Adair nei confronti dei Navajo.

Il film sembra ripercorrere, in uno spirito – relativamente – autarchico che riprende i principi qui esposti in relazione all'*indigenous film*, la "parabola" che

⁶⁸ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 157.

va dall'auto-rappresentazione, nella quale i protagonisti/autori (oppure *performer/directors*, per riprendere una dizione proposta da Stella Bruzzi) del film usano il dispositivo in maniera (auto)pedinatoria e, in questo modo, attuano un'auto-messa in scena della loro quotidianità, all'*indigenous film*, verso il quale *Inside Out* mostra la sua tensione sia nell'impostazione pre-produttiva (cioè, come già accennato, nella funzione di coordinamento dei tre registi dell'operazione) ma soprattutto nella scena del campo Rom. In questa scena, l'auto-rappresentazione sembra spingersi oltre l'orizzonte autoreferenziale dei ragazzi. Cioè, sempre a partire da uno spunto relativo alla loro quotidianità, arrivano a sentire l'esigenza di uscire all'esterno (dando così anche un significato alla componente *out* del titolo) e ad assumere come logico sviluppo della loro indagine identitaria esattamente il movimento opposto, l'uscita dall'auto-rappresentazione. Allo stesso tempo, però, essi continuano ad essere protagonisti delle immagini che girano, continuano a riprendere loro stessi che assistono a ciò che accade. Una rappresentazione che innesta istinto "etnografico", istanza auto-rappresentativa "filtrata" attraverso il suo opposto, cioè il movimento verso l'esterno, e auto-rappresentazione effettiva, nell'atto di assistere allo svolgersi dell'alterità.

Nella stessa scena, ad un certo momento i ragazzi mettono la macchina in mano a un ragazzo che abita nel campo. Il gesto di dare la camera in mano all'altro, di proporgli cioè di padroneggiare lo strumento di contatto è uno sviluppo nella dialettica *filmeur/filmé* che *Inside Out* mette in campo. Il ragazzo rom inizia la sua parte di pratica di contatto agendo sullo stesso terreno in cui agiva quando era *filmé*. Non c'è ancora un uso del mezzo che sia frutto del contatto tra i ragazzi della scuola e gli abitanti del campo, i due "macro-attanti" di questo processo di contatto; il contatto si svolge ancora sul terreno "neutro" della macchina, cioè l'intervista, che è qui una sorta di "grado zero" di uso della macchina. Un grado zero che si dà come fase iniziale tra due macro-gruppi in cerca di contatto. Un momento importantissimo del film, che completa il movimento dei ragazzi della scuola, autori del film, di uscita dalla tensione autoreferenziale.

COMPLICITA' DI STILE E COLLABORATIVISMO

Vi sono altre due forme di relazione *filmeur/filmé*. Due forme completamente sbilanciate sulla fase di pre-produzione, cioè a dire il cui peso non si ripercuote direttamente sul film, ma agisce pressoché esclusivamente nella fase del film “che non si vede”. Si tratta dei concetti di collaborativismo e di complicità di stile.

Con il concetto di collaborativismo, come lo intende Francesco Marano, non si intende un qualcosa di strettamente legato alla pratica cinematografica, quanto più tutto il resto degli eventi legati alla pratica di contatto. Ne consegue che anche gli strumenti per risalire a queste informazioni sono solo in alcuni casi di tipo audiovisivo. L’antesignano di questo concetto è, nuovamente, Flaherty, del quale riportiamo una citazione che evidenzia chiaramente la natura profonda del concetto di collaborazione:

«Il concetto di collaborazione, in Flaherty, assume il significato precipuo di osservazione partecipante. Flaherty volle dare al suo film un’impostazione diversa dai *travelogues* a quel tempo assai diffusi: “In tutti i *travelogues* (riprese filmiche commentate a voce dall’esploratore) l’autore fissa sempre il suo soggetto con uno sguardo rivolto in basso, non si volta mai verso l’altro [...] Ma io ero dipeso da questa gente, ero stato con essi per mesi, a viaggiare con loro, a vivere con loro. mi avevano riscaldato i piedi quando erano freddi [...] Tutto il mio lavoro era stato costruito insieme a loro, non avrei potuto combinare niente senza di loro. Nanook è in fin dei conti il risultato di questi rapporti umani»⁶⁹.

Già Flaherty nei primi anni Venti inizia a riflettere sulla problematicità insita alla visione dell’altro attraverso l’immagine e, quindi, al percorso “classico” del film etnografico dell’epoca. Risalgono agli anni ’20 le considerazioni di Malinowski che avrebbero dato avvio all’instaurarsi del modo dell’osservazione partecipante, ma le considerazioni di Flaherty suonano allo stesso modo come la predizione di una rivoluzione di là da venire. Così, i “soggetti” inquadrati nel suo film non sono gli “interpreti” del suo film; bensì, essi sono coloro i quali hanno permesso la realizzazione del film, non soltanto nei suoi risvolti più pratici – anche se, con collaborativismo, Flaherty sembra intendere anche gli aiuti concreti, che in un contesto geografico e climatico come quello sono più importanti dello stesso film, perché da essi dipende la sopravvivenza stessa del

⁶⁹ Flaherty in Napolitano, Antonio, *Robert J. Flaherty*, La nuova Italia, Firenze, 1975, pg. 20-21.

cineasta – sono coloro i quali hanno, in un termine, collaborato alla realizzazione.

Jay Ruby, con un atteggiamento ben più scientifico, si è interrogato invece sulla natura della collaborazione:

«Affinché una produzione sia veramente collaborativa [...] le parti in causa devono essere paritarie nelle loro competenze o aver compiuto una equa divisione dei compiti. Coinvolgimento nel processo decisionale deve avvenire in tutti i momenti determinanti. Prima che un film possa essere giudicato come una collaborazione condotta con successo, deve essere conosciuta la dinamica di collaborazione. La collaborazione è stata trovata a tutti i livelli della produzione? [...] Poiché i film di autorità condivisa rappresentano un fondamentale ri-posizionamento tra chi filma e chi è filmato, questi film devono essere riflessivi se vogliono essere compresi come il radicale allontanamento implicato dal termine»⁷⁰.

Dunque, il presupposto essenziale per il collaborativismo è che la collaborazione tra *filmeur* e *filmé* avvenga a tutti i livelli della produzione. Torniamo, nuovamente, alla categoria dell'antropologia visuale: un film come *// vento fa il suo giro* è forse l'esempio più puro del collaborativismo a tutti i livelli tra *filmeur(s)* e *filmé(s)*, un film in cui la produzione del film è concertata a tutti i livelli fin dall'inizio, con una sceneggiatura scritta da un abitante delle valli e ridiscussa e ridisegnata dai "soggetti". Termine che non risponde più a un principio produttivo come quello ridisegnato nel collaborativismo.

C'è un altro concetto in grado di schiudere un'ulteriore declinazione possibile del rapporto *filmeur/filmé*. Si tratta del concetto di *complicity of style*. Nel suo volume *Transcultural cinema*, David MacDougall dedica uno spazio particolare a questo concetto. Tutta la prima parte della sua argomentazione consiste in una breve ma densa disamina tesa a dimostrare come lo svilupparsi del linguaggio cinematografico sia legato alla specificità culturale. Successivamente, inizia una disamina circa la componente del conflitto nel linguaggio cinematografico dell'occidente del mondo, quello cioè condiviso tra l'Europa occidentale e gli Stati Uniti:

⁷⁰ Ruby, Jay, *Picturing culture: Explorations of film and anthropology*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2000.

«My experience of Aboriginal society leads me to think that it systematically resists approaches based on conflict structure and most of the expository conventions of cinema. This is partly due to a style of discourse which [...] is highly allusive and, when not formal, often laconic and multi-pronged. Speech does not provide an open channel to personal feeling and opinion, nor does the close-up of a face»⁷¹.

MacDougall, dunque, individua, a titolo di esempio, un punto sul quale ogni possibilità di comunicazione visiva tra il linguaggio occidentale e quello aborigeno è destinata a fallire. Il conflitto non appartiene culturalmente agli Aborigeni australiani, e questo impedisce loro di comprendere un'immagine basata sul conflitto. MacDougall prende una serie di esempi dalla narrazione cinematografica occidentale⁷², sottolineando come essa si basi sul conflitto, che funziona come una “struttura profonda” del linguaggio cinematografico come lo conosce l'Occidente.

Come deve, dunque, agire un filmeur che vuole realizzare un film etnografico entrando in relazione con un filmé? In questa sede, subentra l'apporto fornito dalle teorie espresse nella prima parte del presente lavoro, che sembrano convergere sulla necessità di sviluppare un approccio che tenga conto dell'identità del filmé e non lo tratti semplicemente come un “dato”, soprattutto in virtù del fatto che è impossibile per questo film avere tutti i crismi del dato, e uno su tutti, l'oggettività. Ne consegue, come logica conseguenza, che è necessario porsi il problema di fare un uso del cinema che eviti accuratamente un approccio documentativo, unidirezionale, e che invece includa l'altro nel processo di creazione. Nella fattispecie del discorso di MacDougall, il livello al quale si sviluppa questo approccio “interattivo”, condiviso, è il discorso linguistico e narrativo. Una volta creati i presupposti per l'utilizzo del *medium* come tramite per il contatto⁷³ (ed è curioso che, in questo senso, il medium recuperi la funzione definita dal suo etimo), è necessario che

⁷¹ MacDougall, David, Taylor, Lucien (edited by), *Transcultural cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998. pg. 146.

⁷² MacDougall, David, Taylor, Lucien (edited by), *Transcultural cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998. pg. 140-149.

⁷³ Una condizione che, in un certo modo, già costituisce una forma di unidirezionalità da parte di colui il quale, sia esso il filmeur o il filmé, elegge il medium a tramite del contatto. Jean Rouch, nella sua teoria dell'antropologia condivisa, tratta il medium come una sorta di elemento identitario del filmeur – cioè lui stesso – che ne definisce l'origine, ne va a costituire una propaggine corporea e ne determina l'identità, il ruolo e la funzione all'interno del contesto rituale.

la costruzione del film avvenga su una base linguistica che tenga conto del sistema linguistico di entrambi gli attori del contatto, il *filmeur* e il *filmé*. MacDougall definisce questo modo creativo *complicity of style*.

«To be helpful, recognition of the interaction of different cultural styles must be seen in relation to the larger purposes of ethnographic representation. Ethnographic film is different from indigenous or national film production in that it seeks to interpret one society for another. Its starting point is therefore the encounter of two cultures, or as some would put it, two “texts” of life; and what it produces is a further, rather special cultural document. Increasingly, though, ethnographic films cease to be one society’s private notes or diaries about others. They reach multiple audiences and I think must now be made with this in mind [...] One conclusion, therefore, is that they should become more precise – and perhaps more modest – about what they claim to be [...] Another is that they should begin looking in two directions instead of one [...] Ethnographic films for multiple audiences must confront contending versions of reality. Further, they must acknowledge historical experiences which overshadow any text which inevitably escape from it. I think we shall therefore see films that become repositories of multiple authorship, confrontation and exchange. We shall see more ethnographic films that re-deploy existing texts and incorporate parallel interpretations»⁷⁴.

Attraverso lo strumento della *complicity of style*, si creano i presupposti per un’operazione etnografica articolata, vicina all’«antropologia visuale» secondo Francesco Faeta. Attraverso un’elaborazione di questo tipo, si ottiene, innanzitutto, che a un movimento di analisi verso l’esterno corrisponde un movimento di analisi verso l’interno: lo sforzo di comprensione che il *filmeur* e il *filmé* compiono delle proprie stesse categorie culturali. Inoltre, si pongono le basi per la costruzione di una “terza via” stilistica, che sia frutto del contatto e dello scontro tra quella del *filmeur* e quella del *filmé*, fino a costituire uno stile nuovo.

La nuova dimensione del film così realizzato non è il documento, in cui è possibile conservare a rintracciare intatti i costumi e le abitudini di una cultura; la dimensione è il cinema, come anche MacDougall mette in evidenza quando dice che questi film devono «contendersi due differenti visioni della realtà», una frase in cui riecheggia il senso del termine “conflitto” secondo Jean-Louis

⁷⁴ MacDougall, David, Taylor, Lucien (edited by), *Transcultural cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998. pg. 148.

Comolli e il senso del termine “contatto” per Jean Rouch, due dei concetti-chiave che guidano l’uso del cinema in relazione all’orizzonte estetico che, attraverso queste nozioni di «complicity of style» e di «antropologia visuale» si sta cercando di far emergere.

3.4. Tra la sceneggiatura e l’uomo: per un’«antropologia visuale»

Si è già parlato di due possibilità per il cinema del contatto: un modo tutto orientato all’atto di filmare, alla pratica di relazione con il filmé; e d’altra parte un modo orientato alla pre-produzione, a un lavoro preparatorio con i filmés di concertazione della processualità creativa. All’interno della filmografia in esame emerge, effettivamente, come questa differenza riecheggi in una dicotomia che, convenzionalmente, abbiamo individuato e che ci permette di districarci in una serie di distinzioni tra le opere prese in esame. Si tratta della dicotomia tra la “sceneggiatura”, e quindi un carattere progettuale del lavoro, e l’ “uomo”, e quindi l’idea di ritratto, del racconto di qualcuno con il quale si sta stabilendo un contatto, una distanza. Quanto più un film lavora su una persona, su un’identità, su un uomo e sul suo vissuto, tanto più questa scelta genera l’impossibilità di prevedere quale sarà lo svolgimento del film, e genera quindi un depauperamento del livello “scritto” del film, cioè di tutte quelle pratiche che possiamo ricondurre alla “sceneggiatura”⁷⁵. Di fatto, quindi, quei film che si pongono come obiettivo l’idea di seguire un individuo rendono impossibile l’idea di sviluppare una vera e propria sceneggiatura.

Il cinema di Nicolas Philibert, come già detto in precedenza, è un cinema interamente costruito sull’uomo: ciò che interessa al cineasta francese è osservare e cogliere gli sviluppi di una situazione che si crea dal contatto, in un dato luogo, in una data situazione, tra la macchina e le persone che popolano i suoi film. Così come in *Être et avoir* a predominare è il “racconto performativo” dei corpi e delle voci dei bambini, analogamente in *La moindre des choses* l’unica forma di strutturazione del racconto che lontanamente somiglia a una sceneggiatura è il racconto della costruzione dello spettacolo teatrale; per la gran parte, il film consta di ritratti, parole e immagini fugacemente strappate ad

⁷⁵ Termine da non intendersi, come vedremo, nel senso più stretto e tecnico, bensì semplicemente come un elemento che guida la costruzione del film e il processo produttivo.

alcuni soggetti il cui racconto trova la sua forza non nell'*organum* narrativo in cui sono inseriti ma nell'unica narrazione possibile, quella prodotta dalla loro corporeità, dall'insopprimibile carica presente del loro agire, dalla forza della loro presenza.

Nel rovescio di questo meccanismo si collocano quei film costruiti interamente su una sceneggiatura. *Entre les murs* e *Il vento fa il suo giro* sono due esempi in tal senso decisivi e a loro volta diversi l'uno rispetto all'altro.

Il vento fa il suo giro è un film basato su una sceneggiatura nel quale recitano perlopiù attori presi dalla strada più pochi attori non professionisti. In questo film, l'attenzione del regista non va sul ritratto; o meglio, se vi è all'interno del film un lavoro sulla ritrattistica dei personaggi, esso si differenzia da quello portato avanti da Philibert⁷⁶: esso non avviene durante le riprese, come accade a pressoché tutti i personaggi di *La moindre des choses*⁷⁷, o dopo le riprese, come accade con il personaggio di Hervé⁷⁸; esso avviene prima, nella fase di pre-produzione, che nel caso de *Il vento fa il suo giro* è stata particolarmente lunga (Diritti ha trascorso ben nove mesi a Chersogno⁷⁹), nella quale emergono alcuni lati particolari di uno degli interpreti e così la struttura visiva del film si rende funzionale all'esplorazione di questi personaggi. Un'esplorazione che, però, avviene in pre-produzione, e viene inclusa poi nella sceneggiatura. È ciò che sembra accadere con il personaggio di Giacomino, il "matto" del villaggio. Ma questo personaggio, come anche i "matti" de La Borde, non sono tratteggiati esclusivamente in funzione di una storia; la loro presenza si carica di tutta una mole di senso che ne produce una "deriva narrativa": Giacomino si configura come un "residuo documentario" all'interno del meccanismo finzionale, nel quale tutti gli altri personaggi "minori" si caricano della propria identità con lo scopo pressoché unico di svolgere la loro funzione

⁷⁶ Alla domanda "quanto tempo dedica alla preparazione dei suoi film, Philibert risponde: «en général assez peu. Je dis volontiers que « moins j'en sais sur le sujet, mieux je me porte! Ça veut dire que je ne fais pas mes films à partir d'une masse de connaissances qu'il s'agirait de reproduire ou d'asséner au spectateur. Au contraire, ce qui me guide, c'est mon ignorance, mon désir d'y comprendre quelque chose» (Bacqué, Bertrand, Levendangeur, Barbara, "Entretien avec Nicolas Philibert" per il Catalogue du Festival de Nyon "Visions du Réel", Avril 2005, in www.nicolasphilibert.fr).

⁷⁷ Nicolas Philibert ha detto che, in un primo momento, l'idea di fare un documentario a La Borde non era, nelle sue idee, del tutto praticabile. Poi, nel corso delle riprese, l'idea del documentario ha preso forma (Barisone, Luciano, Chatrian, Carlo, *Nicolas Philibert. I film il cinema*, Torino, Effatà, 2003, pg. 42).

⁷⁸ Hervé solo a distanza di tempo, dopo una fase di ripresa che non l'aveva visto protagonista, emerge come un personaggio interessante e "si conquista" il suo spazio nel film. (Barisone, Luciano, Chatrian, Carlo, *Nicolas Philibert. I film il cinema*, Torino, Effatà, 2003, pg. 49).

⁷⁹ Dal sito www.ilventofailsuogiro.com

(o meglio, la funzione di loro stessi in quanto persone reali, come ad esempio il personaggio di Emma), e il suo personaggio assume una valenza ritrattistica che esonda il senso narrativo: in lui si uniscono la funzionalità narrativa e la deriva ritrattistica, la sceneggiatura e l'uomo.

Questo carattere "concertato", negoziato di un film come *Il vento fa il suo giro* ne fa un qualcosa di più vicino a quella pratica che Francesco Faeta ha definito «antropologia visuale». In effetti, questo film si dà davvero come qualcosa che deborda il discorso del rapporto filmeur/filmé per integrarlo all'interno di una cornice di lavoro e di interazione più ampia e articolata. Se il cinema di Philibert elabora il rapporto filmeur/filmé concentrandosi sulla pratica di contatto, il film di Diritti, una sceneggiatura scritta da un abitante delle Valli Occitane e proposta a degli individui facenti parte di una comunità del luogo, e di conseguenza elaborata in una lunga fase di pre-produzione, proietta questo rapporto in una dimensione progettuale, in cui il progetto di un documentario diventa un' "operazione" sociale e in cui il rapporto filmeur/filmé si proietta in una dimensione "istituzionale".

Rispetto a *Il vento fa il suo giro*, *Entre les murs* si situa in una posizione ancora differente, sbilanciandosi ancora di più nella direzione dell' "uomo". In apparenza, i presupposti sembrano gli stessi del film di Diritti: una sceneggiatura, un set cinematografico vero e proprio, degli attori scelti tra i ragazzi della scuola più alcuni attori non professionisti, come lo stesso François Bégaudeau. Eppure c'è una grossa differenza nel modo di direzione degli attori: mentre Cantet ha preferito allentare il controllo sugli attori e stringerlo sul campo, utilizzando fino a tre macchine da presa per le scene in classe, con lo scopo di catturare più minimalismi micro-fisionomici possibile, Diritti stringe il controllo degli attori con una direzione molto più rigida, basata su una costruzione dialogica della sceneggiatura evidentemente più rigorosa e più analitica. In questo modo, se la direzione degli attori ne *Il vento fa il suo giro* si funzionalizza al rigore analitico dello *script*, essa si allontana dalla notevole permeabilità che caratterizza il lavoro con gli attori di *Entre les murs*, grazie al quale i ragazzi hanno tutta la libertà possibile di dare luogo alle loro "improvvisazioni".

A corollario di quest'analisi, si noti che la durata delle scene ambientate in classe è mediamente superiore alle scene del film di Diritti. Tale scelta è

motivata dal fatto che una situazione performativa come quella creata da Cantet (quella pratica che Philibert ha definito, citando il Professor Oury direttore della clinica «La Borde», di «programmare il caso»⁸⁰) lasciando spazio alla recitazione dei ragazzi e programmando un set in grado di cogliere i minimalismi di un gruppo così nutrito di ragazzi posti in una situazione per loro quotidiana, e quindi spingendoli a un comportamento che conoscono bene, crea un terreno fertile per una ripresa che si sviluppa nella sua durevolezza.

Tuttavia, al di là di queste considerazioni, l'elemento teorico di maggior rilievo in relazione a *Entre les murs* è la strutturazione della fase pre-produttiva. Prima della realizzazione del film c'è stato un lungo periodo di lavoro in classe durante il quale Cantet, insieme ai ragazzi scelti - tra tutti i ragazzi della scuola che avevano fatto un provino - ha messo a punto, con ciascuno di loro, un personaggio. Un personaggio che non avrebbe dovuto necessariamente essere in sintonia con le caratteristiche reali dell'attore che lo interpretava. Ecco un lungo estratto del catalogo delle proposte didattiche della casa di distribuzione «Mikado»:

«Il lavoro con gli adolescenti è iniziato nel novembre del 2006 ed è durato fino alla fine dell'anno scolastico. Ogni mercoledì pomeriggio venivano attivati dei laboratori di cinema e tutti i ragazzi del III e del IV anno potevano parteciparvi. Circa una cinquantina di studenti li hanno frequentati e 24 di loro sono stati scelti per far parte della classe mostrata nel film. Anche François ha partecipato a tutti i laboratori. Così, nel corso dell'anno ha preso forma la classe: gli studenti conosciuti sono stati selezionati in base alle caratteristiche personali che potevano essere utilizzate per arricchire l'ossatura dei personaggi previsti nella sceneggiatura [...] Un caso emblematico è stato quello di Arthur, il ragazzo dark: inizialmente non era previsto nella sceneggiatura. Ma alcune settimane prima delle riprese, l'ideatrice dei costumi è andata ad indagare negli armadi dei ragazzi. Lei ha chiesto se qualcuno di loro voleva diventare dark e Arthur si è gettato a capofitto nell'avventura. Nel corso delle improvvisazioni del laboratorio, abbiamo cercato di spingere gli studenti il più lontano possibile per vedere se potevano reggere una determinata scena. Un giorno, ho chiesto a Carl di essere molto aggressivo verso il suo insegnante e lui mi ha suggerito una sequenza di violenza inaspettata. Alcuni secondi dopo, ho proposto un'altra situazione: lui proveniva da un liceo dove era stato cacciato, così qui vuole sembrare un bravo ragazzo. Immediatamente, ha creato un personaggio

⁸⁰ Barisone, Luciano, Chatrian, Carlo (a cura di), *Nicolas Philibert. I film, il cinema*, Torino, Effatà, 2003, pg. 48.

tranquillo ed intimidito da François. Franck (Souleymane nel film) è stato quello che si è spinto più in là nel creare il suo ruolo. È un ragazzo molto riservato e dolce, l'esatto contrario del suo personaggio. Abbiamo dovuto costruire, assieme a lui, un'immagine da duro, trasformando completamente il suo aspetto, fino al punto che, nei primi momenti, lui sembrava essersi travestito. In realtà, i suoi abiti lo hanno aiutato a calarsi nel personaggio. In ogni scena, mi sorprendevo per la violenza di cui si mostrava capace. Questo è stato il risultato di un metodo di lavoro che ha sempre previsto il coinvolgimento di ognuno nell'elaborazione del proprio personaggio. I laboratori d'improvvisazione sono risultati in questo senso una tappa fondamentale per sperimentare molteplici tecniche recitative»⁸¹.

Dunque, per realizzare un film insieme a un gruppo sociale è necessario che il *filmeur* – colui il quale si presuppone sia in possesso delle competenze necessarie affinché questo processo di produzione venga gestito e organizzato – contribuisca alla causa della produzione ponendo tutti i membri del gruppo in condizione di conoscere l'ottica generale del lavoro, e quindi avere un grado sufficiente di consapevolezza riguardo all'iter di realizzazione, ma anche elaborando insieme a ciascuno dei partecipanti attivi (o dei gruppi di lavoro) una modalità di partecipazione individuale che sia efficiente e organica rispetto al gruppo sociale.

Un caso limite, dal punto di vista della dialettica sceneggiatura/uomo, sembra essere *La bocca del lupo*, che si colloca a metà strada tra questi due estremi: ha una struttura ben più definita, che si articola intorno alla parabola del personaggio maschile in relazione al personaggio femminile attraverso varie parti costruite su vari tipi di materiali; e poi, ci sono le lettere, che costellano tutto il film, a costituirne il materiale per il ritratto che si fa di questi due personaggi. Un materiale, quindi, scritto, "stabile", preesistente, fermo nel tempo, che non soggiace a variabilità se non quella causata dall'interpretazione, alla lettura, che ne viene data dai due interpreti del film. E proprio in questo enorme spazio che Marcello lascia campo libero all'interpretazione dei due personaggi, all'emersione della loro identità pur, ribadiamo, all'interno di una struttura che, tutto sommato, è rigida, prestabilita,

⁸¹ Cantet e Canova in Canova, Patrizia (a cura di) dal catalogo "Mikado scuola".

inanelata lungo la colonna vertebrale dei materiali della loro storia personale (le lettere), ingabbiata nell'uso di più materiali.

La presenza di un materiale “preesistente”, che l'autorialità non piega alla sua spinta di creazione, fa slittare il discorso dal senso stretto di sceneggiatura. Possono le lettere de *La bocca del Lupo* esser considerate una sceneggiatura? Possono i *Journaux Africains* di Breyten Breytenbach esser considerati la “sceneggiatura” di *Une saison au paradis*? Nel senso funzionale del termine, probabilmente sì, dato che, analogamente alla sceneggiatura, assolvono a una funzione organizzatrice, scandiscono una forma di narrazione – anche nel tempo e nella storia, quindi una forma di narrazione che, in questo senso, è anche abbastanza vicina alla narrazione intesa in senso tradizionale – ma certamente questi materiali non hanno né l'aspetto né la storia produttiva della sceneggiatura. Essi sono come una sorta di “ancora” che lega la creatività alla “realtà” dal cui rispetto stesso partire per un'operazione di trasfigurazione della materia della memoria⁸². L'autorialità, **come abbiamo già visto**, si configura come un lavoro di mediazione tra la materia “reale” e l'istanza trasfigurante, di orchestrazione di vari materiali. Un tipo di autorialità, quindi, il cui margine creativo è messo in discussione, rispetto a quello possibile nella tradizione del “film a soggetto” in ambito di fiction, la cui creatività si basa sulla spinta alla creazione *ex-nihilo*, ma allo stesso tempo si distanzia anche dal dibattito classico sul documentario come “trattamento creativo della realtà”, approdando a un lavoro che somiglia molto di più a quello del Jean-Luc Godard delle *Histoire(s) du cinéma* (Francia, 1987-1998), cioè un lavoro di “ascolto” e orchestrazione di materiale eterogeneo.

Questa prospettiva sull'uso scientifico dell'immagine integra e supera la problematica, pressante in etnografia, legata all'unidirezionalità dello sguardo etnografico e a quanto, nell'atto di osservare, la componente scientifica/oggettiva e la componente interpretativa/soggettiva siano due oggetti separati:

«L'osservazione dell'etno-cineasta è contemporaneamente lineare e stratificata: in essa si rendono necessarie scelte arbitrarie di interruzione del *continuum* temporale, così come scelte di sottolineature di aspetti diversi del

⁸² Vedi paragrafo 4.3.

reale. Nessuna scelta può tradursi in una rinuncia alla selezione, non esiste film senza costituire un punto di vista [...] Ciascuna di queste scelte viene fatta *hic et nunc*, nel corso del fluire dell'avvenimento etnografico, coniugando la tensione osservativa del ricercatore al proposito di tradurla immediatamente in una serie di dati visivi già modellati, al loro nascere, secondo la sintassi specifica del suo occhio. Se l'atto del filmare non offre spazio, in sé, alle mediazioni semantiche, ciò significa che il documento visivo non può che collocarsi, rispetto al problema della descrizione etnografica, in una posizione bipolare, in cui esso contribuisce allo sviluppo sia di un discorso epistemologico (il discorso "normale"), quello condotto dall'osservatore "scientifico", sia di uno ermeneutico (quello "anormale"), che dovrebbero essere condotti tenendo conto delle alterità del codice visivo "nativo". Se la normalità in antropologia consiste nella continua oscillazione tra questi due sistemi di riferimento [...] la ricerca di un equilibrio, di un punto di incontro fra la stratificazione, la rigidità, fra la persistenza temporale del dato audiovisivo e la "fine" controllabilità semantica della scrittura, sembra l'obiettivo problematico ma irrinunciabile per lo sviluppo del discorso ermeneutico»⁸³.

Da questa citazione emergono alcune dicotomie: in particolare, quelle che maggiormente riguardano il nostro discorso sono la dicotomia legata all'inconciliabilità tra «atto di filmare» e «mediazioni semantiche» e la dicotomia che oppone discorso «epistemologico» e discorso «ermeneutico». A partire da queste considerazioni, è possibile individuare nell'antropologia visuale una forma di costruzione del rapporto *filmeur/filmé* in cui le dicotomie sfumano nel carattere concertato della relazione. Infatti, l'atto stesso di filmare in un film caratterizzato da un contesto produttivo cooperativo, come è stata la fase di pre-produzione de *Il vento fa il suo giro*, è frutto di una concertazione tale da integrare la «mediazione semantica» all'interno del processo stesso di produzione. In questo modo, l'atto di filmare esce dall'unidirezionalità del rapporto osservatore/osservato e, in quanto attività concertata, integra le istanze del *filmeur* e del *filmé* in un'operazione di negoziazione a trecentosessanta gradi. D'altro canto, in fase di analisi del materiale la situazione è più complessa, perché la prospettiva «scientifica» e la prospettiva «ermeneutica» sono a tal punto innervate l'una nell'altra da stravolgere completamente la valenza scientifica del materiale.

⁸³ Tiragallo, Felice, *Osservare, filmare, significare. Sulla visione esperta in etnografia* in Grasseni, Cristina (a cura di), *Imparare a guardare. Sapienza ed esperienza della visione*, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 68-69.

VERSO UN'ANTROPOLOGIA VISUALE FUNZIONALE

Non che nella storia siano mancate autorialità in grado di orchestrare una forma di cinema così complessa come quella descritta finora sulla scorta dell'idea di antropologia visuale. Il primo pensiero va a René Allio, la cui autorialità laboriosa, paziente, sempre troppo piccola rispetto alla mole di materiale con cui si confronta, ha dato vita a uno dei film più interessanti da questo punto di vista, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...* (René Allio, Francia, 1974) un film in cui una sceneggiatura, elaborata dalle menti più brillanti di un certo tipo di scrittura cinematografica (Serge Toubiana, Pascal Bonitzer, tra gli altri) e costantemente mediata da un approccio teorico teso alla concertazione/orchestratura delle istanze emergenti dei materiali (prevalentemente provenienti da atti processuali raccolti, a suo tempo, da Michel Foucault), in un lavoro che sta a metà strada tra la riduzione, l'invenzione, la traduzione, è interpretata dagli abitanti stessi dei luoghi – la Normandia - che hanno ospitato, secoli prima, quei tragici eventi legati alla figura di Pierre Rivière. Pierre Rivière era un giovane figlio di contadini il quale, nell'anno 1835, in un accesso di follia omicida, sgozzò sua madre e i suoi fratelli, sconvolgendo la routinaria quotidianità della piccola comunità che fu teatro di questi eventi. Il film, dunque, era nelle intenzioni di Allio un modo per una comunità di rivivere un evento tragico, nascosto ormai nelle pieghe della storia, per riappropriarsi di un patrimonio memoriale di vissuto collettivo.

Ecco come l'esperienza di *Moi, Pierre Rivière...* mette in luce lo scopo ulteriore di un modo di fare cinema così diverso: dal momento che è semplice perdere il possesso della propria storia, che può essere "fagocitata" da altri, che non fanno parte di una comunità, di un territorio, e utilizzata, in virtù della sua spettacolarità, per "fare notizia", il cinema permette a un gruppo sociale di riprendere possesso della propria storia, rivivendola in maniera così forte attraverso un film, e quindi attraverso un processo di scrittura, di messa in scena, di montaggio, di visione e re-visione, e solo allora, di promozione. Forse *Il vento fa il suo giro* non è un modo per gli abitanti dell'Occitania di esorcizzare il proprio isolamento? E forse non è *Predappio in luce* (Italia, 2008) di Marco

Bertozzi un modo per la città di Predappio di vivere, attraverso un film, le proprie contraddizioni e le proprie ferite? E spingendoci ancor di più nell'attualità, chi ci dice che un'operazione come quella di Allio non possa essere fatta oggi, ad esempio, a Erba o Cogne, ad Avetrana o Brembate⁸⁴, comunità scosse da drammatici eventi di cronaca, che sono stati "rubati" dai grandi *network* televisivi alle persone che li hanno vissuti e sono stati strumentalizzati perché facevano notizia?

Ciò che si delinea è un modo di fare cinema che sia in grado di coniugare i due elementi che costituiscono le "specificità" delle grandi aree teoriche di cui stiamo parlando in questa sede. Da un lato il rigore scientifico, la valenza etnografica e antropologica del lavoro, la correttezza e l'innovazione metodologiche nel lavoro tra *filmeur* e *filmé*, in un'ottica che sfugge la congetturalità del momento delle riprese e si proietta in un arco di tempo più ampio, nella fase di pre-produzione, che può essere utilizzata, come è stato fatto in *Entre les murs* e *Il vento fa il suo giro*, per costruire una progettualità il più possibile condivisa tra le due istanze che cooperano alla realizzazione del film, o meglio, prima ancora, al verificarsi di un incontro. Dall'altro, l'esaltazione del potenziale estetico e creativo insito in questo modo di fare cinema, che permette di dare luogo a un'opera in cui la valenza scientifica e antropologica siano parte integrante di un processo creativo che mostri, nel suo stadio finale, tutta la densità di senso della costruzione del rapporto. Come accade in film, da questo punto di vista, molto riusciti, come *Entre les murs* e *Il vento fa il suo giro*.

In relazione a questa complessa e articolata forma di progettualità cinematografica, ci soffermiamo sulla testimonianza di Allison Jablonko in relazione ad alcune esperienze di cui ella stessa racconta, che vanno in questa direzione ma a partire da necessità sociali stringenti. In questo caso, l'antropologa australiana riporta l'esperienza di «esercizio di osservazione informata» del medico e antropologo norvegese Ida Hyde in un riformatorio con dei ragazzi in situazione liminale:

«la registrazione video è stata utilizzata per istigare consapevolezza nei partecipanti in una situazione complessa e difficile in cui non c'era un maestro, nell'interazione tra giovani norvegesi che erano in prigione oppure in situazioni

⁸⁴ Quattro luoghi tristemente noti nella cronaca nera per quattro terribili stragi familiari avvenute in anni recenti.

liminali che possono preludere alla incarcerazione. L'esperimento intendeva osservare se i ragazzi erano in grado di apprendere da soli, di diventare i loro stessi maestri tramite l'azione di filmare e di osservare in collaborazione tra loro [...] Le cineprese sono state distribuite ai ragazzi descritti come "malati mentali, violenti e criminali", che non riuscivano a esprimersi verbalmente. L'opportunità di realizzare sequenze sulla loro vita dava ai giovani l'opportunità di utilizzare i documenti video per osservare il loro comportamento con un minimo di distacco, acquistando una comprensione migliore della loro situazione. Benché nessun "maestro" fosse presente in questa situazione, l'opportunità dei giovani di lavorare insieme ad adulti, professionisti dei servizi di salute pubblica, ha migliorato la conoscenza del problema di entrambi i gruppi»⁸⁵.

Una delle figure della contemporaneità che meglio incarnano questa figura di autore è il cineasta inglese Isaac Julien. I due film presentati nella sezione «Orizzonti» della «67° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia», *The Leopard* (Isaac Julien, GB, 2010) e *Better life* (Isaac Julien, GB, 2010), costituiscono la quintessenza di un'operazione di questo tipo. Un cinema in cui teoria e pratica si fondono e si innestano continuamente, in cui c'è lo spunto ("reale") che dà avvio al processo creativo, che però viene trasfigurato attraverso un lavoro, che può durare anni, di ricerca, di studio, di riflessione, nel corso del quale questa materia si deforma, viene integrata da altro materiale che sopraggiunge attraverso l'indagine, lo studio. Per *Better Life*, Julien ha fatto numerosi viaggi in Cina, per raccogliere il materiale necessario alla realizzazione del suo film⁸⁶. Tutto questo materiale è accolto dalla creatività e come se lo si mettesse in una sorta di centrifuga, tutti questi pezzi si possono fondere, si possono disperdere in un progetto più grande interno all'operazione, oppure possono uscirne integri, e come tali finire in quell'opera finale che concentra, dunque, l' "aggregato" di materia che man mano si è unita a questa "centrifuga" creativa e la capacità trasfigurante dell'autore. Se vediamo questa coppia di film, ci rendiamo conto che c'è un livello di formalizzazione estremamente alto; allo stesso tempo, nelle scelte di messa in scena, nelle idee progettuali, nella costruzione stessa del film, si concentra l'istanza rielaborativa di Julien, lo studio e la selezione dei materiali raccolti e la loro trasfigurazione all'interno di un contesto audiovisivo. I vari livelli dell'opera costituiscono così un

⁸⁵ Grasseni, Cristina (a cura di), *Imparare a guardare. Sapienza ed esperienza della visione*, Milano, Franco Angeli, 2008, pg. 177.

⁸⁶ Informazioni tratte dalla «Guida» di «Orizzonti» 2010.

oggetto stratificato, frutto di una creatività allo stesso tempo organica e analitica, attenta all'insieme ma anche al dettaglio visivo. Nel caso di *Better Life*, una creatività paratattica, che a partire dalla mole di materiale genera un'opera basata su frammenti separati.

D'altra parte, lo stesso De Seta concepì *Diario di un maestro* come un film in cui avrebbero dovuto convergere «la dimensione didattica», dunque il carattere di soggetto dell'opera, cioè la sperimentazione didattica del maestro, il cinema, dunque un lavoro forte «di regia» sull'attore e di gioco tra attore e *social actor*, e «azione da psicodramma»⁸⁷, con accenti quindi tipici del De Seta classico di *Banditi a Orgosolo* (Italia, 1961), quegli accenti derivanti dal cinema Neorealista che De Seta ha sempre utilizzato con grande consapevolezza, conferendo loro un tono particolarmente organico e funzionale anche in *Diario di un maestro*, che respira profondamente della sua natura “verista”, nel narrare la parabola di un maestro contro le istituzioni il quale, posto dinanzi alle proprie responsabilità – che nella fattispecie sono anche i suoi meriti – crolla sotto i colpi dell'istituzione, recuperando la matrice più profondamente “verghiana” del cinema Neorealista. Nel film, in effetti, si crea a tratti un equilibrio particolare tra questi aspetti della messa in scena, cioè un aspetto “documentaristico”, un aspetto “finzionale” e un aspetto “meta-testuale”, cioè la dimensione didattica, come la definisce Mancini, e cioè il diario del maestro, che è quello che ha ispirato il film. Anche in questo caso, dunque, abbiamo un “materiale resistente” alla base del processo di creazione, che ne ispira la realizzazione.

Ecco la “realtà” di *Diario di un maestro* – non il realismo, che volendo non è neppure tanto “documentaristico” – ecco la realtà dell'opera: il materiale.

⁸⁷ Mancini, Michele, *Durate, finzioni e tagli nel tempo/set del Diario di un maestro* in Rais, Alessandro (a cura di), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Catania, Giuseppe Maimone editore, 1995, pg. 210.

CAPITOLO 4. LO STATUTO DEL *SOCIAL ACTOR*

The important truth any documentary captures
is the performance in front of the camera.

(Stella Bruzzi)

Nell'ambito di una riflessione specifica intorno alla teoria e alla pratica del rapporto *filmeur/filmé* nella nonfiction cinematografica, non è stato possibile esimersi dal trattare il tema che in maniera più immediata è connesso al tema del rapporto *filmeur/filmé*: lo statuto dell'attore.

Come emerge dalla trattazione sinora condotta, e come emerge dalle varie analisi condotte sui film presi in esame, una pratica cinematografica che affronta in modo specifico la questione della relazione *filmeur/filmé*, e che di riflesso intenda il senso del termine "documentario" alla luce della concezione performativa⁸⁸, pone necessariamente una problematizzazione del ruolo, della funzione della pratica attoriale (termine che presto sarà sostituito da altri termini, alla ricerca del senso profondo della pratica attoriale nel cinema di nonfiction). Pratiche in cui forme di interazione classiche, come la ricostruzione e l'intervista, sono permeate da un'attitudine dialettica da parte dell'autore, pratiche in cui il rapporto *filmeur/filmé* giunge a tali livelli di densità di senso, rendono necessaria una riflessione sullo statuto dell'attore⁸⁹.

Bill Nichols, nel corso della sua lunga elaborazione teorica sul documentario, ha coniato il termine *social actor* che costituisce un valido punto di partenza per indagare lo spettro di declinazioni possibili della presenza dell'attore, del *performer*, del corpo all'interno degli esempi di cinema qui analizzati. Nichols fornisce la seguente definizione del *social actor*:

«This term stands for "individual" or "people". Those whom we observe are seldom trained or coaxed in their behaviour. I use "social actor" to stress the degree to which individuals represent themselves to others; this can be construed as a performance. The term is also meant to remind us that social

⁸⁸ Vedi paragrafo 2.1.

⁸⁹ Per una sintetica disamina del panorama teorico sulla performance in ambito di cinema documentario, con particolare attenzione agli Stati Uniti, vedi Marquis, Elizabeth, "Acting and/or/as Being? Performance in *Pour la suite du monde*", «Nouvelles vues sur le cinéma québécois», n° 8, Hiver 2008 (www.cinema-quebecois.net).

actors, people, retain the capacity to act within the historical arena where they perform»⁹⁰.

Questa definizione racchiude una pluralità di aspetti. Innanzitutto, il termine individua una persona che sta offrendo una rappresentazione di se stessa⁹¹. Il risultato che ne emerge è frutto di una sovrapposizione tra il personaggio che il *social actor* interpreta, cioè se stesso, e il *surplus* interpretativo che egli – più o meno volontariamente – vi aggiunge. Sembra riecheggiare in questa dinamica ciò che Nichols e Stella Bruzzi definiscono «performance», termine che torna a restituire il significato di un “doppiare”, per mezzo del “presente filmato” dell’azione, il carattere stabile, potenziale, extra-temporale ed extra-diegetico del personaggio⁹². Il *social actor* è sempre stato ciò che mostra di essere, ma per la durata del film diventa un personaggio alla cui identità si aggiunge il suo temperamento performativo (Nichols parla di «performance»). Tramite il lavoro di analisi sui film emergerà come questo doppio livello è stato fatto oggetto, in alcuni dei film presi in esame, di un’azione riflessiva: questa sua natura ambigua, duplice, è stata “sfruttata” dall’autore per elaborare un altro livello della messa in scena. È il caso di *Être et Avoir* e della capacità dei bambini di sovrapporre alla loro presenza una carica energetica scenica notevole, che verrà discussa e analizzata più avanti.

Inoltre, Nichols mette in luce il rapporto tra azione recitativa («act») e il contesto, l’ambiente, lo spazio, il luogo, il campo in cui ha luogo l’azione del *social actor*. Campo che Nichols definisce «arena storica», un termine che gli serve per indicare in modo più preciso che ciò a cui questa locuzione fa riferimento è proprio l’ambiente, le circostanze sociali, spazio-temporali dell’azione per distinguerle dalla circostanza della fiction.

Parlando di questo *surplus*, Gauthier fa riferimento all’«istrionismo» di certi soggetti del documentario:

⁹⁰ Nichols, Bill, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991. pg. 42.

⁹¹ Nonostante sia un aspetto rilevante del discorso, si è scelto di non indugiare eccessivamente sulla classificazione delle tipologie di attori non professionisti, preferendo dare spazio a considerazioni di natura più teorica e meno sistematica. Si rimanda, in tal senso, alle schede dei film, all’interno delle quali sono riportate, circostanziate e contestualizzate, e quindi dotate di maggiore densità teorica, delle considerazioni su questo aspetto del discorso.

⁹² Vedi paragrafi 2.1 e 4.3.

«La “messa in scena” del personaggio fatta da lui stesso appartiene al registro della messa in scena dello spettacolo, o a quello della messa in scena documentaria? La risposta è stata accennata a proposito dell’ “istrionismo” di alcuni personaggi di Rouch o di Perrault: messa in scena di sé e condiscendenza nei confronti della macchina da presa sono tratti distintivi di un individuo, e spesso interpretati come tali dallo spettatore»⁹³.

Dunque, questo *surplus* si può configurare come un vero e proprio eccesso, legato a sua volta a un eccesso di lavoro sull’auto-rappresentazione da parte del soggetto. L’aspetto dell’auto-coscienza del soggetto in relazione al suo modo di apparire, a questo *surplus*, è specificato da Comolli nel seguente ragionamento.

«Coei o colui, attori non professionisti, che accetta la scommessa e il rischio di recitare il proprio ruolo in qualcuno dei miei film [...] è evidentemente consapevole che sta recitando, che ciò che sta succedendo a lei o a lui non è il quotidiano della vita non filmata ma quello della vita filmata, che è dirompente, l’ordinario è diventato lo straordinario, tanto che appare, attraverso la scena delle relazioni quotidiane, un’altra scena, quella in cui il sogno, il caso, l’inconscio possono prendere forma e significato. Non prendiamo i nostri attori di un solo ruolo e di un solo film per imbecilli. Sanno bene che ciò che si intesse tra loro e il film che si sta facendo non rientra nell’ambito della copia. Lei o lui fabbricano nel lavoro dei film un doppio di sé che, nella migliore tradizione del racconto fantastico, non è rigorosamente conforme a ciò che immaginavano di essere o di essere stati. Ed è meglio così, per loro come per il film»⁹⁴.

Questo brano di Comolli descrive in maniera molto vivida cosa significa agire all’interno di un film documentario. Attraverso la sottile distinzione tra «quotidiano della vita non filmata» e «quotidiano della vita filmata» sottolinea come, pur trattandosi in entrambi i casi di una forma di quotidianità, quella «filmata» è diversa dall’altra perché «dirompente». Il suo ragionamento, in linea con un atteggiamento non unidirezionale nel gesto di filmare, si preoccupa in prima istanza di sollevare il *social actor* dalla “mono-dimensionalità” del filmé, per sottolineare come, da parte sua, ci sia un’attività intensa, di contrattazione, di negoziazione, una parte attiva dal punto di vista estetico che lo porta a

⁹³ Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 (it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009), pg. 192-193.

⁹⁴ Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l’innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006), pg. 84.

costruire un «doppio di sé» per la durata delle riprese. Dunque, se da un lato l'azione si consuma attraverso la regia, la macchina, lo sguardo, dall'altra è il conflitto, il corpo, il *surplus*, istrionico o meno che sia, a proporre una controparte artistica che “tira” il rapporto sulla negoziazione, sulla concertazione, sulla bidirezionalità. Sul contatto.

La nozione di «performance», dunque, come un criterio-guida per proseguire l'analisi. Stavolta, però, l'accezione etimologica del termine utilizzata nella teoria del documentario da Stella Bruzzi è integrata dall'accezione, forse, più diffusa del termine, l'accezione con la quale Nichols lo usa in questa sede, cioè l'azione di un corpo in una scena. In un altro punto di *Representing reality*, Nichols nota che

«the paradoxical sense of a performance, an expressive capacity, where the concept of acting and performance are simultaneously disclaimed and desired, can be captured by the term “virtual performance” [...] Virtual performance presents the logic of actual performance without signs of conscious awareness that this presentation is in act [...] or the everyday presentation of self, derives from a culturally specific system of meaning surrounding facial expressions, changes of vocal tone or pitch, shifts in body posture, gestures and so on»⁹⁵.

Da questo frammento emergono una serie di aspetti-chiave del discorso. Innanzitutto, la performance è una «capacità espressiva». In questo senso, siamo nuovamente di fronte a un *surplus*: ciò che il soggetto *compie* oltre a ciò che egli è ci dà la qualità della sua presenza sullo schermo. Ma questo *surplus* va soggetto a una dinamica che, in altri punti del presente lavoro, abbiamo individuato come dislocabile lungo il discrimine che va dal controllo alla permeabilità⁹⁶: questo materiale qualitativo proveniente dall'azione del – o dei – *social actors* può derivare in parte dalla volontà dei soggetti, in parte può derivare da atteggiamenti del tutto involontari, in parte può derivare dall'azione del *metteur en scène* in relazione alla consapevolezza o meno del *social actor* rispetto all'azione che sta compiendo.

⁹⁵ Nichols, Bill, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991. pg. 122.

⁹⁶ Vedi, in particolare, i paragrafi 4.1. e 4.2.

4.1. Il bambino e la cortocircuitazione degli atteggiamenti involontari

Quando Nichols fa riferimento al peso degli atteggiamenti involontari, sembra quasi di tornare all'approccio della teoria classica dell'attore. Béla Balázs, negli anni '20, con grande brillantezza aveva già messo in luce – senza tirare in ballo distinzioni tra fiction e nonfiction - come una componente essenziale del *jeu d'acteur* nel cinema muto fosse la componente microfisionomica⁹⁷; il cinema, macchina appena inventata che aveva sconvolto il mondo intero con la sua capacità di avvicinarsi ai corpi, ai volti degli attori come il teatro – l'altra “macchina spettacolare di massa” i tempi in cui Balázs scriveva – non era capace di fare, riusciva a mostrare ogni sfumatura minima del movimento del volto di un attore. Nonostante la maestria di molti di coloro che Balázs cita, fatalmente una parte dei micro-gesti che la macchina riusciva a cogliere non erano volontari; ma ciò, dice Balázs, rende il cinema ancora più emozionante perché, dietro una macchina spettacolare in cui tutto è così magistralmente ricostruito, lo stillare di una goccia di verità, di una leggerissima piega nel viso, può emozionare più i mille artifici e più delle mille parole a cui farà ricorso il cinema sonoro. E anzi, quanto più il contesto sarà controllato, tanto più l'imprevisto vi si staglierà con forza ed evidenza lampanti.

Si diceva, dunque, controllo/permeabilità, ma anche linearità/germinalità. Non a caso, il presente lavoro annovera nella propria filmografia una serie di film in cui sono presenti dei bambini. I bambini, infatti, sono i *social actors* in cui il discrimine tra volontarietà e involontarietà dell'agire è più evidente in quanto costituiscono un soggetto cinematografico che strutturalmente determina uno scarto tra la volontà della regia e la resa cinematografica. Nel caso dei bambini, lo scarto tra la direzione del regista e l'interpretazione dell'attore è ancora più accentuato, perché è dato dal fatto che, fino a una certa età, il bambino non è del tutto consapevole della presenza della macchina da presa e delle implicazioni di tale presenza, e quindi le sue reazioni sono diverse da quelle di un adulto. Probabilmente, questo discorso vale anche per gli adulti, ma lo stato di semi-coscienza dei bambini costituisce un elemento di destabilizzazione cui l'adulto, in quanto consapevole – fatti salvi casi particolari come la follia o la

⁹⁷ Balázs, Béla, *Der film. Werden und Weisen einer neuen Kunst*, 1952 (it. *Il film. Evoluzione ed essenza di un arte nuova*, Torino, Einaudi, 2002). In particolare, nel capitolo VIII, §"Il volto dell'uomo", il teorico ungherese parla esplicitamente di microfisionomia.

malattia, che non a caso sono anch'essi temi centrali della pratica documentaristica di vari autori che lavorano sensibilmente sulla qualità della presenza dell'attore, come Nicolas Philibert e Richard Dindo – non va soggetto nella stessa misura. A prescindere dalla sua stessa volontà, l'attore non professionista crea una propria personalità scenica, costituita da un atteggiamento scomponibile attraverso strumenti della teoria del teatro in un repertorio gestuale che comprende ogni parte del suo corpo. Come Michele Mancini nota a proposito di *Dario di un maestro*,

«La demarcazione è soprattutto data dalla presenza o meno in scena della classe dei bambini i quali, al pari degli animali, tendono a porre in crisi lo statuto della recitazione e ne esibiscono propriamente il gioco che, in quanto tale, va amministrato [...] per un verso i ragazzi recitano, e per l'altro il maestro/attore fa da sciamano che interpreta, assorbe, filtra e traduce la domanda [...] La morale del rapporto "corpo dell'attore/personaggio" rientra pienamente nell'etica e nell'estetica di De Seta»⁹⁸.

I bambini, dunque, pongono «in crisi lo statuto della recitazione». In effetti, gran parte dei film presi in esame hanno in comune il fatto di mettere in crisi il rapporto con la recitazione. In *Une saison au paradis*, il modo che Richard Dindo ha di porsi in relazione al "protagonista", Breyten Breytenbach, stravolge completamente l'approccio naturale alla recitazione, rifacendosi piuttosto a un modello ricorrente che abbiamo incontrato nel corso della filmografia, cioè un modo che potremmo definire "illustrativo", di un attore, cioè, che si indirizza direttamente alla macchina per raccontare e descrivere. Ne *La classe dei gialli* è molto forte la presenza di questo *modus operandi* dell'attore collocato in una posizione vincolata al sistema rappresentativo costruito dal filmé. Non secondariamente, però, emerge un altro tema centrale del discorso dei bambini sul set: la mediazione dell'adulto. In *Être et avoir* è centrale l'importanza della figura dell'adulto come, effettivamente, elemento in grado di gestire le energie messe in campo. La metafora dello sciamano - che forse non possiamo usare con altrettanta *nonchalance* visto che, in questo contesto, la parola "sciamano" si carica di una serie di significati codificati – ci avvicina comunque al senso della presenza dell'adulto (va da sé che, in effetti, questo discorso vale per

⁹⁸ Mancini, Michele, *Durate, finzioni e tagli nel tempo/set del Diario di un maestro* in Rais, Alessandro (a cura di), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Catania, Giuseppe Maimone editore, 1995, pg. 211.

bambini molto piccoli), cioè di un elemento che condiziona l'equilibrio delle energie in scena. In questo senso, *Diario di un maestro* riesce a creare una sintesi particolarmente felice tra aspetti registici e aspetti didattici: la trasformazione della metodologia didattica del maestro ha una ripercussione tale sui ragazzi che le loro stesse energie in campo cambiano. Basti raffrontare le scene del primo episodio, quando i ragazzi siedono stancamente ai banchi, rispetto alle scene, ad esempio, del terzo episodio, in cui i ragazzi sono in piedi, liberi dai loro banchi, e il loro movimento sul "set" è strettamente vincolato dalla presenza del maestro.

Nella recitazione dei bambini, dunque, vi è una natura performativa particolare. Si cercherà in questa sede di condurne un'analisi, procedendo a un raggruppamento finalizzato a mettere in luce i caratteri della recitazione di attori che agiscono in questo stato di semi-coscienza in relazione al contesto, tentando di individuare i vari aspetti della modalità recitativa infantile.

Siamo perfettamente consapevoli che molte delle considerazioni qui espresse sfociano in branche del sapere relative alla psicologia dell'età evolutiva e al panorama delle scienze dell'educazione, e immaginiamo che questo stato del bambino, che abbiamo definito di semi-coscienza, abbia ovviamente degli addentellati con teorie psicologiche.

IL CASO DI *ÊTRE ET AVOIR*

Être et Avoir (Nicolas Philibert, Francia, 2002) costituisce un bacino teorico di tutto rilievo in relazione alla cortocircuitazione degli atteggiamenti involontari provocata dai bambini. In questa fase, si procede a un'analisi dettagliata di vari aspetti presenti nel film in tal senso.

Una delle situazioni più ricorrenti è la ripetizione. Nel film di Philibert questa ripetizione è un elemento particolarmente presente. Non c'è soltanto la ripetizione in quanto routine, cioè ripetizione di una quotidianità, un elemento non troppo rilevante ai nostri fini; c'è invece il fatto che in più scene, per natura, i bambini ripetono ciò che dicono gli adulti, questo sembra essere in questo film un tratto peculiare della loro natura di *comédiens*. Ad esempio, in una delle prime scene c'è il pullman che passa a prendere i bambini nei loro rispettivi

villaggi. Uno dei bambini sale sul pullman e, istintivamente, ripete le parole proferite dagli adulti. C'è una componente di automatismo in questa tensione alla ripetizione che sembra marca tipica dei bambini, e quindi della loro recitazione. I bambini ripetono frasi, ripetono esercizi, c'è da dire che effettivamente la scuola è il luogo della ripetizione.

In questa chiave di lettura, la parola si dà come elemento meramente ritmico, dato che non c'è niente di scritto in una parola ripetuta. È una parola che si riduce a gesto scenico puro e deliberato. Si tratta di una forma di “performatività deittica”, cioè che non fa altro che confermare se stessa in quanto tale senza nulla aggiungere al patrimonio verbale del film.

Un altro aspetto tipico di *Être et Avoir* è la verticalizzazione delle modalità di dialogo. Questa prerogativa sembra svilupparsi non soltanto in virtù dei caratteri del bambino, ma anche in relazione al contesto sociale, cioè la classe, in cui il bambino attua la sua performance. Il carattere del contesto determina l'instaurarsi di alcune dinamiche interne che, in *Être et avoir* si esplicitano dal punto di vista dialogico nei seguenti modi: bambino-se stesso; bambino-maestro; maestro-bambino; maestro-bambini. Per analizzare queste dinamiche, si utilizzeranno delle categorie che Noël Burch utilizza per analizzare il cinema primitivo⁹⁹.

Nella relazione bambino-se stesso, il dialogo si attua in una forma di monologo. Ci sono più scene in classe in cui il bambino, intento a un'azione, sembra lasciar uscire le parole semplicemente per ascoltarne la musicalità o per restare in contatto con il contesto. Il monologo così espresso, si caratterizza per il suo carattere ipertrofico (il bambino parla più delle sue necessità comunicative), rapsodico (spesso le espressioni non seguono un filo logico), germinale/proliferativo (le parole proferite da un bambino sembrano avere effetto sul gruppo, e dunque la loro proliferatività dipende dalla loro circolazione), paratattico (esse non contribuiscono a creare un discorso unitario, a si danno, nel loro carattere puramente dinamico, come elementi autonomi, privi di organicità rispetto al contesto).

⁹⁹ Burch, Noël, *Le lucarne de l'infini*, 1991 (it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il castoro, 2001).

Non troppo diverso, da questo punto di vista, è il rapporto che si costruisce nei bambini tra di loro. Ne è un esempio la prima scena dei bambini in classe con il maestro. Essi sono tutti seduti a un tavolo, la macchina alterna riprese totali a un *découpage* dello spazio in frammenti, che mantiene la voce del maestro, dal tono pacato e basso, come costante sonora del montaggio, e focalizza la sua attenzione sui gruppetti di bambini, le cui azioni oscillano tra la compostezza e la libertà di movimento. Se la compostezza è un atteggiamento legato alla presenza dell'istituzione, la libertà (alcuni di loro si alzano, pur restando vicini al loro posto, oppure si dondolano sulla sedia) è invece legata all'emersione della personalità infantile. La scena si gioca tutta intorno a una dialettica tra questi due poli, perfettamente visibile nel comportamento dei bambini. La materia sonora si compone, oltre che della voce del maestro, di tutta una serie di rumori minimali: i respiri dei bambini, o le parole sussurrate sottovoce. Il parlare sottovoce dei bambini piccoli, ad esempio, un tratto comune a molte sequenze del film, la moltitudine di suoni gutturali prodotti dai loro respiri, dal loro modo di parlare ancora involuto, accentua il carattere proliferativo della messa in scena. Questo "tessuto sonoro" usato da Philibert pone in evidenza in maniera ancor più decisa il carattere paratattico, germinale, accumulatorio del film: la recitazione dei bambini, in effetti, si contraddistingue proprio per questo carattere diffuso, non centralizzato, non governabile, soprattutto nelle sue componenti minimali, che il lavoro sul suono di Philibert si sforza di cogliere in tutta la sua complessità e articolazione.

È utile notare come questo modo di agire semi-cosciente, decentrato, si riverbera anche sull'uso del corpo. Ne è emblematica la scena in cui Jojo cerca di attaccare un disegno alla parete arrampicandosi su una sedia. Dietro alla difficoltà oggettiva del movimento e alle difficoltà che normalmente incontra un bambino così piccolo nel compiere un'operazione che richiede una sequenza di movimenti elaborata, c'è un tentativo di restituire un modo rapsodico di concatenare i gesti.

Benché si crei una relazione dinamica tra i bambini, che realizza un costruito scenico di questa natura, basato sulla germinalità sonora e gestuale, non si crea tra di essi una relazione dialogica: perlopiù regna il silenzio, costellato soltanto di questi suoni impercettibili, e i pochi discorsi sono tutti gestiti dal maestro, che li "centralizza". Delle inquadrature fisse riprendono i

bambini che scrivono. Philibert inanella queste inquadrature lungo il filo della *voice off* del maestro, a sottolineare la proliferatività del terreno scenico in contrapposizione all'istanza "normativizzante" del maestro. A questa istanza normativizzante, che riguarda contenuti diegetici e ideologici (la funzione educativa della scuola nella società), si associa sul piano visivo un'istanza "normalizzante": la *voice off* del maestro serve a raccogliere, a linearizzare, a inanellare, come si è detto prima, una serie di sussulti rapsodici dei *comédiens* che, altrimenti, risulterebbero disarticolati se lasciati al loro stadio "germinale". C'è fortissima, nel film, questa tensione tra ordine e caos, tra linearizzazione e germinalità.

Nella relazione bambino-maestro, viceversa, le parole sono funzionalizzate alla conversazione. Il bambino, nel suo relazionarsi al maestro, si relaziona a un elemento "centrale", al quale fa tendenzialmente riferimento più che ad altri. Quando, ad esempio, durante la ricreazione, il maestro obbliga Jojo a restare in classe per finire il disegno, c'è una funzionalizzazione: il bambino dedica tutta la propria attenzione al maestro, e i suoi gesti e le sue parole vengono bloccate nel loro carattere rapsodico e proliferativo, che nel repertorio gestuale di Jojo sono due caratteristiche prominenti.

Tuttavia, capita talora che il dialogo diventi per il bambino un monologo intervallato da frasi del maestro, che per il bambino suonano più che altro come stimoli alla prosecuzione del suo "pseudo-monologo". C'è una scena in cui questo fenomeno è molto evidente: Jojo sta disegnando e il maestro gli parla. Jojo, tuttavia, pur dialogando con il maestro, non sembra dargli molta attenzione e sembra più che altro "usare" le sue frasi come un qualcosa che si pone esternamente alla sua attività e, in qualche modo, ne permette la prosecuzione. Il fenomeno è strano, però. Non è tanto nei contenuti di ciò che dice che Jojo dà quest'impressione, quanto più in tutto il resto, nella sua postura fisica, nel suo continuare a dedicare attenzione esclusivamente a quello che fa: il dialogo tra i due ha un senso, il maestro cerca di parlare con Jojo, ma il bambino solo a momenti sembra riemergere dalla sua "chiusura" con il disegno, anche se il discorso prosegue linearmente.

Nella relazione maestro-bambini, rispetto alla relazione maestro-bambino, in cui il punto centrale è in questa funzionalizzazione del discorso del bambino a quello del maestro (o nel caso di Jojo che disegna, provocatoriamente il contrario...), assistiamo a una sorta di ibridazione tra il carattere proliferativo e il carattere funzionalizzato riscontrati in precedenza. Nella maggioranza dei casi, il maestro è il fulcro dialogico della scena; se lo diventa un bambino, è perché è il maestro a stabilirlo, come accade nella scena in cui Axel sta raccontando i suoi incubi e nella quale il maestro, in modo anche piuttosto brusco, interrompe tutti gli altri bambini che vogliono raccontare anche i loro.

Questa centralità si sviluppa anche ad un livello scenico: infatti, il maestro ha una funzione che, usando in maniera un po' azzardata un termine preso dal gergo teatrale, ricorda un po' quella della "spalla", cioè usa la sua centralità per far emergere l'espressione diretta dei bambini. Prendiamo sempre questa scena straordinaria di Axel che racconta i suoi incubi: in questo momento, il carattere tendenzialmente germinativo della scena si "linearizza": il maestro costruisce una situazione apertamente teatrale, nella quale cioè, all'interno dello spazio scenico della classe, si costituisce una situazione per cui uno dei bambini, Axel, diventa il polo dell'attenzione, e gli altri bambini (non soltanto in virtù del loro posizionamento tutti insieme di fronte ad Axel e al maestro) si configurano come il pubblico di questo "assolo" di Axel. Il maestro, posto accanto ad Axel, gli fa appunto da spalla, gli fa delle domande e lo porta a costruire la sua teatralità. Una sorta di "regista in campo". Egli assume un'identità fittizia - quella del maestro elementare - per relazionarsi con i suoi "*partners*", i bambini. Partners che, evidentemente, diventano talora spettatori delle performance del maestro (performance didattiche), come viceversa il gruppo si dà come spettatore di alcuni assolo di bambini (nella fattispecie, Axel che racconta il suo sogno). Intreccio di rappresentazioni e identità fittizie tutto interno al semplice gioco sociale della scuola.

È utile notare che, all'inizio della scena, Axel lancia una serie di sguardi in macchina, che suonano come una sorta di inconsapevole tentennamento, una reazione istintiva alla sensazione di esser stato, per così dire, "messo in mezzo". Questi sguardi lanciati alla macchina potrebbero in effetti suonare come un modo per Axel di entrare nel personaggio. Guardare in macchina

significa per lui in quel momento prendere coscienza della “quarta parete”, di chi - o di ciò che - fruirà della performance a cui sta per dare vita. Ovviamente, la presenza della macchina non può sfuggire in questo momento di verifica: essa, in questo momento, non è più occhio discreto, perché nel momento in cui Axel subodora la polarizzazione delle energie e dell’attenzione del campo su di lui, la macchina torna ad essere ciò che è nel suo immaginario infantile, cioè il cinema, cioè lo spettacolo, cioè il teatro, il pubblico, e così via. Questi sguardi in macchina hanno un qualcosa del gesto dell’attore di guardare in platea prima che inizi lo spettacolo per vedere quanta gente c’è, o di qualcuno che, prima di parlare in pubblico, fa la prova del microfono. Un gesto che, spesso, non ha tanto necessità tecniche, quanto la necessità di capire qual è la nuova “misura” del rapporto tra corpo, voce e spazio. In questa sequenza c’è un’inquadratura particolarmente significativa: l’angolo è abbastanza ampio, comprende il busto del maestro che, talora, nel voltarsi, lascia intravedere il suo profilo sinistro, e comprende Axel, che muovendosi come già precedentemente descritto in generale, talora si nasconde dietro il maestro e sottrae parte di sé alla macchina. In questa inquadratura ha luogo un vero e proprio dialogo tra Axel, il maestro, la macchina e il fuori campo, costituito dai bambini che, rapsodicamente, entrano nel discorso – e nel campo – tramite il sonoro, i loro commenti. Tutta la performance di Axel si gioca intorno alla pressione che su di lui esercitano tutti questi elementi. Il bambino come *comédien* non sembra poter usare indifferenza verso la macchina, quanto invece sembra creare uno stato di continua interazione tra se stesso, le sue reazioni, e la presenza della macchina, dettata, come dicevamo all’inizio, da quell’aspetto della presenza del bambino che abbiamo definito di semi-coscienza. Questo scarto è accentuato dall’atteggiamento del maestro, più consapevole, che “fa squadra” con la macchina e fa risaltare il modo straniante di Axel. La sequenza si conclude con un movimento di macchina verso gli altri bambini, i quali, proprio come di fronte a una performance, vengono colti a sorpresa nel loro essere spettatori di questa danza Axel/maestro/dispositivo.

La dolcissima bimba cinese ha paura, a sentir parlare di fantasmi; e così la macchina la coglie nell’atto di nascondersi dietro la sedia.

4.2. Una “permeabilità filtrata”: la *mise en scène* e il “parco giochi”

Jean-Louis Comolli sostiene che, pur parlando di cinema di nonfiction, si deve sempre e comunque parlare di «regia»: la regia, secondo il teorico francese, non è un atteggiamento, bensì un ruolo; si può iniziare a parlare di regia già nel momento in cui un qualcuno si propone di compiere il gesto di filmare che nel suo impianto teorico ha un ruolo così cruciale. Dunque, non si tratta di un attributo che qualifica un atteggiamento, bensì un attributo che determina uno statuto in relazione ai proprio soggetti¹⁰⁰. Jean-Louis Comolli non fa che confermare, in relazione alla sua materia di riferimento, cioè a dire il documentario, ciò che tanta teoria del cinema di nonfiction ci ha già ripetuto a chiare lettere: lo scarto tra la direzione del regista e l’ “interpretazione” dell’attore – termine che diamo per buono sia per la fiction che per la nonfiction – non soltanto è ciò che “fa” il film, ma anche ciò che il regista, consapevolmente, può e deve sfruttare per arricchire il proprio film di un qualcosa che non si può prevedere su una sceneggiatura, appunto, quello che potremmo definire l’ “imprevisto microfisionomico” dell’attore¹⁰¹. Niente di straordinariamente nuovo, se si pensa – oltre a Balázs - al lavoro con gli attori di registi come Jean Renoir o John Cassavetes, e come loro, di tutti gli autori che hanno fatto della dialettica tra controllo e permeabilità dell’impianto scenico il fulcro del loro stile di regia¹⁰².

«Thomas Waugh makes this point especially clear when he defines nonfiction performance (in a rare article on the topic) as “the self-expression of documentary subjects for the camera *in collaboration with the filmmaker/director*” [...] Amongst other things, Waugh calls attention to the fact that the conventions and practices employed by the documentary filmmaker dictate the manner in which individuals are expected to relate to the camera as they are filmed. Directors can ask nonfiction subjects to perform “awareness” of

¹⁰⁰ Per considerazioni sui termini e le condizioni della regia documentaria, vedi “Come sbarazzarsene ?” e “Quelli che filmiamo. Note sulla regia documentaria”, in Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l’innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006).

¹⁰¹ Balázs, Bèla, *Der Film. Werden und Weisen einer neuen Kunst*, 1952 (it. *Il film. Evoluzione ed essenza di un arte nuova*, Torino, Einaudi, 2002), pg. 49.

¹⁰² De Vincenti, Giorgio, *Jean Renoir. La vita, i film*, Venezia, Marsilio, 1996; Villani, Simone, *L’essenza e l’esistenza. Fritz Lang e Jean Renoir: due modelli di regia, due modelli di autore*, Torino, Lindau, 2007.

the camera or to perform “nonawareness” of it [...] but, in either case, the subjects are asked to perform»¹⁰³.

Thomas Waugh, nel suo saggio *Acting to play oneself: notes on performance in documentary* segnalato da Marquis, evidenzia che dietro a un atto performativo da parte di un *social actor* è sempre possibile rintracciare un lavoro di negoziazione. In linea con l'itinerario teorico tracciato finora, Waugh sottolinea come l'auto-rappresentazione dei soggetti sia legata all'azione congiunta che essi operano in relazione al *metteur en scène*. In questo senso, la “permeabilità filtrata” di cui nel titolo è una locuzione che richiama, innanzitutto, proprio questa «collaborazione»: dietro a un'intensità della qualità estemporanea del lavoro del filmé vi può essere un'attività di gestione, di organizzazione, di “filtro” costruita *ad hoc* per costruire un ambiente in cui questa qualità estemporanea non vada contro il film ma si ponga invece “al servizio” di esso.

L'esempio qui riportato in tal senso è una scena tratta da *Retour en Normandie* (Nicolas Philibert, Francia, 2006). Nell'estratto in questione, Philibert “anima” la tradizionale distinzione tra intervista e ricostruzione.

I soggetti intervistati sono posti frontalmente alla macchina, come nella struttura tradizionale dell'intervista. L'intervista non è montata, ed è realizzata in un unico piano sequenza. L'inquadratura è un totale che inquadra tutti i soggetti chiaramente, seduti su delle sedie, disposti su più linee in profondità. Dal momento che i soggetti sono numerosi, iniziano lentamente a interagire fra loro, dando luogo a delle situazioni localizzate. Il ricordo comune dei fatti discussi e la presenza della macchina “sciogliono” i *social actors* in un rapporto collettivo “caldo”. La frontalità con cui sono disposti gli intervistati restituisce alla scena un certo carattere artificioso, rendendone già intuibile l'ipotesi di una forma di intervento registico. Se questi soggetti fossero stati posti, ad esempio, intorno a un tavolo, come a ricostruire una conversazione avvenuta realmente, Philibert avrebbe teso alla trasparenza, a nascondere la presenza della macchina; questa frontalità, invece, restituisce una rappresentazione scenica, del tutto “evidente”, e quindi non trasparente, nella sua artificiosità.

¹⁰³ Waugh e Marquis in Marquis, Elizabeth, “Acting and/or/as Being? Performance in *Pour la suite du monde*”, «Nouvelles vues sur le cinéma québécois», n° 8, Hiver 2008.

In questa posizione, i *social actors* si ritrovano, a loro volta, in una relazione critica con la macchina: c'è una differenza notevole tra ricostruire una scena con un uso trasparente, diretto della macchina, secondo il quale l'attore deve (tentare di) recitare, oppure collocare l'attore nella posizione di intervistato, facendolo sedere su una sedia frontalmente alla macchina e quindi costringendo parte del suo corpo a un'esposizione frontale costante: nel primo caso il soggetto deve riversarsi completamente in una condizione di attore, e quindi agendo in modo estemporaneo; nel secondo caso, il soggetto parte dalla posizione dell'intervistato, ma questa posizione progressivamente si contamina con una forma di azione più vicina all'azione estemporanea. Se la posizione dell'intervista non pone problemi di ordine qualitativo al *social actor* - mi siedo, oppure sto in piedi, e rispondo alle domande - nel caso del lavoro estemporaneo si richiede al *social actor* uno sforzo qualitativo, che esce dalla dimensione attanziale di causa-effetto lineare dell'intervista.

Ad un certo momento della scena, uno degli intervistati redarguisce un altro, ricordandogli di guardare in macchina. Questo "monito" è reazione a un evento ben preciso: il *social actor* che viene redarguito ha ruotato il busto quasi completamente all'indietro per parlare con qualcuno alle sue spalle. Questa reazione insolita solleva il dubbio che, prima di girare scena, Philibert abbia dato agli intervistati delle direttive. Forse, la semplice direttiva di guardare in macchina, dal momento che si tratta di un'intervista; o, ancora più banalmente, un'indicazione di rigore semplicemente dettata da necessità, ad esempio, di presa del suono, che sarebbe stato penalizzato se gli attori avessero parlato troppo di spalle (la quale, a sua volta, avrebbe potuto essere una "bugia a fin di bene" di Philibert per costruire la scena in un determinato modo). In questo modo, tra l'azione tesa al lavoro estemporaneo dell'attore e questa ipotetica tensione al controllo operata dal regista, si crea una tensione dialettica tra la "compostezza" dell'intervista, nella quale il corpo è teso all'immobilità e di rado ruota più di 45° indietro, in quanto volge sempre la propria frontalità alla macchina, e la rapsodicità del dialogo, quindi dell'improvvisazione, a cui il *social actor* tende con una foga che è tanto maggiore quanto più si ritrova costretto alla posizione seduta/frontale/immobile della sedia.

Secondo questa ipotesi, allora, Philibert fornisce ai propri filmés un ambiente "sicuro" in cui improvvisare: attingendo alla metafora di cui al titolo, un "parco

giochi” dove “giocare” senza “farsi male”. Non avendo tutta la libertà del loro corpo, i filmés possono sentirsi liberi solo entro i limiti imposti loro dal regista, e hanno così la possibilità di “tagliare” continuamente il flusso della loro improvvisazione estemporanea, evitando di utilizzare il proprio corpo in un modo in cui la loro probabile carenza di competenze recitative li avrebbe portati a fare e tornando, ciclicamente, nella posizione “stabile” e “sicura” seduta/frontale/immobile. Anche attraverso, come accade, un circuito ludico di controllo reciproco, come abbiamo ipotizzato, istigato dal regista stesso.

Non è escluso, a questo punto, che Philibert abbia anche detto loro di riprendersi reciprocamente se si fossero voltati eccessivamente di spalle.

4.3. Declinabilità dei registri della qualità della presenza del filmé

Abbiamo avuto modo di osservare come, nella relazione filmeur/filmé che si attua nel cinema di nonfiction, lo statuto dell’attore costituisca un aspetto ricco di sfumature. Sia sfumature teoriche, come nel caso dei bambini di *Être et avoir*, in grado di dar luogo a dinamiche regolate da strutture profonde rintracciabili in dorsali teoriche di rilievo come quella tra linearità e germinazione; sia sfumature pratiche, come il caso della scena di *Retour en Normandie*, dalla cui analisi dettagliata abbiamo avuto modo di capire come si può costruire una vera e propria regia attraverso un lavoro sul linguaggio, sul *décor* e sulla direzione degli attori, agendo in una direzione provocatoria rispetto ai canoni – ammesso e non concesso che questi canoni siano mai esistiti, ipotesi ventilabile non soltanto sull’onda del contributo, auspicabilmente valido, offerto dal presente lavoro – della nonfiction e in modo riflessivo rispetto alla relazione filmeur/filmé.

Si era già riscontrato in più parti come una pratica la cui pre-produzione è strutturata in una certa maniera, che si caratterizzi per un alto grado di riflessività in relazione al rapporto filmeur/filmé, possa portare alla messa in discussione radicale della presunta separazione tra questi due comparti e alla penetrazione dell’uno nel campo dell’altro, a un’ibridazione di sguardi, a un’interazione corporea e a una sinergia di competenze e di saperi. Un fenomeno che possiamo definire, in un certo senso, di ibridazione, che si è

verificato in alcune forme cinematografiche del passato ma sembra esser sopravvissuto ancora in numerosi esempi di cinema contemporaneo, grazie al quale sta rinascendo un modo di fare cinema basato sul contatto, nel quale la valenza scientifica del documento inestricabilmente si innerva con la componente soggettiva, creativa, artistica, cooperativa.

Ora, questa ibridazione può verificarsi in una serie di modi. Con una metodologia non dissimile da quella già usata, abbiamo tentato di individuare lungo la filmografia selezionata una sistematica di registri della qualità della presenza del filmé. Si tratta, come per tutti gli approcci sistematici del presente lavoro, di una sistematica aperta e assolutamente non normativa, che possa esclusivamente servire a rendere più analitica la materia d'indagine, a stabilire delle differenze tra oggetti simili e a compiere delle riflessioni in merito allo stile e alla pratica cinematografica in oggetto.

È tanto importante quanto ovvio sottolineare che questa categorizzazione non definisce in maniera unitaria lo stile adottato in un film: all'interno dello stesso film, si può riscontrare una tensione verso uno o verso più di uno di questi registri che vengono utilizzati in diversi momenti del film. Inoltre, alcuni dei film in esame elaborano in maniera particolarmente significativa alcuni di questi registri. E visto che stiamo trattando film con impronte autoriali spesso molto forti ed evidenti, i cui film risentono di una forte dimensione riflessiva, l'acquisizione di uno o più di questi registri come vera e propria marca stilistica influisce poi sul risultato finale.

Sulla scorta di questa filmografia, si sono individuati almeno quattro registri, o meglio, quattro tensioni: la tensione all'intervista, la tensione osservativa, la tensione alla ricostruzione e la tensione illustrativa.

TENSIONE ALL'INTERVISTA

L'intervista è, com'è noto, uno dei registri ricorrenti nella relazione filmeur/filmé nel cinema di nonfiction ed è lo strumento di relazione primario tra filmeur e filmé. Proprio per questo, essa non è, tra i registri qui individuati, quello su cui si è maggiormente concentrata l'energia interpretativa del presente lavoro. Tuttavia, alcuni dei film in esame presentano una modalità d'uso peculiare dell'intervista. Non sono, naturalmente, gli unici film in cui si

verifica un uso ricercato dell'intervista: si tratta di un elemento piuttosto ricorrente in molti documentari, anche italiani, degli ultimi anni. Basti pensare a *L'amore e basta* (Stefano Consiglio, Italia, 2008) o a *El Sicario – Room 164* (Gianfranco Rosi, Stati Uniti/Francia, 2010) tanto per citarne due titoli tra i più recenti¹⁰⁴.

In *Être et avoir*, ad esempio, la totale assenza di interviste durante il film è “smentita” verso il finale quando il maestro Georges Lopez, che avevamo visto fino a quel momento in compagnia dei bambini e dei ragazzi, nell'atto di compiere il proprio lavoro, si presenta solo davanti alla macchina per rilasciare un'intervista nella quale racconta della sua vita, della sua esperienza lavorativa, di come è arrivato a scegliere di fare il maestro. L'intervista, così, diviene un materiale raro all'interno di un documentario, e assume un peso specifico dato che il suo arrivo giunge nell'economia narrativa del film come una sorta di apertura, di punto di svolta, anche di natura ritmica: il cambiamento di registro è allora anche un cambiamento di ritmo, che favorisce la fluidità della fruizione da parte dello spettatore. Dopo un intero film che si sostiene unicamente su un registro a tensione osservativa, l'arrivo di un'intervista modifica la relazione *filmeur/filmé* tra Philibert e il maestro ma, soprattutto, perché questa modificazione influisce sul nostro vissuto di spettatori: infatti, vedere frontalmente l'uomo che per tutta la durata del film abbiamo visto circondato dai bambini che gli stravano intorno ascoltando le sue lezioni, ascoltare le sue parole come se le stesse dicendo direttamente a noi favorisce un cambio di attenzione totale dovuto al cambiamento nella percezione dell'insegnante nell'attenzione dello spettatore.

In *Podul de Flori*, poi, ha luogo in un'alternanza più o meno regolare tra situazioni domestiche in cui compare tutta la famiglia e, invece, brevi frammenti di una conversazione tra Costica, il capofamiglia, e la macchina. In quest'ultimo caso, l'intervista assolve a una funzione ritmica, ma anche a una funzione narrativa, dato che nelle interviste il capofamiglia ci fornisce delle informazioni in merito alla sua situazione familiare, ai ritmi della vita contadina, dell'incedere e mutare delle stagioni che integrano le conoscenze che emergono dalle situazioni messe in scena nel film. Un uso, questo, non dissimile da quello che

¹⁰⁴ Per un approccio teorico all'intervista, Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006).

ne fa Gaglianone nel suo *La classe dei gialli*, nel quale i vari bambini che fanno parte dell'asilo nido sono, a turno, fatti sedere sul divano e sottoposti a una breve intervista, sempre più o meno costruita sulle stesse domande. In questo caso, si accentua ancora di più il carattere ritmico dell'intervista nella struttura del film, dato che le dichiarazioni dei bambini sembrano abbastanza sconnesse dal tessuto narrativo – pure debole di suo – arricchito dalla qualità performativa di alcuni di loro.

Un uso ancora diverso dell'intervista è adottato da Richard Dindo nel suo *Une saison au paradis*. In questo film, Dindo fa uso di tutti e quattro i registri qui analizzati, arrivando a toccarli tutti. L'intervista, in particolare, è un evento abbastanza raro, considerando che la peculiarità del film è che, per buona parte della sua durata, tutti gli eventi che si verificano sono narrati da una *voice over* che legge il diario del protagonista del film, Breyten Breytenbach, nel quale egli ha raccontato per filo e per segno tutte le vicende che sono raccontate nel film. In un film costruito in questo modo, i momenti di "intimità" tra filmeur e filmé sono molto rari, ed è quindi difficile aver modo di sentire parlare il protagonista con la sua voce in presa diretta. Questo film, in effetti, attraverso questo semplice gioco con la voce diegetica e la voce extra-diegetica, compie in modo particolare un discorso teorico sul rapporto tra presente e passato, tra parola scritta e verbo parlato, tra storia e memoria. E anche tra filmeur e filmé, dato che l'adozione di questo modo d'uso del sonoro gli permette di lavorare in maniera del tutto sperimentale proprio sui quattro registri; il lavoro compiuto su ciascuno di essi, che nel corso di questa sezione avremo modo di esplorare, li rende più interessanti proprio perché carichi di una valenza tecnica ed espressiva così sperimentale.

TENSIONE OSSERVATIVA

Altrettanto "classica" è la tensione che abbiamo definito osservativa. Questa definizione ha un debito evidente con Bill Nichols: *observational* era infatti uno dei *documentary modes* che lo studioso aveva individuato come categorie sistematiche del cinema documentario¹⁰⁵. Come Nichols stesso descrive i film

¹⁰⁵ Nichols, Bill, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991, cap. 2.

che fanno parte di questo gruppo, sono film in cui l'azione del filmeur ha luogo con un atteggiamento discreto, in cui dunque non c'è nessuna interazione più o meno diretta con i filmés.

Tra i cineasti presi in esame in questa sede, quello che maggiormente si avvicina alla tensione osservativa è Nicolas Philibert. Nel suo cinema, pur essendoci una concentrazione altissima del lavoro al momento delle riprese, non c'è la volontà, come nel cinema, ad esempio, di Jean Rouch, di intervenire, di costituire parte integrante del momento in atto¹⁰⁶. Pur consapevole dell'impossibilità di nascondere il comparto produttivo, Nicolas Philibert mantiene come punto di riferimento centrale iniziale del suo lavoro, come già si è avuto modo di discutere, la ricerca della «distanza», la ricerca di una relazione con le persone che vengono filmate. Una distanza che gli permetta di trarre il massimo del risultato senza creare una relazione basata sull'invasione. In piena sintonia con le considerazioni di Jean-Louis Comolli, Nicolas Philibert trova il punto di forza del proprio fare cinema proprio, paradossalmente, nella fragilità, nella precarietà della relazione filmeur/filmé, una relazione che, come già sottolineato a più riprese, può essere facilmente soggetta a evoluzioni, sia in positivo che in negativo, come ogni relazione non regolamentata, non contrattualizzata. Una situazione che Philibert adora mettere alla prova, visto che il suo cinema è costantemente alla ricerca di contesti di frizione in cui cercare di stabilire una relazione filmeur/filmé, in cui questa ricerca della distanza è un passo irrinunciabile: dalla difficile relazione con i sordi di *Le pays des sourds* (Francia, 1992) alla clinica psichiatrica «La Borde» in *La moindre des choses* (Francia, 2003), dalla classe di *Être et avoir* al «Jardin des Plantes» dell'*orang-utan* protagonista del suo ultimo film, *Nénette* (Francia, 2009). Non è casuale che Philibert mostri una predilezione per soggetti con i quali non è possibile stabilire una relazione razionale, tradizionale, animali, bambini, disabili. Tutti soggetti le cui reazioni non rispondono a una logica convenzionale, e quindi propongono all'osservazione tutta una serie di elementi "fotogenici" che esaltano il côté estetico del suo modo di fare cinema.

¹⁰⁶ Vedi, in particolare, il paragrafo 3.2.

LA “MEMORIA AL LAVORO”: TENSIONE ALLA RICOSTRUZIONE VS TENSIONE AL RACCONTO

Les vivants dans mes films, ce sont les témoins
et les témoins sont toujours des survivants pour moi.

(Richard Dindo)

Lungo vari film della filmografia in esame, il rapporto filmeur/filmé si snoda attraverso una tensione alla ricostruzione. Anzi, si snoda attraverso la giustapposizione tra due tensioni: tensione alla ricostruzione e tensione al racconto. Due termini che hanno in comune il fatto di riferirsi a un passato. O forse, meno rigidamente, di riferirsi a un qualcosa che accade *altrove* – un altrove connotabile non solo in senso temporale, ma anche in senso spaziale - al di fuori del “visibile”. Guy Gauthier ci propone una posizione da cui partire per il nostro ragionamento:

«La distinzione [...] non è fra attore professionista e attore non professionista, ma tra simulacro e auto-rappresentazione. Verifica sperimentale: posso incontrare i personaggi di Wiseman, Perrault, Depardon, verificare se il loro statuto sociale è cambiato, se hanno smesso di essere dottori, marinai, poliziotti. Limiti dell'esperimento: i personaggi sono irraggiungibili, nello spazio e nel tempo. Perché allora credere nella loro autenticità? È qui che il documentario riceve una sfida più impegnativa: convincere di essere autentico quando le qualità di convinzione del simulacro lo richiedono [...] Questa restrizione condanna chiaramente il documentario non solo nel presente, ma per ciò che è visibile nel presente. È compito della finzione trattare la parte più grande dell'invisibile, dell'ipotetico, dell'anticipazione, ma anche del passato: senza attori non può esserci nessuna “ricostruzione storica”. L'espressione “documentario storico”, spesso utilizzata, riunisce due termini in contraddizione»¹⁰⁷.

Dunque, documentario e storia¹⁰⁸ si pongono in due “luoghi” che non si incontrano mai: la presenza dell'uno compromette sistematicamente la presenza dell'altro. Il documentario non può confrontarsi con il passato con gli

¹⁰⁷ Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 (it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009), pg. 8.

¹⁰⁸ L'uso, in questa sede, del termine “storia” non si fa volutamente carico del carattere problematico che, nel corso della seconda metà del XX Secolo ha caratterizzato lo studio delle metodologie di ricerca storica. Il termine, utilizzato in opposizione al termine “memoria”, sta a significare il complesso di fatti storici oggettivamente riconoscibili come realmente accaduti.

strumenti della storia o con gli strumenti del film di finzione, e ogni suo aggancio con il passato è, necessariamente, mutuato dal presente. In questo senso vale un principio più o meno analogo a quello che, in antropologia, sancisce la critica all'«approccio oggettivante e falsamente impersonale»¹⁰⁹ che, utopisticamente – cioè, nel senso letterale del termine, “in nessun luogo” – presuppone l'osservatore in condizione di “documentare” la “verità” dell'altro in modo imparziale e impersonale. Il documentario, per i motivi che Gauthier evoca ma non esaurisce, è «condannato nel presente» perché la “verità” del documentario non è soltanto nel *quid* che racconta, ma è anche nel presente della realizzazione, nell'azione del corpo del soggetto che agisce. Essa implica necessariamente una mediazione del presente. Si tange, momentaneamente, quel carattere performativo del documentario, già evidenziato in altra sede sulla scorta delle riflessioni di Stella Bruzzi¹¹⁰.

«L'interesse non è nella verità – tranne che per la ricerca storica – ma nel funzionamento stesso della memoria, considerata come una manifestazione della vita che è a fondamento della personalità e dell'immaginario degli individui e dei gruppi. La sua forza è allo stesso tempo la sua debolezza, poiché dinamizza l'azione a scapito della ricerca irriducibile della verità. La storia è conoscenza, il documentario è memoria: il testimone si libera raramente dei suoi ricordi»¹¹¹.

Storia e memoria. Passato (o, quantomeno, *altrove*) e presente. Ricostruzione e racconto. Parola e azione. Ecco lo steccato semantico e terminologico – già problematico, come testimonia la collocazione del termine “ricostruzione” in segno oppositivo a “racconto”, quando, come vedremo, i documentari “della memoria” qui analizzati fanno uso anche della ricostruzione... - entro cui si snoda questo intrico di postulati teorici del documentario. Il rapporto con il passato instaurato dal documentario non si colloca nella pratica della storia, cioè nella ricerca della verità – stavolta senza virgolette – bensì si colloca nella “pratica del passato”, cioè nella pratica di ciò che non è nel film, non è visibile. Ma questa pratica del passato è avvinta al presente dell'umanità corporale, all'*hic et nunc* del lavoro della macchina

¹⁰⁹ Vedi il capitolo 1.

¹¹⁰ Vedi capitolo 2.1.

¹¹¹ Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 (it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009), pg. 317.

rispetto al *filmeur* e al(ai) *filmé/s*. Questa pratica è la memoria. Ma la memoria, ci dice Gauthier, è dinamismo, è «azione»; e l'azione ha una inossidabile carica presente, la carica del *geste*, il presente eterno che è racchiuso nella sua esecuzione. Nei confronti del passato, o dell'altrove, al documentario non restano che le «vestigia»; tra di esse, i testimoni, il flebile legame che ancora avvince il documentario con questo passato destinato a restare sempre fuori dal visibile. Ognuno di essi ha una memoria che, “se non c'è rosa senza spine”, detiene il passato, ma nel tirarlo fuori lo muove dalla sua inenarrabile storicità secondo la propria inesorabile umanità.

La memoria è un meccanismo sociale. Rituale, potremmo azzardarci a dire: ogni individuo e ogni gruppo ha a fondamento di sé l'attività della memoria come «manifestazione di vita», come processo che, inesorabilmente, si impone alla camera almeno quanto vi si impone questo *altro* che è fuori dal visibile ed è memoria solo attraverso il visibile. Il cinema, e non è una novità, filma la processualità. Il passato resta dov'è, nell'invisibile. Proprio come Rouch non si limita a filmare i *filmés*, i “selvaggi”, bensì filma la processualità del cinema del contatto. Un rituale è una reiterazione della memoria, la quale trova legittimazione nella processualità del rituale stesso. Così, i luoghi antropologici di Michel De Certeau si caricano di una storia antichissima; ma ciò che si muove sotto gli occhi di tutti ogni giorno non è il passato: è la memoria¹¹².

Parafrasando ed “esondando” Gauthier, allora, “la storia è conoscenza, il documentario è memoria; la storia è verità, il documentario è finzione”.

È in questo complesso orizzonte – e, con molte probabilità, non ancora adeguatamente messo a fuoco - che assumono senso le pratiche della ricostruzione e del racconto nei film qui analizzati. In questo frangente, si cercherà di approfondire l'uso della ricostruzione negli esempi di cinema contemporaneo qui annoverati, senza tentare di farne la storia bensì tentando di individuare i caratteri principali che hanno queste forme odierne della ricostruzione.

In tal senso, Robert Flaherty è stato da molti studiosi individuato come un autore fondamentale, soprattutto in relazione alla dinamica storica, sollevata da Stella Bruzzi, che cerca di spiegare la “perdita dell'innocenza” della *post-verité*

¹¹² De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, 1980 (it. *L'invenzione del quotidiano*, Milano, Edizioni Lavoro, 2001).

theory in relazione a pratiche come la ricostruzione e al susseguente “cambio di segno” dell’uso di questa pratica nel documentario contemporaneo¹¹³.

«Flaherty non esitò nell’uso della ricostruzione, di quella che chiamiamo *autenticità rappresentata (staged authenticity)*; famosa è la ricostruzione dell’igloo, prima costruito di dimensioni doppie, poi segato in due affinché entrasse una luce sufficiente alle riprese. Ma Flaherty non cercò mai di tenere nascosto il lavoro di ricostruzione; nella memoria del 1922 descrisse accuratamente le fasi di preparazione dell’igloo. Nanook introduce così alcune questioni sulle quali non si smette mai di discutere, quelle del collaborativismo, una soluzione alla “tradizionale” domanda dei neofiti “ma il film non modifica la realtà?”, quella della ricostruzione (*staged authenticity*) e quella della ripresentazione (*re-enactment*)¹¹⁴ [...] ‘Flaherty è stato ripetutamente criticato per aver ricostruito la cultura degli Inuit. È abbastanza ironico che gli sia stata attribuita qualcosa che gli antropologi facevano “impunemente” ’»¹¹⁵.

Come emerge da queste considerazioni, il discorso portato avanti da Flaherty si discosta molto dalla semplicistica dicotomia tra opacità o trasparenza dell’intervento autoriale; come sostiene a ragione Marano, il collaborativismo¹¹⁶ di Flaherty sposta l’asse del problema da un manicheismo (pseudo)etico della pratica cinematografica a una ricerca sperimentale, un tentativo di decostruzione della relazione *filmeur/filmé* in una direzione problematica. In questa chiave di lettura, il lavoro di Flaherty si ricongiunge al lavoro che gli etnografi, prosegue Marano, compivano «impunemente» fin dai tempi dell’osservazione partecipante, cioè la ricerca di una relazione non più basata su un rigido Sé/Altro, bensì sulla profonda, declinata e “scavata” sensibilità del *Noi*, che nel collaborativismo trova una forma che ne sfuma la rigidità dicotomica in una direzione sperimentale, problematica.

Anche Stella Bruzzi propone una riflessione di natura storica in cui alla ricostruzione è riservata un’attenzione particolare:

¹¹³ Vedi il paragrafo 2.1, la cui riflessione sul *direct cinema* è ripresa, sinteticamente, nel presente paragrafo.

¹¹⁴ Marano non utilizza ulteriormente, nel corso della sua trattazione, questa distinzione tra «*staged authenticity*» e «*re-enactment*», due categorie concettuali che il presente lavoro, dal suo punto di vista, ha assimilato l’una con l’altra sotto il termine di ricostruzione.

¹¹⁵ Ruby e Marano in Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 107.

¹¹⁶ Vedi paragrafo 3.3.

«Many antecedents of the modern documentary were not so haunted by issues of bias, performance and authorial inflection [...] The suspicion with which Robert Flaherty's reconstructions in *Nanook of the North* and *Man of Aran* is now frequently treated stems not from an understanding of why he reconstituted an Aran family or recorded their dialogue in a studio [...] or of how such films may have been understood for what they were by contemporary audiences»¹¹⁷.

In questi due estratti, Ruby, Marano e Bruzzi mettono in luce una serie di aspetti e di contraddizioni. Innanzitutto, Bruzzi – perfettamente in linea con il suo sguardo “storico” – mette in luce come, per comprendere il fenomeno della post-*verité* sia necessario capire in che modo il pubblico dell'epoca aveva recepito l'operazione di Flaherty. D'altra parte, Marano, sulla scorta di Jay Ruby, evidenzia come sia poco utile criticare Flaherty accusandolo di falsificazione e finzionalizzazione, dal momento che, da sempre, l'approccio etnografico è stato mediato dall'occhio dell'osservatore. Ciò che mancava, dunque, all'epoca di queste critiche, era la consapevolezza della necessaria impossibilità del mito dell'oggettività nello sguardo del cinema e nell'immagine - e anzi, che proprio in quel tipo di approccio, che non a caso Jean Rouch fa proprio¹¹⁸, vi era il germe per l'antropologia condivisa e per i termini della pratica di contatto che i film in esame in questa sede sembrano declinare in varie forme. Ciò che emerge, più che altro, dall'atteggiamento di Flaherty, è una forte tensione alla sperimentazione, a trovare nuove vie per costruire un film “riflessivo” *ante-litteram* che, presumibilmente, è il lato che ha affascinato maggiormente Jean Rouch e che ha influito in modo determinante sul suo modo di fare cinema etnografico.

La ricostruzione è dunque uno degli aspetti estetici chiave per comprendere il passaggio storico dal documentario dell'epoca di Flaherty al documentario oggetto di analisi di Stella Bruzzi e, soprattutto, il “cambio di segno” che la pratica della ricostruzione ha subito nel corso del secolo. Secondo Stella Bruzzi, ciò che ha fatto sì che il cinema di Robert Flaherty, in tutta la sua fortissima tensione alla ricostruzione, non fosse oggetto di riflessione teorica come lo sono le pratiche cinematografiche contemporanee, è stata tutta la produzione cinematografica e l'elaborazione teorica relative al *direct cinema*, che all'epoca

¹¹⁷ Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006, pg. 7-8.

¹¹⁸ Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988.

della sua nascita e del suo sviluppo, cioè metà anni '60 e per i dieci anni successivi¹¹⁹, contribuì in modo determinante all'instaurarsi dell'equivoco colossale relativo al rapporto tra realtà e rappresentazione. La possibilità, offerta da una strumentazione tecnica che per l'epoca era innovativa e sofisticata, di penetrare nel vissuto, direbbe Edgar Morin¹²⁰, ingenerò un modo di fare cinema che adottava uno stile talmente realistico da indurre a credere che era finalmente giunto alla ribalta un cinema in grado di riproporre la realtà così com'era. Un equivoco che, secondo Stella Bruzzi, ha fatto sì che la teoria del cinema che ha seguito questa "perdita dell'innocenza" facesse oggetto di ipertrofica elaborazione teorica operazioni che negli anni Trenta Flaherty compiva, appunto, in modo del tutto innocente¹²¹. Il cinema che nasce alla luce di questa dinamica – o quantomeno il cinema contemporaneo di matrice documentaria di cui il presente lavoro, tramite una serie di esempi la cui scelta non reca in nessun modo una pretesa di esaustività, cerca di dare conto – è un cinema che non si esime dal vivere questa "perdita dell'innocenza" che è, allo stesso tempo, perdita di una base solida su cui operare: venendo a mancare una base minima su cui stabilire un rapporto di linearità tra la realtà e la messa in scena che se ne offre, e venendo di conseguenza a mancare un terreno condivisibile con lo spettatore, che in ogni momento può sentirsi autorizzato a dare adito all'istinto dello scetticismo assoluto¹²² che, andando oltre la "malizia" connaturata al gesto di riportare realtà e messa in scena trova l'inganno, il cinema deve sviluppare un sistema rappresentativo che sia in grado di parlare di *una* "verità" senza tirare in ballo *la* verità ontologica.

È sulla scorta di questo macro-fenomeno storico con così forti ricadute teoriche che Joris Ivens, nel 1979, dice:

«L'autenticità del luogo è la sola garanzia di verità o si può intervenire e presentare il risultato come verità? Sono stanco di questa domanda [...] Si può se si sa con chi e perché si fa. Non era copiare la realtà, gli operai [sul set di *Misère au Borinage*, ndr] sono stati registi di sé stessi, e sapevano perché avevamo bisogno di far vedere la loro manifestazione, perché filmavamo [...]

¹¹⁹ Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 (it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009), capitolo 5.

¹²⁰ Morin, Edgar, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, 1956 (it. *Il cinema e l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982).

¹²¹ Vedi capitolo 2.1.

¹²² Carroll, Noël, "Nonfiction film and postmodernist skepticism", in Bordwell, David, Carroll, Noël, *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison, Wisconsin University Press, 1996

Hanno preso la nostra ricostruzione nelle braccia della realtà: la manifestazione del film è diventata una vera manifestazione»¹²³.

Dunque, l'indagine sull'uso della ricostruzione, dopo tanti anni di domande senza risposta in relazione al suo statuto di autenticità rispetto alla realtà, deve uscire dalla dimensione "normativa" ("si può/non si può?") e proiettarsi in una dimensione riflessiva, produttiva, euristica ("perché lo faccio?") e nondimeno creativa ("come lo faccio?"). L'impiego della ricostruzione nella fattispecie di Ivens e Storck in *Misère au Borinage* (Belgio, 1932-33) è stato concertato, ha coinvolto gli operai che sapevano per quale motivo essa stava avendo luogo. Non c'era, ci dice Ivens, un rapporto di emulazione o subordinazione nei confronti della realtà. La ricostruzione, nella sua dimensione creativa, si determina in partenza in totale indipendenza nei confronti della realtà, ed è finalizzata alla creazione di un contesto in cui coloro che ne fanno parte sono in grado di costruire un campo di azione nel quale si rendano visibili dinamiche familiari proprio perché già avvenute in un altro spazio e in altro luogo. Perché il documentario vuole e deve poter essere in grado, secondo la bella formula di Ivens, di «presentare il risultato come verità».

La ricostruzione, quindi, si può dare come una scelta stilistica assolutamente sconnessa dalla pretesa autenticità di un film: essa, una volta che la si utilizza in maniera concertata tra i vari attanti del progetto cinematografico, nella consapevolezza della sua specificità in relazione alle modalità e alle possibilità del lavoro del cinema in relazione alla memoria¹²⁴, può diventare uno spazio in cui mettere alla prova la capacità di indagine del cinema di nonfiction. Un'indagine che, alla luce di tutto quanto detto finora, sarà sensibilmente orientata alla processualità cinematografica, oltre che al soggetto della rappresentazione.

¹²³ Joris Ivens in Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 (it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009), pg. 194.

¹²⁴ Per un sintetico rimando bibliografico, rimando a parte della bibliografia contenuta in Minuz, Andrea, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Roma, Bulzoni, 2010, con alcuni testi che aggiornano il dibattito contemporaneo sul tema. Tra i vari: Halbwachs Maurice, *La mémoire collective*, 1950 (it. *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1997); Hirsch Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997; Jedlowski Paolo, *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano, 2002; Minuz Andrea, "L'incommemorabile e l'irrepresentabile. Su un possibile confronto tra il cinema e l'architettura", in «Close-Up», dossier Cinema e Arti Visive, n. 15, 2006; Montani, Pietro (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Carocci, Roma, 2004; Žižek, Slavoj, "Camp Comedy", in «Sight&Sound», aprile 2000 (<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/17/>).

Il senso della ricostruzione che sembra comunicare l'estratto di Ivens, il racconto della scena della fattispecie del film *Misère au Borinage*, è a sua volta ricollegato da Guy Gauthier a un punto di vista ulteriore che la pratica della ricostruzione di riflesso suggerisce: quella che il teorico canadese collega al "metodo" dell'«improvvisazione preparata». La descrive per bocca di Frederick Wiseman:

«Oggi ho lavorato su una sequenza di *High School* [1994], in cui un'adolescente di quindici anni torna al liceo dopo un'assenza di sei settimane dovuta alla nascita del suo primo figlio. Come spesso accade, ho filmato la scena assolutamente per caso. Passavo davanti all'ufficio della direttrice, quando ho visto una carrozzina nel corridoio. È una scena inconsueta in un liceo. Mi sono rivolto alla ragazza che stava dietro alla carrozzina. Mi disse che era venuta per incontrare la direttrice e che era accompagnata dalla madre e dal fratello. Ho chiesto a tutti i membri della famiglia se erano d'accordo che filmassi l'incontro con la direttrice, e ho spiegato loro che stavo girando un film per un canale della televisione pubblica. Né la famiglia, né la direttrice erano contrari. L'incontro è durato un'ora e mezza»¹²⁵.

Le parole di Wiseman mettono in luce un aspetto peculiare della ricostruzione: l'idea di mettere dei soggetti in una situazione nella quale hanno già chiaro in che modo devono agire, con in più l'aggiunta di un'esposizione a un sistema di registrazione. La ricostruzione, dunque, ci riporta a quella che Nichols definisce «arena» in cui ha luogo l'azione dei soggetti: essi si ritrovano, consapevolmente, in una situazione nota alla quale si sovrappone la costituzione di un campo cinematografico che istituisce una forma di "ritualità seconda" nel contesto, quotidiano, in cui avviene il fatto.

D'altra parte, su un versante teorico orientato all'etnografia visiva, Francesco Marano, problematizza l'uso della ricostruzione nella direzione di una «scientificità» del lavoro etnografico:

«Se l'invito, sul piano della pratica cinematografica, sembra essere quello di non preoccuparsi troppo dell'autenticità della ricostruzione, allora è opportuno piuttosto capire, caso per caso, e contestualmente allo stato della ricerca

¹²⁵ Wiseman in Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 (it. Storia e pratiche del documentario, Torino, Lindau, 2009), pg. 180-181.

antropologica del periodo in cui il film è stato realizzato, quali siano le motivazioni e le implicazioni scientifiche che stanno alla base della ricostruzione»¹²⁶.

Fornisce una risposta parziale Ernesto De Martino. La cinematografia demartiniana¹²⁷ è stata una delle manifestazioni di un modo di fare cinema in cui la ricostruzione aveva una valenza peculiare, e De Martino stesso illustra le ragioni della scelta della ricostruzione.

«In taluni casi per comodità di osservazione è stata, con tutte le cautele del caso, impiegata la tecnica di far ripetere artificialmente, in tutto o in parte, un [...] comportamento culturale fuor dell'occasione reale nel quale esso entra normalmente in azione, e sono state annotate le differenze tra questo comportamento "sperimentale" e quello "spontaneo"»¹²⁸.

Analogamente a quanto riscontrato in relazione a Flaherty, dalle parole di De Martino emerge il carattere «sperimentale» dell'operazione, piuttosto che il suo carattere in relazione a un principio di autenticità. Lavorare sulla ricostruzione in un'ottica pratica permette, appunto, di annotarne le differenze da un punto di vista espressivo rispetto a riprese svolte senza un intento esplicito di compiere una ricostruzione, con una finalità finanche didattica, dell'operazione cinematografica. In ogni modo, dietro l'espressione «tutte le cautele del caso» si cela un atteggiamento inequivocabilmente riflessivo in relazione alla forma di contatto etnografico e anche in relazione all'uso del dispositivo, del quale molti esponenti della cinematografia demartiniana erano perfettamente consapevoli.

«Cependant, la reconstitution réflexive connaît, depuis peu, une nouvelle forme délibérément théâtrale et distanciée, à la fois jouée par des acteurs et déjouée, au sens où la représentation ne cherche ni à faire semblant ni à faire croire qu'elle serait l'équivalent de l'original»¹²⁹.

¹²⁶ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, pg. 148.

¹²⁷ Per una filmografia e una bibliografia esaustive relative alla cinematografia demartiniana, vedi Bertozzi, Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

¹²⁸ Ernesto De Martino in Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, pg. 45.

¹²⁹ Niney, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, pg. 49.

Con questa annotazione di François Niney, la ricostruzione nel XXI Secolo – o, perlomeno, nel cinema che è in questa sede oggetto di analisi - è definitivamente uscita dalla dimensione che la vede in relazione con l'«originale», dice Niney, e si proietta su un piano decisamente estetico ed espressivo, come una forma cinematografica figlia di una lunga tradizione che può servire come un espediente riflessivo di messa in scena.

Il vento fa il suo giro è tra i film che adottano lo stilema della ricostruzione come pietra angolare del loro progetto di messa in scena. Una scelta che ha tanto più peso quanto più le origini del film sono, nel senso in cui lo abbiamo inteso finora sulla scorta di Francesco Faeta, «antropologici». Tanto più, quindi, il film assume una connotazione antropologica, come un percorso di riviviscenza collettiva del proprio vissuto comunitario, ecco che allora la ricostruzione, la messa in scena finzionale, la recitazione attoriale assumono una valenza davvero rituale: il *social actor* che, all'interno della "ritualità" del set, indossa la propria identità rituale, la propria maschera, proprio come fosse un membro di una delle società indagate dagli etnografi che esplorano popolazioni lontane, costruisce un doppio della propria identità ad uso del film, che quindi si dà come un vero e proprio momento rituale nel vissuto sociale della comunità.

La bocca del lupo si colloca a metà strada tra la tensione alla ricostruzione e la tensione al racconto. Il film fa un uso particolarmente consapevole della ricostruzione. Innanzitutto, vi sono pochissime scene ricostruite all'interno del film. Sono tutte perlopiù relative a Vincenzo: Vincenzo che cammina per la città, Vincenzo che si siede a tavola per mangiare. C'è da sottolineare un fatto in relazione a queste sequenze: se per gran parte del film la colonna audio, costituita dalla voce di Vincenzo e Mary che declamano le lettere che si erano scritti l'un l'altra dal carcere, queste scene ricostruite sono avvolte nel silenzio. In secondo luogo, notiamo che il tipo di recitazione è molto studiato da parte di Marcello: Vincenzo si muove lentamente, con gesti calmi e rigorosamente scanditi, percorrendo questi spazi nel silenzio più totale. Questa scelta di regia ha anche un corollario narrativo: infatti, queste scene ricostruite sono le uniche del film a collocarsi nel presente della narrazione, dato che il film è tutto basato su parole del passato, lettere già scritte, ricordi, testimonianze, sinfonie urbane. Il costruito narrativo elaborato da Pietro Marcello, basato sulla frammentazione

dei gruppi di immagini risalenti alle varie tradizioni stilistiche, fa sì che queste scene “al presente” si carichino di una *suspense* notevole. Su di esse, quindi, è come se il ritmo del film mutasse, rallentasse leggermente, o meglio, si disponesse per un momento particolarmente significativo. Un momento che potremmo definire rituale. Le ricostruzioni de *La bocca del lupo*, nella loro valenza ritmica, sembrano voler assurgere a momento rituale all’interno del flusso visivo del film.

La tensione che si può opporre a quella della ricostruzione è la tensione al racconto. Alcuni film elaborano questa indagine sulla memoria non attraverso la declinazione della forma della ricostruzione, bensì attraverso il racconto. Racconto in differita, racconto per interposta persona, testimonianza verbale o scritta. Tutta una serie di espedienti narrativi che hanno luogo *in absentia*, cioè sulla scorta dell’impossibilità concreta di accedere alla “verità” storica.

L’esempio più calzante tra i film qui analizzati è *Une saison au paradis* di Richard Dindo. In questo film Dindo fa sistematicamente ricorso a una varietà di registri. La scelta di costruire il film strutturalmente sulla scissione tra colonna audio e colonna video è certamente un elemento che ha permesso un’elaborazione molto raffinata. Questa scelta può essere letta come funzionale alla costruzione di un discorso sulla memoria e sulle possibilità del cinema documentario in relazione ad essa: il film consta di un viaggio che il protagonista, lo scrittore sudafricano ma oramai cittadino francese Breyten Breytenbach, compie nella sua terra natia insieme a sua moglie Yolande, ripercorrendo fedelmente gli eventi risalenti al 1975 quando Breytenbach compì, per conto di “Okhela”, l’associazione di cui era fondatore che aveva come fine la lotta contro l’Apartheid, un viaggio in Sudafrica che culminò con il suo arresto e la sua incarcerazione, che ebbe fine nel 1982. La colonna audio del film consiste, per la maggior parte, nel commento extra-diegetico di Pierre Arditi (nell’edizione francese) che legge i *Journaux africains*, il romanzo autobiografico in cui Breytenbach racconta gli eventi narrati nel film, in molte parti eliminando la traccia audio diegetica e sostituendovi questo racconto a parole.

La scelta di Dindo di utilizzare la parola, il racconto verbale come unico vettore in grado di ricostruire la memoria costituisce una forma di

problematizzazione radicale circa le possibilità dell'immagine di indagare il passato. Dindo affida alla parola scritta il compito di raccontare gli eventi del passato, funzionalizzando la colonna video all'onnipresenza della parola, che sostituisce nel film – fatte salve alcune parti¹³⁰ - la parola di Breytenbach stesso; in questo modo, ogni scelta di registro adottata, ogni momento in cui si lascia la parola ai filmés in carne e ossa, assume una pregnanza scenica particolare e, in alcuni momenti, un carico notevole di *suspense*: nella parte finale del film, infatti, dal racconto della liberazione in poi, la *voice over* racconta dell'incontro di Breytenbach con la sua famiglia dopo la liberazione, introducendo uno per uno i suoi familiari; naturalmente, l'immagine segue il racconto, e il viaggio di Breyten e Yolande va in “*overlapping*” con il racconto verbale e ci conduce, *nel presente*, a incontrare di nuovo la famiglia di Breytenbach, costruendo un tessuto narrativo in alcuni punti teso e carico di peso emotivo.

In alcuni momenti, questo modo espressivo assume un carattere rituale: una costruzione del racconto così ostinatamente basata su questa struttura, prolungata per tutta la durata del film, dà luogo a una forma di ritualità, di ripetitività ossessiva nella forma d'uso del dispositivo. Proprio come la ritualità di un evento non è data dal contenuto dell'evento ma dalla struttura rituale, sempre identica nella sua rigidità strutturale, la ritualità di un film, l'insorgere di quello che abbiamo definito “campo cinematografico”¹³¹, è probabilmente costruita su una ritualità del gesto cinematografico, della quale *Une saison au paradis*, come d'altra parte pressoché tutta la filmografia di Dindo, è un esempio molto significativo.

La presenza di Yolande, la moglie di Breytenbach, ha un'importante funzione discriminante in relazione al presente, alla dimensione spazio-temporale del racconto: lei non era presente nel 1975, allo svolgersi dei fatti, ma è presente ora, quando Breyten, finalmente uscito da quell'esperienza collocabile nel passato – e dunque irrepresentabile tramite lo strumento del documentario – rivive i luoghi di quell'evento. La sua presenza all'interno dell'immagine rivela il carattere inesorabilmente presente del documentario, la sua semplice presenza ci fa capire che il film è costruito nel presente, un presente in cui non c'è più un Breyten solo contro la polizia ma un Breyten con

¹³⁰ È possibile consultare, in appendice, la scheda integrale del film.

¹³¹ Vedi capitolo 2.3.

sua moglie, punto di concentrazione iconica del carattere inesorabilmente *presente* della rappresentazione. Particolarmente significativa la scena, ambientata nell'aula del tribunale militare nella quale si consumò il processo in seguito al quale Breytenbach fu condannato. In questa scena, Yolande piange. L'audio, in questo momento, è diegetico rispetto all'immagine, ma lei è lontana, sul fondo dell'inquadratura, e non si ode il suo pianto. Il suo pianto si ricollega alla sua posizione temporale in relazione a Breyten e in relazione agli eventi: la sua presenza "simboleggia" il presente "buono" per Breyten - in contrapposizione ad un passato che è allo stesso tempo "cattivo" ma necessario, da rivivere, per Breytenbach – ed è in grado di sostenerlo in questo suo viaggio a ritroso nell'incubo vissuto anni addietro.

L'impianto di messa in scena del film si basa su una struttura molto semplice: il sonoro extra-diegetico che consta nella lettura di frammenti del romanzo è "commentato" dalle immagini, che mostrano in simultanea quanto descritto dalla voce. Dunque, nel loro viaggio di riviviscenza degli eventi del 1975, come d'altra parte in tutti i film di Dindo, hanno un peso particolare i luoghi. Essi costituiscono, unitamente alla parole, l'unico tramite verso un passato irrapresentabile. Così, gran parte delle inquadrature del film mostrano i luoghi del viaggio del 1975 (l'ufficio dell'ufficiale giudiziario dell'aeroporto, la stanza del commissariato dove ebbe luogo il primo interrogatorio, ecc.) perlustrati dall'occhio della macchina, ora abitati dai corpi di Breyten e Yolande ma perlopiù deserti. Nel cinema di Dindo hanno un grande peso i luoghi deserti: essi, in un modo non lontano dal Lanzmann di *Shoah* (Francia/Israele, 1985) costituiscono la testimonianza bruta del passato, l'unico oggetto, unico in virtù della sua inerzia e del suo anonimato, perlustrabile per reperirvi tracce – invisibili, direbbe Comolli – del passato. Il lavoro di Dindo si caratterizza per una ricerca ostinata del senso dei luoghi nella mera riviviscenza topografica, nella semplice frequentazione dello spazio attraverso un uso "parietale" della macchina. Come abbiamo già avuto modo di dire, la memoria non è nel ricordo, ma è nel meccanismo che crea il ricordo, nella processualità della memoria. Un atto che si costruisce come un rituale. Così, Dindo "affronta" questi luoghi con un'attitudine rituale, propria del "campo cinematografico" di cui abbiamo parlato diffusamente: il film fa largo uso della panoramica, lo stilema linguistico che Dindo elegge come ideale per esplorare i luoghi alla ricerca di un respiro del

passato. Perché la panoramica? Perché la panoramica è lo stilema più “performativo”, secondo la definizione già incontrata di Stella Bruzzi¹³², cioè a dire è lo stilema in grado di coniugare la valenza brutta dell’immagine e la processualità dell’inquadrare, l’inerzia del visibile e il gesto del movimento. Nella panoramica, il gesto di filmare, l’inossidabile carica presente del movimento della macchina “doppia” l’immagine, lo spazio, la memoria, nella fattispecie, il vuoto. Ecco che torna il senso del *performative* come un atto linguistico che didascalizza e “doppia” un atto altro di significazione. È significativa, in tal senso, la scena dell’ufficio della polizia in aeroporto. In questo momento, Dindo “fa popolare” i luoghi deserti facendo sedere Breyten all’interno e facendo stare Yolande sull’uscio. Questa *messa in scena* ci restituisce un senso profondo del rapporto dei due in relazione alla vicenda narrata dal film: Breyten è il protagonista degli eventi di allora e Yolande lo accompagna, ma ella non può che restare impotente di fronte ai ricordi. Proprio come il documentario, che non avrà mai modo di penetrare nell’immagine del ricordo, dove solo l’intima immaginazione dell’individuo può arrivare a rivedere, spesso con effetti orribili, quel passato che è territorio tabù per la memoria.

TENSIONE “ILLUSTRATIVA”

Un registro di presenza che abbiamo riscontrato in più di un film inserito nella filmografia è un registro particolare, che abbiamo definito “illustrativo”. Un tono, cioè, che il soggetto adotta nell’interazione con la macchina (e quindi non è una forma di ricostruzione) e che usa per illustrare all’occhio della macchina il luogo o le circostanze in cui si trova (non si tratta, quindi, neanche un’intervista, dato che non c’è un’interazione verbale con il filmeur, né tanto meno di una forma di “spontaneità”, dato che il soggetto si rivolge direttamente alla macchina).

Nel film *La classe dei gialli*, nel dialogo che si crea tra i bambini e la macchina (più spesso in situazioni di rapporto uno a uno) da parte dei bambini avviene l’adozione di questo registro illustrativo, come se si sentissero in dovere di fare gli “onori di casa”. Forse la presenza della macchina induce in loro questo tipo di atteggiamento. Il peso della presenza della macchina si può quindi manifestare non necessariamente in modo esplicito, ma anche soltanto,

¹³² Vedi capitolo 2.1.

come in questo caso, attraverso un certo modo di interagire con la macchina (anche se qui non si cerca in nessun momento di nascondere la macchina e di far passare come spontanea la recitazione dei bambini, dato che essi spesso interagiscono con essa). O meglio, si possono distinguere due livelli, in questo discorso della “naturalizzazione” della resa stilistica: il livello della “sparizione” della macchina e il livello della spontaneità della resa recitativa.

È inoltre da notare come i bambini si indirizzano alla macchina rispetto a quanto accade, ad esempio, in alcune scene dal tono illustrativo presenti in *Une saison au paradis*. Anche lì è molto presente questo tono illustrativo. A volte Breyten Breytenbach si indirizza alla macchina in modo esplicito, guardandovi dentro, parlando con il regista; nel resto dei casi, permane questo atteggiamento illustrativo che, più che costituire un vero e proprio indirizzarsi alla macchina, è una sorta di allusione alla sua presenza. Diverso è il caso in cui c'è una forma di messa in scena (ad esempio, le scene in cui i bambini sono seduti ai tavoli, scene analoghe a quella di *Retour en Normandie* in cui ci sono vari interlocutori della macchina, presenti tutti insieme, costretti a una sedia): a prescindere che si tratti di una decisione del filmeur o di una condizione connaturata dell'atto di filmare questo *status quo* della loro presenza si dà come un fatto registico, come una forma di messa in scena. In questo modo, il condizionamento della qualità della presenza del filmé è un condizionamento diretto, e non soltanto suscitato dalla presenza della macchina.

In *Une saison au paradis* ci sono diverse scene in cui Breyten assume un tono illustrativo: la *voix over* si tace e udiamo il sonoro diegetico della voce di Breyten che illustra, o a Yolande o alla macchina, i luoghi e le circostanze del suo viaggio, descrivendo i luoghi, le pratiche loro legate, come nel caso della descrizione della sua cella di detenzione. In queste scene, il protagonista non recita, non si attua dunque una ricostruzione dei fatti; non si tratta di una vera e propria intervista, dal momento che non c'è uno scambio tra filmeur e filmé; è un registro ibrido, nel quale il soggetto di continua a rivolgere alla macchina, anche se non direttamente.

APPENDICE. SCHEDE DEI FILM

La classe dei gialli

Italia, 2008, 45', col.

LOCATION: Asilo di San Salvario, Torino

LINGUA: Italiano, spagnolo

PARTECIPANTI: I bambini della scuola

CREW

Regia: Daniele Gaglianone/ Soggetto: Daniele Gaglianone, Federico Guarini/
Sceneggiatura: Daniele Gaglianone, Federico Guarini/ Fotografia: Gherardo Gossi/
Montaggio: Eraldo Data/ Suono: Mirko Guerra, Sonia Portoghese/ Operatore:
Gherardo Gossi, Daniele Gaglianone/ Segretario di edizione: Sara Meloni/
Organizzatore generale: Paolo Galassi/ Produzione: Fargo Film

MACRO-SEQUENZE

1. i bambini sono in classe. Uno di loro ha la telecamera in mano¹. A un tratto, il bambino con la camera inquadra dietro la camera fissa². Uno dei bambini grida "azione".
2. un bambino seduto su un divano canta una canzone³.
3. interni delle case dei bambini⁴. Un bambino si sveglia⁵. La mamma con il velo veste la bambina⁶. La bambina va in bagno⁷. Un bambino fa colazione. Una mamma

¹ I bambini indossano i loro grembiuli gialli. Le immagini sono costituite da un doppio materiale: le immagini in piano fisso e frontale e le immagini riprese con la camera in mano. Dapprima non capiamo se le immagini della camera fissa sono girate da Gaglianone, dato che una bambina che da subito viene a sedersi in primo piano parla con qualcuno seduto dietro la camera, alla sinistra. La camera fissa compie alcuni piccoli movimenti a destra e a sinistra, ruotando sul cavalletto. L'alterità del materiale girato dai ragazzi emerge dalla differenza di formato.

² Gaglianone monta le immagini riprese dal bambino nelle quali si vedono due adulti, uno dei quali è proprio Gaglianone.

³ Il bambino è inquadrato frontalmente dalla camera ed è collocato al lato sinistro dell'inquadratura

pettina una bambina⁸. I bambini scendono in strada e arrivano a scuola. Di nuovo, intervista ai bambini sul divano con gli orsetti^{9, 10}

4. una mamma veste due bambine¹¹. Un'altra mamma veste una bambina¹². Viene ripreso lo stesso bambino che faceva colazione a casa¹³. In un'inquadratura totale entrano in campo il cameraman e il fonico¹⁴. La macchina vaga tra i banchi¹⁵. I bambini sono tutti in una stanza, una maestra è con loro. Frammento di intervista ad altri bambini¹⁶. I bambini giocano alle belle statuine. Un altro frammento con un bambino solo, girato da Gaglianone e da un altro bambino¹⁷. Intervista alla bambina nera^{18, 19}

⁴ inquadratura di una bambina appena sveglia che va in bagno, socchiude la porta prima di uscire mentre si sente il rumore della lavatrice. Sullo sfondo, in secondo piano, sulla destra dell'inquadratura, una donna con un foulard in testa.

⁵ vistoso zoom con cui la macchina passa al primo piano

⁶ in questo momento è fortissima l'estetica del video. Anche la camera a mano è molto sensibile.

⁷ Pur entrando nell'intimità quotidiana della famiglia, la macchina stabilisce sempre una distanza particolare. Una distanza ampia, esaltata sia dalla non prossimità che separa la macchina dalla scena in corso di svolgimento, sia dalla porta, che agisce come elemento di separazione. Lasciata al suo moto autonomo, la porta ci restituisce la volontà osservativa di Gaglianone. Un'osservazione che però non vuole lasciarci intendere che la macchina deve sparire: la macchina si sente, proprio in quella distanza stabilita con i soggetti. Questo film permette di spostare l'asse del problema dalla "spontaneità" alla "distanza": nel documentario, il problema non è tanto verificare la spontaneità del lavoro con gli attori, e quindi il grado di ingerenza della sua presenza, la sua volontà o meno di "sparire", le sue conseguenze sul comportamento dei soggetti; la questione va spostata sulla distanza, sul tipo di rapporto che si instaura tra la macchina e i soggetti, senza tentarne una verifica di autenticità ma semplicemente prendendo atto delle modalità di relazione tra filmeur e filmé. Non è la qualità dell'azione che interessa, quanto la qualità della reazione.

⁸ In questa sequenza, il montaggio spezzetta tutti i vari "sipari" domestici.

⁹ C'è nel film il filone dell'intercultura. Vediamo quanto è poi sviluppato

¹⁰ molto evidente in queste sequenze la grana del video. C'è un bambino italiano che parla benissimo!!! In questa sequenza si evidenzia una "forma performativa" del bambino, basata su una certa qualità dei movimenti, unita a una certa velocità di esecuzione dei gesti quotidiani e su una certa forma di espressività facciale.

¹¹ La camera è posizionata ad altezza bambino ad altezza terra. Accade un meccanismo analogo in *Être et avoir*, quando la macchina si pone il problema di posizionarsi all'altezza dei bambini, o talora addirittura al di sotto. Invece, in *Démi-tarif* (Isild Le Besco, Francia, 2004) la camera sembra sempre a un'altezza superiore

¹² in questo film, rispetto a *Être et avoir*, sembra voler porre meno l'accento sul carattere "performativo" dei bambini, sulla materia del loro agire, quanto più sembra voler restituire una sorta di repertorio fotografico di espressioni. Nonostante la macchina in movimento, il film ha una tensione fotografica, nel senso che offre sequenze brevi, con un soggetto singolo, la cui azione non esalta il coté dinamico/performativo della sua presenza, quanto più il lato iconico, la sua natura di posa, senza esaltare tramite l'uso del linguaggio la materialità dell'agire. In realtà, anche *Être et avoir* si barcamena tra questi due estremi: l'espressività assoluta dei volti e la materialità dinamica degli atteggiamenti.

¹³ Rispetto a *Être et avoir*, c'è meno la volontà di seguire specificamente alcuni bambini e di compiere un ritratto. Il film nasce come un'esplorazione rapsodica nel caos di singulti espressivi di una classe di bambini, senza scolpire delle individualità che ricorrono, ma incontrando con casualità rapsodica gli stessi bambini senza tendere al ritratto.

¹⁴ Queste brevi scene sembrano voler per un attimo dare a vedere la "vertigine" della reazione dei bambini alla presenza del comparto produttivo (tecnici, operatori, ecc.) includendo nella stessa inquadratura gli uni e gli altri, si possono cogliere le reazioni dell'uno alla presenza dell'altro.

¹⁵ Il film sembra rifuggire volontariamente il crearsi di una situazione e, di riflesso, lo svolgersi di una durata: se non è il montaggio è l'estrema mobilità della macchina a efrangere l'unità spazio-temporale della situazione. Una dinamica opposta a Philibert, in cui la ricerca del gioco della durata è un meccanismo in grado di mettere alla prova il rapporto filmeur/filmé. Con ciò non si vuol dire che il rapporto filmeur/filmé di questo film è meno solido; semplicemente Gaglianone sembra avere un interesse diverso nei confronti di questa sua materia filmica. Un approccio che si snoda in tutta la sua forza nella prima scena. I bambini fanno tutte smorfie.

¹⁶ C'è una fluidità, garantita dal sonoro, che fa ponte tra le due scene.

¹⁷ Il montaggio alterna immagini di una macchina e dell'altra. Come nell'inizio, anche qui si verifica un intreccio di materiali girati da due camere diverse, una delle quali è in mano a uno dei bambini, che a volte entra nel campo

5. Una bambina mostra alla camera un disegno. I bambini disegnano. Frammento di un'intervista a una bambina. I bambini giocano con le ombre cinesi²⁰. Frammento di un'altra intervista. Una grande stanza con un disegno colorato, i bambini stanno facendo un disegno-collage.

6. I bambini si tuffano su dei materassi²¹. Un altro frammento di intervista. La bambina nera illustra la disposizione degli oggetti dentro una stanza²². I bambini stanno indossando indumenti da adulti²³.

7. I bambini rispondono in sequenza alla domanda su cosa vogliono fare da grandi. I bambini giocano al "mercato"²⁴. Altre sequenze di gruppo, in cui i bambini si dedicano al gioco. La bimba nera e un altro bambino entrano in una grande stanza²⁵. Un bambino fa finta di mangiare da un piatto vuoto. I bambini mangiano²⁶. Uno dei bambini si rotola tra dei grossi cuscini piatti²⁷.²⁸

dell'altra macchina. Anche questa è una circostanza in cui assistiamo a una forma di contaminazione tra i ruoli del filmeur e del filmé.

¹⁸ Il parlato della bambina si sovrappone talora alle immagini dell'intervista, talora a immagini di lei in gruppo. Come se in questa seconda parte, si volesse iniziare a ritrarre i bambini in modo più analitico, operazione dalla quale il film si era finora astenuto e che lo differenziava da essere e avere.

¹⁹ Il film lavora sui dettagli dell'insieme, queste riprese dei bambini singoli in un insieme più grande è una tensione al dettaglio.

²⁰ Interessante il gioco con le ombre cinesi. Il pezzo con le farfalle, ad esempio (la pasta), richiama i rayogrammi. Si vede anche che i bambini ci disegnano sopra, scontornando le ombre.

²¹ La camera è sempre piazzata a altezza bambino o al di sotto. Questo tipo di scelte stilistiche dettate da circostanze di ripresa sono presenti anche in *ÊTRE ET AVOIR*, anche se nel film trovano motivazioni diverse.

²² Anche in questo breve frammento, le immagini sono alternate a immagini girate dalla bambina che ha con sé la macchina. A differenza dei casi precedenti, in questo frammento la bambina è oggetto di attenzione della macchina di Gaglianone (nei frammenti precedenti l'oggetto di attenzione non era chi aveva la seconda macchina), e quindi oggetto di attenzione della macchina di Gaglianone e secondo operatore vanno a coincidere. Così, vediamo chiaramente in che modo la bambina sta usando la macchina: è un uso permeabile, teso all'abbandono del mezzo a una registrazione casuale. Gaglianone inserisce queste immagini casuali (ad esempio, immagini esterne che la bambina riprende gesticolando).

²³ In una di queste scene, di nuovo la bambina nera tiene banco!!!

²⁴ Nuovamente, la bambina nera ha in mano la telecamera. Stavolta non è lei l'oggetto di attenzione della macchina di Gaglianone (è un altro bambino che sta illustrando l'arredamento della stanza), quindi le immagini della bambina sono più volute, stilisticamente più curate. Interessante mettere a confronto queste immagini con quelle della scena precedente in cui, sempre lei, aveva la macchina.

²⁵ Di nuovo, il bambino ha la macchina. Quando si avvicinano agli altri bambini, uno di loro vuole la macchina e se la litigano.

²⁶ Quando i bambini mangiano, emerge fortemente questa rapsodicità dei gesti di cui parlavamo prima.

²⁷ È il bambino più buffo!! È un personaggio incredibile vaga a quattro zampe in questa grossa stanza tra i cuscini gridando "perché", la macchina segue i suoi movimenti. Tanti movimenti, confusi. Talora interagisce esplicitamente con la macchina, una tendenza che mostra anche in altre parti del film. Gioca con il microfono fuori campo.

²⁸ Il film si costruisce su frammenti girati in varie circostanze, due in particolare: interviste e documentazioni di scene quotidiane. Sempre in merito a considerazioni di carattere generale, nel dialogo che si crea tra i bambini e la macchina (più spesso in situazioni di rapporto uno a uno, aspetto, questo, analizzato anche in *ÊTRE ET AVOIR*) un tono "illustrativo" da parte dei bambini, come se si sentissero in dovere di fare gli "onori di casa". Forse la presenza della macchina induce in loro questo tipo di atteggiamento. Il peso della presenza della macchina si può quindi manifestare non necessariamente in modo esplicito, ma anche soltanto, come in questo caso, attraverso un certo modo di interagire con la macchina (anche se qui non si cerca in nessun momento di

8. Frammenti di interviste. Due bambine. cambia l'ambiente, ora i bambini sono in n ambiente esterno²⁹.

9. I bambini tornano a casa. La bambina nera si fa la doccia. Un altro bambino guarda la tv. Mangiano³⁰. Vanno a dormire, si lavano i denti.

nascondere la macchina e di far passare come spontanea la recitazione dei bambini, dato che essi spesso interagiscono con essa). O meglio, si possono distinguere due livelli, in questo discorso della "naturalizzazione" della resa stilistica: il livello della "sparizione" della macchina e il livello della spontaneità della resa recitativa. È inoltre interessante notare come i bambini si indirizzano alla macchina rispetto a quanto accade, ad esempio, in alcune scene dal tono illustrativo presenti in *Une saison au paradis*. Anche lì è molto presente questo tono illustrativo. A volte Breyten Breytenbach si indirizza alla macchina in modo esplicito, guardandovi dentro, parlando con il regista; nel resto dei casi, permane questo atteggiamento illustrativo che, più che costituire un vero e proprio indirizzarsi alla macchina, è una sorta di allusione alla sua presenza. Un atteggiamento che già spera la nozione di cinema di osservazione: è tautologico parlare, in questo caso, di cinema di osservazione, dal momento che, a prescindere dall'influenza che ha la macchina sui filmés, l'atteggiamento del filmeur è in ogni caso osservativo. Diverso è il caso in cui c'è una forma di messa in scena (ad esempio, le scene in cui i bambini sono seduti ai tavoli, scene analoghe a quella di *Retour en Normandie* in cui ci sono vari interlocutori della macchina, presenti tutti insieme, costretti a una sedia). A prescindere che si tratti di una decisione del filmeur o di una condizione connaturata dell'atto di filmare (per dire, essendo ora di pranzo, i bambini erano tenuti a stare seduti a prescindere dallo svolgimento del film) questo *status quo* della loro presenza si dà come un fatto registico, come una forma di messa in scena. In questo modo, il condizionamento della qualità della presenza del filmé è un condizionamento diretto, e non soltanto suscitato dalla presenza della macchina.

²⁹ Qui la presenza dell'ambiente esterno e un certo tipo di approccio "*observational*", direbbe Nichols, fa rassomigliare il film a *Récréations* (Claire Simon, Francia, 1993). Anche la struttura centrale di legno assomiglia a quella del film di Claire Simon.

³⁰ Ma questi bambini mangiano da soli???

Être et avoir

Essere e avere, Francia, 2002, 104', col.

LOCATION: Saint Etienne sur Usson, Puy-De-Dome, Massiccio Centrale, Francia

TEMPO DI REALIZZAZIONE: 6 mesi

LINGUA: Francese

PARTECIPANTI: Georges, il maestro, Alizé, Axel, Guillaume, Jojo, Johann, Jonathan, Julien, Laura, Létitia, Marie-Elizabeth, Olivier, Nathalie, Franck.

CREW

Regia: Nicolas Philibert/ Soggetto: Nicolas Philibert/ Fotografia: Laurent Didier, Katell Djian, Hugues Gemignani, Nicolas Philibert/ Montaggio: Nicholas Philibert/ Suono: Julien Cloquet/ Produzione: Les films d'Ici

MACRO-SEQUENZE

1. il film si apre su una mandria di mucche al pascolo¹ durante una nevicata forte e con un gran vento. L'inquadratura successiva rimane sulla nevicata, ma ripresa da un ambiente interno che scopriremo essere una scuola². Sul pavimento della scuola camminano due tartarughe: prima una, che muove in basso sullo schermo, da destra verso sinistra; la seconda parte dal vertice in basso a destra e va in alto nell'inquadratura³.

2. alberi innevati⁴. Un pullmino cammina su una strada di campagna innevata. È il pullmino che porta a scuola i bambini^{5,6}. La bambina di origini cinesi guarda fuori dal

¹ Le mucche sembrano guardare in macchina. Il film accende una riflessione sullo sguardo in macchina: come si considera, dal punto di vista scenico, lo sguardo in macchina di un *social actor* inconsapevole, come un animale, o un bambino, o un handicappato? Anche il resto del film è costellato di sguardi in macchina.

² La scena si gioca su un ritmo molto lento.

³ Durante questa parte iniziale, nella quale potremmo individuare la presentazione del setting dove avrà luogo il film, non si fa alcun cenno ai personaggi o alla vicenda narrata.

⁴ il movimento degli alberi durante la nevicata sembra al *ralenti*.

⁵ Dopo che il pullmino ha superato la curva ed è uscito di campo, un tempo morto ci mostra lo scorcio della strada che costeggia il bosco e il costone montuoso innevato.

finestrino⁷. La macchina inquadra fuori dal finestrino. Il pullmino arriva nei pressi di una casa, dove una mamma carica altri due bambini sul pullmino⁸. Un'altra madre carica un bambino sul pullmino⁹. Due bambini arrivano a scuola a piedi^{10, 11}

3. I bambini sono in classe.¹² Stanno esercitandosi a scrivere la parola "MAMAN"¹³. Jojo chiede se è mattina o pomeriggio. Il maestro gli fa capire che è mattina^{14, 15}. Il maestro mostra ai bambini i loro lavori¹⁶.

⁶ L'ingresso nella diegesi dei personaggi è molto lento. La durata delle inquadrature lascia in coda dei tempi morti, i suoni si producono con lentezza, il ritmo delle inquadrature è placido. Il montaggio si dà come elemento determinante per costruire un andamento ritmico in maniera evidente, che è tanto più evidente quanto più varia di momento in momento, si velocizza, si rallenta (Barisone, Luciano, Chatrian, Carlo (a cura di), *Nicolas Philibert*, Torino, Effatà, 2003, pg, 49).

⁷ La bimba cinese è carinissima!

⁸ Uno dei bambini appena entrati, fuori campo, ripete le parole con cui il conducente aveva salutato la signora ("à ce soir!"). Questo gesto è riconducibile al fil rouge analitico del *comédien*: il bambino, nell'eseguire un gesto tipico della sua età, cioè ripetere solo sulla base di un suono delle parole udite poco prima, ripropone uno dei fondamenti dell'arte recitativa teatrale e cinematografica, cioè riprodurre i suoni e i significati dei rumori del reale, in tutti i sensi. Questo incrementa ulteriormente la fecondità dell'immagine del *comédien* nel cinema oggetto di indagine e lo rende uno dei principi attivi essenziali della nostra indagine. Che dunque vira prepotentemente su un discorso teatrale.

⁹ Questa scena è inserita interamente in uno stacco di montaggio che si raccorda con lo stacco successivo attraverso il rumore della portiera che si chiude. I dialoghi sono pressoché identici ai precedenti. C'è un senso di routine che costella tutto il film, come se uno dei soggetti del documentario sia la routine stessa, come a dire che il fatto stesso che questi gesti si ripetano regolarmente tutti i giorni sia parte integrante dell'idea documentaria che permea questo film. Come se la regolarità, la fatica del quotidiano sia uno dei soggetti del film.

¹⁰ Il concetto di ripetizione è importante nel film, in altre vesti oltre a quella della routine. È la presenza spessa dei bambini a dare luogo alla ripetizione: i bambini ripetono frasi, ripetono esercizi, la scuola è effettivamente il luogo della ripetizione. Il fatto che tutte queste forme di ripetizione siano riprese da un angolo distante le rende meno nuove, ne accentua il carattere di ripetizione e l'assenza di prossimità annulla ogni specificità recitativa, ogni ricerca di dialogo, e accentua questo senso di routine, di quotidianità. C'è un rapporto tra routine, quotidianità e gruppo.

¹¹ Il montaggio sembra molto importante in questo inizio del film. I raccordi di montaggio tra le varie sequenze sono molto evidenti, e i punti di raccordo tra una scena e l'altra non coincidono al loro inizio o alla loro fine. Il che rende molto fluido il film e fa sì che lo spettatore vi entri in contatto immediatamente. Come se, assistendo a una scena già iniziata e in corso di svolgimento, ci sentissimo spinti maggiormente a "entrare" nella scena. Come se, effettivamente, tutto ciò che accade non fosse frutto di una preparazione alla quale la camera assiste, quanto più effettivamente eventi che si succedono e ai quali la camera non ha modo di assistere passivamente, bensì deve attivamente connettersi, rischiando di "tardare" l'appuntamento con il loro svolgimento in tempo reale. Questo rende lo spettatore, effettivamente, "interno" alla messa in scena, materializzando la sua reale posizione in relazione agli eventi raccontati, cioè l'impossibilità di considerarne preventivamente lo svolgimento.

¹² In questa seconda scena, salta subito agli occhi una differenza con l'inizio/prologo: non c'è più distanza, non c'è più inquadratura totale, bensì si passa subito al *découpage* analitico, in contrapposizione con la distanza della macchina dai volti tipica dell'inizio in esterno. Dal silenzio armonico delle valli, rotto soltanto dal vento, si passa a un silenzio spurio, contaminato dai respiri dei bambini e dalla voce fuori campo del maestro; dai freddi colori dell'esterno innervato si passa al rosso/arancio degli interni, a una luce artificiale che scalda i colori. Non è casuale che l'ultima inquadratura della prima parte sia una sorta di "fine primo quadro" in cui i bambini si vedono entrare a scuola: dopo varcata la porta, Nicolas che li separa dall'esterno, è come se entrassero in un luogo protetto (Barisone, Luciano, Chatrian, Carlo (a cura di), *Nicolas Philibert*, Torino, Effatà, 2003, pg. 60). È forse questo senso di protezione un'altro vettore indiretto della "drammaturgia visiva" del film: utilizzando nella sua specificità lo stile documentaristico, Philibert fa arrivare tutta una serie di sensazioni non basate su espedienti drammaturgici (persino la parola è latente in questo inizio), ma semplicemente attraverso il visivo, attraverso l'uso dei colori e della luce, attraverso l'utilizzo del linguaggio, ella distanza dal profilmico. In questo senso il documentario si dà, se ancora ve ne fosse bisogno per capirlo, come luogo cinematografico, luogo in cui la scrittura visiva si fa elemento peculiare del prodotto, e nonostante l'assenza di intervento grafico dell'autore, è proprio la forza estetica dell'indessicalità dell'immagine a darsi come ciò che c'è di cinematografico. L'indessicalità, d'altra parte, è elemento specificamente cinematografico, ed è proprio attraverso l'ortodossia indessicale, la purezza del referente, che Philibert produce un oggetto precisamente cinematografico. Proprio l'uso della luce, pur essendo una forma di elaborazione stilistica, si ridà invece come un elemento indessicale forte. Perché è vero che in esterno c'è luce fredda e in interno c'è luce calda. Essendo ciò vero, non si può più parlare di artificio stilistica, ma di rispetto documentale, di uso degli spazi e dell'ambiente nella loro peculiarità

4. Jojo cerca di appendere al soffitto un manifesto¹⁷. Nel frattempo, il maestro aiuta Axel a leggere¹⁸. Axel si distrae, il maestro lo riporta al libro¹⁹. Axel e il maestro parlano degli incubi di Axel^{20, 21}.

cromatica. Al cinema, infatti, gli interni sono caldi e gli esterni sono freddi. Giocando con questo dato, precisamente cinematografico, Philibert crea un'indessicalità non con la realtà in sé, bensì con la realtà del cinema, la sua iconografia. Ciò detto, anche lo spazio, i luoghi, sono elemento importante: il film resta nella strenua integrità spaziale della contrapposizione fra dentro e fuori, caricando questi luoghi di una forte presenza linguistica (uso di piani ravvicinati in interni), fotografica (uso di colori caldi in interni), fisica ("iper-drammaturgia" delle scene in interni, stratificazione delle marche enuciative, accelerazione del ritmo e del movimento).

¹³ Inquadratura della mano di Jojo che scrive¹³. Jojo chiama il maestro, poi la macchina va su un "semi-totale" dei bambini. L'immagine si allarga, il maestro entra in campo. L'immagine torna su Jojo che chiede se è mattina o pomeriggio.

¹⁴ Anche in questo dialogo la macchina inquadra Jojo e la sua compagna ad altezza loro e il maestro rimane nel fuori campo. Il maestro gli fa capire che se non è stato ancora fatto il pranzo non possiamo essere nel pomeriggio. Si sente anche la voce di una bambina, nel fuori campo, che contribuisce al discorso.

¹⁵ Attraverso un movimento di macchina veloce e improvviso, l'inquadratura si allarga ai bambini. È come se attraverso questo movimento di macchina Philibert volesse "commentare", "didascalizzare" la relazione di dialogo tra gli attanti. Ci possono essere varie possibili relazioni: bambino-se stesso (paratatticità, iper-drammaturgia, germinalità/proliferazione), bambino-maestro (qui il discorso è opposto: non c'è più germinalità come quando un bambino parla con sé stesso, bensì c'è un funzionalizzarsi del discorso all'elemento centrale, cioè il maestro, ipotatticità anziché paratatticità), maestro-bambino (in cui questa relazione diventa quasi una gerarchia), maestro-bambini (ad esempio, proprio in questa scena in cui il maestro fa vedere tutti i disegni dei bambini)

¹⁶ In questa inquadratura il maestro è in campo, tranne una parte della testa che rimane nel fuori campo e a momenti vi entra.

¹⁷ C'è una strana somiglianza tra la scena di Jojo e la scena delle tartarughe. Jojo e la tartaruga hanno lo stesso ritmo di azione, la stessa andatura, diremmo, dinoccolata, goffa, lenta nel compiere le proprie azioni. Forse in questa inquadratura e nel suo legame con quella della tartaruga c'è un possibile senso del *comédien*: A prescindere dalla sua stessa volontà, l'attore non professionista crea una propria personalità scenica, costituita da un atteggiamento scomponibile attraverso strumenti della teoria del teatro in un repertorio gestuale che comprende ogni parte del suo corpo. Il modo scenico dell'attore non professionista è esplicitato attraverso l'inquadratura della tartaruga, una mediazione simbolica tra il piano della realtà e quello della finzione.

¹⁸ Nuovamente, Axel è il centro della scena, e il maestro si colloca nel fuori campo. Se ne vede una parte del viso coperto di peluria bianca e la mano. L'inquadratura è molto stretta. In uno stacco successivo l'inquadratura si restringe. È proprio qui che Axel guarda più volte in macchina, talora fissandola. Semplicemente, è attratto dal dispositivo; quando un'altra bambina parla dal fuori campo, Axel si distoglie dalla macchina e si volta in direzione dei lei.

¹⁹ In questo frangente Axel guarda per la prima volta in macchina. Lo sguardo in macchina crea il classico gioco di interpellazione del fuori campo abitato dallo spettatore e di straniamento, che però in questo caso è uno straniamento tematizzato: la prossimità della macchina, la sua inclusione, il suo incorniciamento nello spazio della classe, la sua inclusione claustrofobica, crea una partecipazione spettatoriale che, forte dell'indessicalità ortodossa, crea una forma di partecipazione diretta, presente, ostinata.

²⁰ In questo momento, l'inquadratura è un po' più ampia, comprende il busto del maestro che, talora, nel voltarsi, lascia intravedere il suo profilo sinistro, e comprende Axel, che muovendosi come già precedentemente descritto in generale, talora si nasconde dietro il maestro e sottrae parte di sé alla macchina. In questa inquadratura ha luogo un vero e proprio dialogo tra Axel, il maestro, la macchina e il fuori campo, costituito dai bambini che, rapsodicamente, entrano nel discorso – e nel campo – tramite il sonoro (vedi note – il regista in campo). Le reazioni di Axel non sono motivate soltanto da fattori interni allo spazio diegetico, bensì anche dalla presenza della macchina. Rientra a pieno titolo nelle caratteristiche del bambino come *comédien* il fatto di non poter usare indifferenza verso la macchina, ma di creare invece uno stato di continua interazione tra egli stesso, le sue reazioni, e la presenza della macchina, che agendo come un corpo estraneo e minando la spontaneità delle reazioni del *comédien*, crea una situazione simile a quella che Rouch chiama *ciné-transe*, cioè l'atteggiamento di una persona in situazione di rappresentazione (quale è la scuola di per sé) e in presenza del dispositivo, che influenza la naturalezza del *comédien*. Questo scarto è accentuato dall'atteggiamento, invece, più consapevole, del maestro, che "fa squadra" con la macchina e fa risaltare il modo straniante di Axel.

²¹ La scena si conclude con un movimento di macchina verso gli altri bambini, i quali, proprio come di fronte a una performance, vengono colti a sorpresa nel loro essere spettatori di questa danza Axel/maestro/dispositivo. La bimba cinese ha paura, a sentir parlare di fantasmi, e si nasconde dietro la sedia.

5. Altre inquadrature degli esterni, ma sempre attraverso la finestra²². Il pullmino ripercorre a ritroso la stessa strada dell'inizio²³. Si torna in classe, ma ci sono altri allievi, più grandi. Il maestro sta dettando²⁴.

6. Un ambiente semi-illuminato. Inquadratura del maestro a un tavolo che scrive.²⁵

7. I bambini entrano in classe, si siedono²⁶. Jojo sta disegnando²⁷, il maestro lo riprende perché non dice "Oui, monsieur" ma solo "Oui"^{28, 29}. A Jojo cade il tappo³⁰. Il maestro riprende Jojo che non ha finito^{31, 32}. Inizia la ricreazione³³. Il maestro ricorda a

²² Nelle inquadrature più strette di questa sequenza, non abbiamo modo di sapere della presenza della finestra tramite gli infissi, bensì semplicemente attraverso il riflesso. Della luce. Questo reitera il gioco dentro/fuori, immersione/cornice, campo/fuori-campo, interpellazione/claustrofobia, diegesi/non diegesi che caratterizza tutto il film finora. È nuovamente il visivo a suggerirci un qualcosa che possiamo interpretare come il senso di sicurezza che il dentro costituisce per i bambini rispetto al fuori, della classe come luogo educativo/normativo della paratatticità da linearizzare rispetto a un fuori rarefatto, ampio, privo di coordinate normative ed esposto all'anonimità del selvaggio. Lo sguardo che si proietta all'esterno è sempre uno sguardo da dentro, sempre un'ipotetica falsa soggettiva di qualche bambino.

²³ Il ripresentarsi di figure identiche o similime a più riprese nel corso del film ha lo scopo di creare un andamento "litanico" del ritmo, come se il film esprimesse il tempo di una ritualità, di una quotidianità regolare. Il camioncino che, in un'inquadratura del tutto simile a quella precedente con lo stesso soggetto, compie lo stesso tragitto a ritroso sta a indicare proprio questo senso di ritualità, di litanicità del ritmo del film e della vita dei suoi *social actors*. Il piano si conclude con un tempo morto, che a sua volta precede il tempo morto che apre l'inquadratura successiva.

²⁴ L'apertura della scena è sui bambini più grandi che eseguono il dettato. Si ripete la concezione analitica del profilmico e la presenza della voce del maestro nel fuori campo. Egli entra nell'inquadratura solo in un secondo momento, precedendo l'inquadratura di Jojo che si infila una matita nel naso. Successivamente, vengono inquadrati anche i bambini piccoli. Ma non capiamo se il montaggio alterna due spazi nello stesso momento e nello stesso ambiente, oppure se le inquadrature dei bambini piccoli e dei bambini grandi ineriscono lo stesso spazio o due spazi diversi. È interessante, e forse in tal senso indicativo, il fatto che i bambini piccoli parlano sottovoce, come a non voler disturbare. Il parlare sottovoce dei bambini piccoli, che si ripete più volte, accentua la presenza della moltitudine di suoni gutturali prodotti dai loro respiri, dal loro modo di parlare ancora involuto, che accentua il carattere proliferativo della messa in scena.

²⁵ Questa breve sequenza sfugge all'attenzione sul film, che è tutto concentrato, finora, negli ambienti della scuola (poi si sposterà anche, talora, a casa dei bambini). Vi si vede il maestro, presumibilmente a casa sua, che si trova al piano superiore della scuola, intento a lavorare in un ambiente semibuio.

²⁶ Piano totale dell'ambiente interno. Ci sono le sedie gialle in pendant con i tavoli. Le scuole francesi "colorate" sono ideali per il lavoro di *répérage* di Philibert. Un lavoro sul colore.

²⁷ C'è questo continuo gioco con il fuori campo. Philibert è molto coerente, tante cose che fa nell'inizio poi si mantengono coerentemente per tutto il film. Il gioco con il fuori campo, il *découpage* analitico dello spazio per "scene-frammento" che coinvolgono gruppi di bambini.

²⁸ Ecco che la voce off incarna la regola, la norma.

²⁹ Delle inquadrature fisse riprendono i bambini che scrivono. Philibert inanella queste inquadrature lungo il filo della *voice off* del maestro, a sottolineare la proliferatività del terreno scenico in contrapposizione all'istanza "normativizzante" del maestro. A questa istanza normativizzante, che riguarda contenuti diegetici e ideologici (la funzione educativa e disciplinante della scuola nella società), si associa sul piano visivo un'istanza "normalizzante": la voce off del maestro serve a raccogliere, a linearizzare, a inanellare, come si è detto prima, una serie di sussulti rapsodici dei *comédiens* che, altrimenti, risulterebbero disarticolati in un contesto drammaturgico germinale. C'è fortissima, nel film, questa tensione tra ordine e caos, tra linearizzazione e germinalità, tra sinfonia e rapsodia, tra armonia e dodecafonia. Ci avviciniamo, sempre di più, a una possibile interpretazione teorica del titolo del film, "Essere e avere", che ipoteticamente racconta il processo educativo che unisce all'essere (caotico, germinale, rapsodico) l'avere dell'inculturazione (ordinato - e ordinario - linearizzato e sinfonico/armonico).

³⁰ Come dice Perrault, il ruolo del documentarista qui è di "cacciatore", sempre pronto a catturare ogni "siparietto", ogni gag evenemenziale. E anche qui c'è il senso del *comédien*.

³¹ In tutta la sequenza con Jojo, il maestro rimane fuori campo.

³² In ognuna delle scene si crea una micro-drammaturgia: Philibert segue delle micro-storie che nascono e muoiono (come d'altra parte accade nella realtà di un giorno di scuola) tra il maestro e uno dei bambini. E Philibert la pedina e la alimenta, carsicamente, nel corso di ogni singola scena. Questa micro-drammaturgia

Jojo che il disegno doveva essere finito prima della ricreazione, e quindi gli impedisce di farla. I due parlano³⁴.

8. Bambini giocano sulla neve. Uno di loro piange. Il maestro chiede a Jojo perché va a scuola³⁵. I bambini preparano le crêpes³⁶, Jessie rompe un uovo³⁷. I bambini più grandi girano le crêpes sulla padella e si divertono un mondo. Escono tutti fuori³⁸. * Si vanno a lanciare sullo slittino³⁹.

carsica” è collegata alla scelta spazio-temporale unitaria e capitolare di Philibert, che adotta un modello narrativo di questo tipo per assecondare la tipologia di realtà che decide di raccontare. Un modello narrativo basato, come accade spesso nel documentario, sulla descrizione.

³³ I bambini sono a scuola scalzi, perché il maestro dice a Jojo di non rimettersi le scarpe: non uscirà. L'inizio della ricreazione coincide con una scena meno rigida, meno a camera fissa, con inquadrature più permeabili. L'inquadratura che sancisce l'inizio della ricreazione è la stessa dell'inizio della scena. un'inquadratura diversa dalle altre che seguono. Di norma, le inquadrature interne delle scene di Philibert sono ben riquadrate intorno a dei social actors, o al massimo, e accade spesso, comprendono parti di corpi e di visi di altri bambini. Ma si tratta perlopiù di inquadrature non sghembe. Nel caso di questa coppia di inquadrature, si ha l'impressione di un'operazione di *découpage* dell'ambiente volutamente più grezza, sgraziata, come a sottolineare la permeabilità del quadro. Il maestro vi risiede in figura intera, in tutta la sua altezza. I piani si ampliano (c'è un grosso totale in cui vediamo il maestro in piedi che parla con i bambini che, stando tutti o quasi dietro al muro, risultano comunemente fuori campo), ci sono alcuni movimenti. Il movimento che insegue l'ignaro Jojo nella sua uscita dall'aula sa di uno "sciogliete le righe" che quindi, oltre a riguardare i bambini, che da seduti si alzano, riguarda il linguaggio, che sembra liberarsi dalla staticità dell'immagine fissa fino ad allora predominante, da cui tuttavia si era già liberato, a più riprese, ma in maniera più controllata (ad esempio, la veloce panoramica a schiasso durante il racconto di Axel sui fantasmi). Il maestro, dapprima fuori campo, entra in campo in figura intera da lontano, perdendo nel tempo della ricreazione la sua natura di istanza normativizzante/normalizzante.

³⁴ Quando entra Jojo in campo, risalta la grande differenza di altezza fra i due. Il maestro è molto alto, Jojo è un bambino piccolino. È interessante come questa differenza di altezza abbia delle immediate conseguenze linguistiche: è necessario farli entrare tutti e due nella stessa inquadratura, che dunque dovrà adattare la sua angolazione e altezza alla realtà fenomenica, di *répérage*, alla realtà della presenza dei due. Una scelta che, però, è ancora e sempre una scelta consapevole, in quanto Philibert decide ora che è il momento di farli coesistere nella stessa inquadratura, quando per la maggior parte del film, finora, ha deciso di tenere il maestro come *voce off* e di includerlo nell'inquadratura insieme a i bambini in declinazioni sempre particolari. L'ultima inquadratura riprende Jojo e il maestro, nella stessa immagine. È la seconda volta nel film (la prima è stata con Axel) che nella stessa inquadratura si presentifica una relazione maestro-allievo 1 a 1. La sensazione che ne abbiamo è di un rapporto che si mantiene di maestro-allievo/norma-caos, ma in cui la compresenza, forte della non-compresenza delle scene precedenti con cui fa contrasto, crea come un senso di umanità, di parità non dei ruoli, ma dei diritti. Un elemento socialmente fondamentale, che Philibert restituisce su un piano cinematografico, visivo, teorico.

³⁵ La loro conversazione è molto bella. Jojo dice che lui va a scuola per il suo lavoro, e il maestro cerca di capire cosa intenda per lavoro. Si percepisce che il maestro già ha visto in Jojo un potenziale abbandono scolastico, e quindi cerca di parlare subito con lui dei suoi problemi con la scuola. Durante la conversazione Jojo fa dei colpi di tosse. Il maestro è seduto alla sua altezza. Parte della scena è ripresa con davanti all'obiettivo un ragazzino seduto di spalle, che impedisce di vedere perfettamente la scena. si ripete ancora questo rapporto da 1 a 1, i volti del maestro e di Jojo coesistono nell'inquadratura.

³⁶ Torna in questa scena la presenza della voce off del maestro e, in campo, della sua mano grande che aiuta i bambini.

³⁷ Quando Jessie rompe un uovo fuori dal recipiente, rivolge alla macchina uno sguardo fugace. Nel momento dell'imbarazzo, i *comédiens* dimenticano per un attimo di non guardare in macchina. Tutta la scena è ripresa con il maestro fuori campo, che entra in campo solo a momenti con le sue mani, giganti rispetto ai bambini. Mentre la bimba cinese gira il contenuto del recipiente, grosse mani, presumibilmente di un compagno di classe, reggono il recipiente.

³⁸ Il passaggio dall'interno all'esterno, dalla cottura delle crêpes ai giochi sulla neve, è sottolineato dalla presenza, molto rapida, di una musica, che è in tono con l'allegria diffusa del frammento.

* L'uso della musica che fa il film è interessante. Spesso è un so di breve durata, che nella maggior parte dei casi serve al transito da una scena all'altra.

³⁹ Il montaggio in questa sequenza è più sincopato, a inquadrare ogni capitombolo dei bambini.

9. Panni stesi ad asciugare⁴⁰. I bambini studiano, grandi e piccoli insieme, fanno matematica⁴¹. Una bambina sta usando le gomme per fare una piccola scultura e un bambino gliene ruba una⁴².

10. Axel va in bicicletta nel paese⁴³. Il maestro è con Olivier e Julien per risolvere un litigio^{44 45}.

11. Julien dedito all'agricoltura guida un trattore⁴⁶. Pulisce la stalla. Si vede Julien che fa i compiti con una donna⁴⁷. Un uomo, suo zio, osserva dal fuori campo. Poi con tutta la famiglia intorno⁴⁸.

12. Nuovo giorno di scuola. Il maestro prepara la classe⁴⁹. I bambini entrano e inizia la giornata scolastica⁵⁰. Si parla di quello che i bambini vorrebbero fare da grandi^{51 52}.

⁴⁰ Questo stacco di montaggio rende in ellissi il rientro dei ragazzi in classe e il fatto che si sono cambiati d'abito. C'è un senso di intimità in questo passaggio che è dovuto in parte all'idea in sé di cambiarsi a scuola dopo aver giocato tra la neve, in parte a questo stacco di montaggio.

⁴¹ Anche qui la macchina vaga tra i ragazzi e i bambini insieme, anche se il maestro rimane sempre con Nathalie. La sua voce è in lontananza quando si vedono gli altri bambini. La macchina è molto vicina ai bambini. I bambini parlano sempre a bassa voce, accentuando ancora il carattere proliferativo della banda sonora.

⁴² La sua reazione è più che altro basita. Protesta in modo molto composto e a bassa voce.

⁴³ C'è un breve stacco di musica.

⁴⁴ Per tutta la scena, Olivier piange. Invece, lo sguardo di Julien è tranquillo e severo. Julien accusa Olivier che non reagisce, se non piangendo. Il maestro fa notare a Julien che per Olivier fa molto più male ciò che gli dice rispetto a ciò che gli fa con la forza. Verso la fine, quando Olivier smette di piangere, l'inquadratura si sblocca dalla coppia di bambini e li riprende uno per volta. Poi Olivier riprende a piangere, ma la macchina si distoglie da lui, poi la scena finisce.

⁴⁵ Tutta la ripresa della conversazione è sui due ragazzi, con la voce off del maestro che parla loro e cerca di risolvere il litigio. È una scena strana. Certi momenti il metodo del maestro per risolvere il loro problema sembra ottimo, a volte sembra che invece punti a risolvere il problema con troppo accanimento, e sarebbe disposto a far finta che si sia risolto, purché i due non litighino più. Sembra così quando dice loro che ci sono bambini più piccoli. È vero, questo è molto motivante, ma i problemi vanno risolti a prescindere. Inoltre, qui sembra quasi che Philibert ci stia sfidando per dimostrarci quanto è bravo a rendere neutra la sua macchina di fronte a un momento così reale.

⁴⁶ È la seconda volta che dopo una scena si vede un momento, più o meno breve, di vita privata dei personaggi.

⁴⁷ La donna è aggressiva con lui, anche se il clima che si percepisce permane sereno.

⁴⁸ Spesso gli si rivolgono in modo poco paritario. Dalla scena in cui Julien fa i compiti con la ragazza a quando li fa con tutto il resto della famiglia intorno c'è uno stacco di montaggio molto evidente. La scena dell'esercizio di matematica con tutta la famiglia sembra uno dei "siparietti" che ogni tanto vengono fuori nelle scene in classe, però isolato, posto da solo. Questa scena fa un po' ridere. Probabilmente, in virtù della sua durata. Anzi, forse avrebbe potuto essere ancora più lunga, come anche Philibert ha detto in un'intervista che non mi ricordo dove sta..

⁴⁹ Uno dei rari momenti in cui il maestro è da solo.

⁵⁰ Si ripete ritualmente il fatto che è il maestro a dire ai bambini di sedersi.

⁵¹ Jojo vorrebbe fare il maestro. Tra i tanti bambini, lui sembra dare un "contributo narrativo" maggiore rispetto agli altri, la sua storia sembra portare più significato delle altre. Tant'è che è presumibilmente la sua fragilità la ragione per cui desidera tanto imitare il maestro ed essere come lui. Il film ha il merito di inglobare questo tessuto narrativo nel film, dandogli il giusto peso. Una fragilità e un disagio, quello di Jojo, che riecheggiano anche nella scena successiva del sette: i bambini disegnano il numero sette alla lavagna, ma Jojo è quello che non riesce a farlo bene come gli altri.

⁵² Man mano che il film va avanti, il maestro sembra avvicinarsi sempre di più ai bambini, abbattendo progressivamente la barriera gerarchica che dapprima ordinava i loro rapporti.

Il maestro è con una bambina che ha difficoltà con i numeri, non si ricorda cosa viene dopo il 6⁵³.

13. Mucche al pascolo. È la famiglia di Nathalie. C'è anche la bambina che nella scena precedente aveva difficoltà con i numeri. Nathalie fa i compiti a casa con sua mamma. La mamma va a parlare con il maestro⁵⁴.

14. Esterno della scuola buio. Il pullmino sulla strada⁵⁵. I bambini e il maestro sono nuovamente in classe, correggono il dettato⁵⁶. Il maestro racconta loro che di lì a un anno e mezzo andrà in pensione⁵⁷.

15. Jojo si presenta al maestro con le mani sporche, lui gli spiega che deve lavarle meglio⁵⁸. Jojo parla di una vespa.

16. Nevica. I bambini chiudono il cancello fuori dal cancello⁵⁹. Jojo viene spinto da Johann e piange. Va a dirlo al maestro. Il maestro dice a Johann di chiedere scusa a Jojo e fa fare pace.

⁵³ È bellissima la scena. C'è un senso di performance puro, sia da parte della bambina, ovviamente, che da parte del maestro, che cerca di essere fermo ma allo stesso tempo dolce verso una bambina che ha evidentemente un blocco di tipo psicologico, non di tipo nozionistico. La scena dura molto, e gli altri bambini partecipano. Anzi, potrebbe durare ancora di più, è troncata proprio quando un bambino dice "*Il faut l'aider!*"

⁵⁴ questo momento in cui la mamma di Nathalie parla con il maestro sembra quasi più un documentario convenzionale, un'intervista alla donna alternata a un'intervista al maestro.

⁵⁵ C'è una musica che fa da ponte sonoro tra la sequenza del pullmino e l'inquadratura del ritorno in classe, che consta di una panoramica sul totale dell'ambiente. un ponte sonoro che raccorda gli spazi e i tempi diversi di questa sequenza. La scena in classe che segue sembra collocarsi in un altro tempo rispetto alla panoramica con la musica.

⁵⁶ Fin da questa inquadratura, ma già con qualche progressiva avvisaglia nel corso del film, la figura del maestro sembra appropriarsi di più della scena, comincia effettivamente a diventare lui stesso il protagonista del film.

⁵⁷ In questa scena scopriamo alcune informazioni sul maestro, la sua figura assume maggiore centralità, come se noi spettatori, a mano a mano che assistiamo al documentario, entrassimo progressivamente a far parte della comunità e acquisissimo il diritto a venire a conoscenza di informazioni più personali, intime, meno neutre di quelle che abbiamo avuto finora assistendo alle lezioni. A questa penetrazione dello spettatore fa eco il complesso di cambiamenti nel rapporto tra la macchina e le persone: rispetto alle scene precedenti girate in classe, c'è una differenza: la scena si apre proprio con un primo piano un po' largo del maestro, che parla del dettato, mentre da prima si iniziava sempre dai ragazzi e il maestro era la voce e il corpo fuori campo. Come se il film ripercorresse lo stesso cammino di noi spettatori e il cammino stesso dei ragazzi a scuola, che con l'andar del tempo acquisiscono la confidenza per venire a conoscenza di informazioni discrezionali. Solo in un secondo momento i bambini si riappropriano della scena, ma la presenza del maestro è sempre centrale. Questa seconda parte tende molto di più rispetto al resto del film verso l'intervista. È abbastanza impensabile che Philibert metta in questo momento un'intervista vera e propria (come invece fa Tomas Ciulei in *Podul de flori*), ma in qualche modo è come se in questo momento la virata fosse decisamente sul documentario. Dopo aver messo a fuoco la vita quotidiana di due dei ragazzi che frequentano la scuola (le famiglie di Julien e di Nathalie e sua sorella), ora Philibert plana di nuovo sul terreno del documentario inserendo un focus sul personaggio di Georges. In questo momento del film, il carattere performativo che caratterizza il resto del film viene meno, la conversazione (che si ha con i bambini più grandi, che l'anno seguente saranno alle medie) è più orientata sul dialogo e più simile all'intervista.

⁵⁸ In questa scena Philibert fa ricorso al *jumpcut*. Il rapporto fra il maestro e Jojo si gioca molto sul piano della performance.

17. Olivier a casa fa i compiti con sua madre. Julien, a casa sua, scola la pasta per suo fratello e pulisce la cucina.

18. Riprese di alberi. C'è più sole, sembra cambiata la stagione. Georges sta potando le siepi. Georges, seduto, parla⁶⁰, racconta la storia della sua famiglia, la sua scelta di fare l'insegnante.

19. Paesaggio al tramonto. Si ode abbaiare e uno strano rumore in lontananza. Il maestro legge con Axel⁶¹. Jojo fa le fotocopie insieme a Marie. Suona il telefono. I bambini studiano il maschile e il femminile⁶². Il tecnico ripara la fotocopiatrice.

20. Un'automobile esce dal cancello della scuola⁶³. I bambini, grandi e piccoli, vanno con il maestro al collège. Il maestro chiede a Una funzionaria spiega la collocazione in biblioteca. Il maestro parla con Jojo dei numeri⁶⁴. Un bambino riferisce al maestro che Jessie piange⁶⁵.

21. I bambini prendono da mangiare⁶⁶. Sono seduti a mensa.

22. il maestro è fuori che parla con Olivier⁶⁷.

⁵⁹ In questa scena, i bambini si affollano tutti intorno al cancello. Potrebbero certamente farsi male. La telecamera di Philibert è presente, ma non interviene per fermare i bambini.

⁶⁰ Adesso Georges si rivolge proprio al regista, con il quale ha una conversazione. Si ode anche la voce di Philibert, che pone delle domande. Non c'è montaggio, la scena è ripresa in continuità, senza stacchi.

⁶¹ C'è una scena che riprende lo stesso evento all'inizio del film, ma in questa la macchina è nella posizione opposta.

⁶² Durante questa scena, la macchina riprende i bambini uno per volta, alternandoli talora con un primo piano del maestro. È curioso il momento di Johann, che vuole per forza inserire la parola "*copain*" anziché "*ami*", come il maestro aveva predisposto.

⁶³ C'è la musica. Dapprima insieme ai suoni, poi per un attimo, mentre si vede la macchina, che precede sulla strada di pochi metri il pullmino, senza i suoni.

⁶⁴ Interessante questo punto. Si reitera la dialettica che conosciamo tra il maestro e Jojo. Il maestro sta cercando di portarlo verso la grande scoperta che i numeri non finiscono mai. Non dicendoglielo, ma facendogli fare l'esperienza dell'infinito a cui può arrivare il contare i numeri. Sfortunatamente non è la cornice giusta per questo tipo di attività: sono seduti su dei divani nella scuola dove sono ospiti, Jojo è distratto e segue il maestro soltanto fino a un certo punto.

⁶⁵ Il bambino che riferisce è fuori campo.

⁶⁶ Una breve panoramica segue Jojo con il suo vassoio.

⁶⁷ Mentre i due parlano del padre di Olivier, che presumibilmente è malato in modo molto grave, visto che Olivier ci riferisce che deve levarsi la laringe, Olivier piange. È la seconda volta (su due) che Olivier piange davanti alla macchina. Viene da chiedersi che tipo di influsso la macchina eserciti sul ragazzo, se il suo pianto deriva soltanto dalla sua difficile situazione familiare o anche dalla presenza della macchina.

23. I bambini festeggiano all'aperto il compleanno di Nathalie. Inizia a piovere molto forte⁶⁸. Arcobaleno dopo la pioggia. Axel in bicicletta. Un trattore ara un campo⁶⁹. I bambini più grandi fanno un dettato all'aperto.

24. I bambini sono su un treno. I bambini guardano fuori dal finestrino⁷⁰. I bambini camminano su una strada di campagna, fanno un pic nic. Ci sono altri adulti oltre al maestro⁷¹. Tutti cercano Alizé⁷².

25. I bambini sono in classe. Arrivano altri bambini, nuovi, per loro è il primo giorno. Il maestro fa le presentazioni⁷³. Valentin piange⁷⁴.

26. I bambini più grandi discutono i voti con il maestro. Si discute il voto di Julien⁷⁵. Poi di Olivier⁷⁶. Il maestro è fuori con Nathalie⁷⁷. Il maestro saluta tutti per la fine dell'anno⁷⁸.

27. Inquadrature fisse della porta e del paesaggio.

⁶⁸ In questa seconda parte del film, il contatto dei bambini con l'ambiente spezza la dicotomia tra dentro e fuori che era tipica dell'inizio, girato in inverno

⁶⁹ Philibert inserisce delle brevi "vedute" di questi personaggi tra un momento e l'altro della vita dei ragazzi in classe. Come a spezzare il ritmo.

⁷⁰ Ci sono, all'inizio, le inquadrature di alcuni di loro che guardano fuori dal finestrino, alternate con inquadrature del paesaggio che scorre. C'è ad un tratto un'inquadratura delle rotaie che scorrono davanti alla locomotiva.

⁷¹ In questa scena c'è la musica.

⁷² C'è un momento di tensione. Ma il maestro rimane calmo, chiama Alizé a con diverse intonazioni della voce. La ricerca si svolge in un campo in cui le piante sono molto alte.

⁷³ Il maestro conduce per mano un bambino biondo, Valentin, con una camicia molto colorata e sgargiante. La macchina rimane per vari secondi su questo bambino, che si guarda intorno con aria interrogativa. Ad un tratto, il suo occhio incrocia lo sguardo della macchina. L'inquadratura riprende frontalmente in viso soltanto Valentin. Il maestro è, come all'inizio, fuori campo, se ne vede una gamba e una mano, mentre i profili sbeccati degli altri bambini incorniciano l'immagine.

⁷⁴ Il maestro lo prende in braccio. Valentin continua a chiamare sua mamma, vuole vederla. Nel momento in cui Valentin alza un po' il tono di voce, dapprima sommesso, e inizia a urlare e singhiozzare l'inquadratura va verso gli altri bambini. Julien cerca di parlare con Valentin. Questa scena dà proprio il senso della grande difficoltà, che tutti noi abbiamo dimenticato, di essere da soli il primo giorno di scuola, senza i nostri cari.

⁷⁵ La scena si apre con il solito piano a mezza figura su un bambino singolo (Julien, nella fattispecie).

⁷⁶ Durante questa discussione, la macchina rimane sempre su Olivier, mentre sul fondo tutti gli altri bambini piccoli giocano. In questa scena Olivier è raggiante.

⁷⁷ Il maestro parla con lei, ma lei piange e non risponde.

⁷⁸ Un movimento di macchina include tutti i bambini insieme che gridano "*Au revoir Monsieur*". Riconosciamo tutti i bambini che, uno per volta, vanno a dare un bacio di saluto al maestro. Tranne l'ultimo, Jonathan, che finora non si era quasi mai visto. La scena termina con un primo piano del maestro che rimane sulla porta. Sembra commosso.

Il "comédien"

Notiamo come ci sia uno scambio su più livelli tra l'identità "reale" dei bambini, la loro rapsodicità motoria e la loro capacità di effrangere l'autarchia di una situazione drammaturgica (fenomeno reso attraverso l'uso del fuori campo) per inserirsi e dare ritmo e profondità all'azione, e la loro personalità "pubblica", la loro identità fittizia, attoriale, che fa da contrappunto ai momenti più naturali e ispessisce il carattere di ciascuno dei personaggi, nei quali questa doppia dimensione si articola in maniera sempre diversa e con una relazione diversa fra le due attitudini, reale e fittizia, che la compongono. Inoltre, il film dà dei segnali significativi di evidenza di questo sottotesto meta-cinematografico e pro-teatrale della messa in scena attraverso dei *senhal* (ad esempio la tartaruga) che utilizza il modo simbolico per relazionare la doppia identità di questi *comédiens* e dar conto della dicotomia radicale, congenita dell'impianto di messa in scena, che si propone come interessante contenuto meta-sottotestuale. In questa "orgia" di *comédiens*, il maestro assolve una funzione di regista/maieuta, una sorta di "regista in campo" (così come nel calcio un giocatore con visione di gioco particolarmente ampia e intelligenza tattica superiore si definisce "allenatore in campo") che orchestra il meccanismo fluido di entrata/uscita dei bambini dalla loro identità reale verso la loro identità fittizia e viceversa. Questa articolazione di entrate/uscite fa dei bambini, in qualche modo, degli spettatori dello spettacolo di sé stessi dinanzi alla macchina.

La macchina

L'intervento dell'occhio della macchina stratifica ulteriormente questo intreccio di livelli di realtà. Il maestro, da semplice detentore di un ruolo sociale in un luogo di rappresentazione, diventa direttore d'orchestra delle *performance* rapsodiche, evenemenziali, trascendenti e localizzate dei bambini, mentre i bambini, mediante la presenza dell'occhio della macchina, diventano spettatori a loro volta del loro stesso agire dinanzi alla macchina. L'attore non-professionista, a differenza dell'attore professionista, quando si trova dinanzi alla macchina tende a rivedersi in video. Cos'è, allora, in relazione a tutto ciò lo sguardo in macchina di Axel?

Questa situazione è testimoniata dalla reazione che hanno i bambini quando vengono colti dal repentino movimento di macchina nell'atto di guardare la scena del maestro e Axel come se assistessero a uno spettacolo dell'orrore, come se ascoltassero una storiella di paura. Testimonianza definitiva dell'intreccio profondo

dei livelli di rappresentazione e dell'ibridazione non soltanto tra fiction e non-fiction, ma tra livello reale e livelli fittizi.

Geri

GB, 1999, 90', col.

REGISTA: Molly Dineen

LOCATION: Parigi, Londra, Watford, New York

LINGUA: Inglese, Francese

PARTECIPANTI: Geri Halliwell

CREW

Regia : Molly Dineen/ Secondo operatore: Tot Foster/ Missaggio: George Foulgham/
Produzione: Catherine Bailey per RTO (Channel Four, BBC).

MACRO-SEQUENZE

1. Parigi. Dei fotografi si accalcano intorno a una figura che intravediamo di spalle¹. Scene di un servizio giornalistico delle Spice Girls che escono da un edificio. Geri si riprende in una stanza a Parigi dove, dopo aver lasciato le Spice Girls, si è rifugiata². Immagini di repertorio di lei con le Spice e il Principe Carlo³. Immagini della conferenza stampa in cui si annuncia che Geri lascia le Spice, immagini di fans grandi e piccoli in lacrime. Geri dice di essere confusa e non sa come uscire da questa situazione.

2. la voce over dice che in quel momento lei la chiamò per fare il documentario. Intervista a Geri sul terrazzo dell'hotel, da dove vede le macchine dei paparazzi che se ne vanno, in cui dice che lei era la più ambiziosa delle Spice.

3. Geri corre in stazione per prendere il treno. Un uomo sul treno ci va a parlare, dice che la sua foto sul giornale era meravigliosa, rendeva giustizia alla sua bellezza.

¹ La scena è in ralenti.

² queste scene domestiche, girate con una macchina a bassissima risoluzione, sono intervallate alle scene di repertorio.

³ Geri indossa un abito molto succinto e, ad un tratto, schiocca un bacio sulla guancia del principe.

Lei gli fa un autografo sulla camicia. Chiama il suo avvocato e gli dice che, in sede di montaggio, controllerà il film. Molly le dice che non è del tutto vero, e Geri risponde che invece lo è, è il suo film e se c'è qualcosa che non le piace la vuole togliere. Molly le risponde che non le correrà dietro per tutta Europa per sentirsi dire che il film è brutto, e che o lei si fida o abbandoneranno il progetto. Geri risponde dicendo che, innanzitutto, lei non è egocentrica fino a questo punto⁴, e poi che non sarebbe affatto logico fare un film contro la sua stessa immagine⁵. Lei continua a fidarsi del suo istinto, che le dice di mostrarsi per come è, e dopotutto lei non è una persona orribile⁶. Molly ribatte dicendo che la gente che vede il film vorrebbe capire perché lo ha fatto, dato che è un'operazione sorprendente. Geri dice che sarebbe interessante anche se lei non fosse una star. Altre immagini di repertorio (il video di "Too much".⁷

4. Londra, Sotheby's. Un atelier con tutti i vestiti di Geri. Una ragazza piange nell'atelier⁸. In macchina, Geri dice che dovrà dare un nuovo personaggio alla sua nuova identità. Vanno da Sotheby's, Geri parla con un esperto di pubbliche relazioni.

⁴ Da queste prime battute, da queste prime immagini che abbiamo di Geri, abbiamo notato che l'egocentrismo non è soltanto una tendenza evidente della pop star – il che è abbastanza logico, dato che è appunto una pop star – ma è anche un argomento di cui Geri sembra voler parlare molto. Anche il discorso sulla terrazza in qualche modo rivelava non solo tendenze egocentriche, ma anche una volontà riflessiva da parte del filmé, una tendenza a stratificare il discorso circa il rapporto tra ciò che è mostrato e ciò che è nascosto, ciò che è pubblico e ciò che è privato.

⁵ Qui entra in gioco davvero ciò che Comolli definisce la negoziazione tra *filmeur* e *filmé*, il contratto, il conflitto che contraddistingue il rapporto che si instaura. Molly Dineen, riprendendo questa scena, mostra ciò che solitamente il documentario lascia nell'invisibile: esempio recente e evidente, *El Sicario – Room 164* (Gianfranco Rosi, Stati Uniti/Francia, 2010) cioè la fase in cui i "nodi" tra *filmeur* e *filmé* "vengono al pettine", in cui si stabilisce il loro rapporto di forza.

⁶ Nuovamente, il conflitto tra privato e pubblico genera derive autoriflessive. C'è una sorta di blando psicologismo, per il quale potrebbe essere interessante applicare alcuni strumenti teorici inerenti alla psicanalisi, per capire qual è il tipo di processo in atto in Geri nel suo confrontarsi con il cinema, presa tra due estremi: da un lato, il suo ideale di immagine pubblica; d'altro canto, le pressioni esterne connaturate al dispositivo cinematografico, che "liberalizzano" il controllo della sua immagine. In questo senso, comprendiamo in modo ancora più chiaro perché Comolli abbia un atteggiamento così cauto e rigoroso in relazione al rapporto *filmeur/filmé*: il potere del cinema, dell'autorità creatrice, è tale per cui esso preme sull'idea che il filmé ha di sé (e ciò vale sia per gli individui che per i gruppi) e dunque il processo di creazione del film, sia esso lungo come *Il vento fa il suo giro*, o più breve, come in questo caso di *Geri*, si istituisce in modo dialettico rispetto allo *status quo*, all'equilibrio tra pubblico e privato. Ovviamente, nel caso di una pop star della fama di Geri Haliwell, questo discorso tra pubblico e privato si fa ancora più delicato. E proprio in questo momento, infatti, Geri fa un uso del dialogo da cui emerge la natura problematica, in quel momento, della sua immagine pubblica. Molly Dineen e il suo film vanno dunque a incidere su un momento difficile del rapporto tra proiezione individuale della propria immagine e la realtà esterna delle pressioni dell'occhio del cinema. Nasce così il processo di negoziazione. Ripeto, tanto più delicato e "minato" quanto più si tratta di un personaggio pubblico di tanto rilievo.

⁷ Tutta questa analisi nel merito del discorso pubblico/privato è fatta a valle della fiducia che noi spettatori, stavolta, stiamo dando al film. Esso potrebbe essere tutto un falso, le due potrebbero essere d'accordo e potrebbero recitare. Tuttavia, una certa quota del discorso finora prodotto – ad esempio, tutto lo studio dei dialoghi – è altrettanto valido anche qualora si tratti di un *fake*. Non abbiamo fatto altro che analizzare i dialoghi di Geri, e dunque, anche qualora le due fossero d'accordo, tutte le considerazioni resterebbero comunque valide in senso generale, e valide in relazione al film solo nella misura in cui esso ne attua una tematizzazione. La produttività di un film non dipende dal suo grado di inerenza alla realtà, non è importante quanto un film "inganni" lo spettatore, mascherando una finzione dietro una tanto più forte tendenza al reale. In questo caso le dinamiche esplicitate sono valide anche qualora il film si rivelasse un *fake*; allora diventerebbero "semplici" dinamiche di sceneggiatura, ma non perderebbero la loro "realtà" di dinamiche, il loro esistere in relazione a una drammaturgia.

⁸ Si commuove da fan.

Sono in bagno. Lei dice che è molto nervosa per il suo ritorno in pubblico. Non sa come affronterà la stampa. Indossa un gioiello portafortuna.

5. durante l'asta per la vendita dei suoi oggetti Geri viene chiamata a chiudere l'asta, tra gli applausi del pubblico. All'uscita, una folla di giornalisti la aspetta⁹. Geri entra in macchina.

6. (il giorno dopo)¹⁰ Geri legge e commenta gli articoli su di lei su un giornale.

7. Geri su un terrazzo con un uomo (Charles Bradbrook, il suo commercialista) e Molly. Racconta della morte del padre e delle relative circostanze, definendole orribili¹¹. Geri scrive un'autobiografia e chiede consiglio a Molly¹². Parla dei suoi amici lontani a Watford. Un paparazzo cerca di fotografarla.¹³

8. suo fratello va a prenderla in macchina e insieme vanno a casa della famiglia di Geri. Geri abbraccia sua madre. Geri riceve una lettera dal principe Carlo. Nella sua stanza, mostra a Molly la foto di suo padre. La madre racconta che lei non l'ha mai spinta alla celebrità. Geri mostra delle foto fatte in un'agenzia dove il padre la accompagnò di nascosto. Geri parla verso la macchina della sua dipartita dalle Spice¹⁴ e Molly le dice che secondo lei parla di questo evento come per sfuggirne, non per affrontarlo una volta per tutte prima di lasciarselo alle spalle.

9. Geri in sala di incisione. Va a trovare delle persone e racconta loro dei suoi progetti futuri. Lei ora ha 26 anni.

10. va a fare un provino per avere la parte della cattiva in James Bond¹⁵. Geri è in casa, una ragazza, Janine, che ha un figlio piccolo, le dà una mano a tingersi i

⁹ È inquietante sentire gente che la chiama in continuazione per nome per farle le foto!!!

¹⁰ Didascalia scritta.

¹¹ Geri indossa un costume da bagno. Ogni tanto torna l'inquadratura iniziale dal terrazzo.

¹² In queste sequenze, Molly si mette davanti alla telecamera, insieme a Geri, a prendere il sole.

¹³ Ci sono frequenti dissolvenze al nero nel film, tra una scena e l'altra.

¹⁴ In questo breve frammento, Molly interviene nel suo monologo – cosa che non fa quasi mai di sua spontanea volontà, l'unico caso è quando sono in treno – e le istiga dei pensieri

¹⁵ Qui c'è dapprima nell'autoradio la musica di James Bond, il tema più famoso e riconoscibile. Poi, quando Geri scende dall'auto e cammina verso il luogo dell'appuntamento, Molly la riprende da dietro mentre si allontana (una scelta di inquadratura piuttosto ricorrente nel film) si sente il tema musicale in suono *over*. C'è qui un accento di ironia da parte della regista. È come se quella conversazione che le due hanno avuto all'inizio nel treno permeasse tutto il film, e su certi punti avesse alcuni accenti. In questo caso, ad esempio, il lavoro sul montaggio che la regista compie – che è a più riprese piuttosto evidente, dati gli stacchi di montaggio evidenti e la brevità di

capelli. Geri parla ad alta voce dei suoi problemi, e dice che avrebbe bisogno di un guru che la aiuti. Janine interviene, dicendo che dovrebbe amarsi di più¹⁶. Janine parla della sua vita, dice che la vera vita non è quella che conduce lei e i personaggi in vista come lei, bensì la vita quotidiana, avere una famiglia, comprare una casa, le cose per cui anche le Spice Girls lavorano.

11. Geri va a un appuntamento all'ONU per un evento che stanno organizzando, la vorrebbero come testimonial.¹⁷

12. Geri a casa. Parla dei suoi amici, dei suoi ritmi lavorativi. Molly le chiede se sente un vuoto. Lei dice che sente la mancanza di qualcuno che la ami, si sente sola, e non vorrebbe un'avventura¹⁸.

13. Geri cammina in un corridoio. Dei fotografi cercano di fotografarla¹⁹. Geri atterra all'aeroporto La Guardia. New York. Lei è raggiante per questo lavoro con l'ONU. Geri canta sulle note di "New York New York" e balla. Inquadratura delle Twin

alcune scene – si rende ancora più evidente per l'uso di questa musica *over*, come a sottolineare una declinabilità dei doveri e delle libertà del *filmeur* verso il *filmé*. Sarebbe interessante capire in che misura Geri ha potuto (o ha voluto) intervenire in post-produzione.

¹⁶ Un tema importante del film è l'intimità dei pensieri di Geri, la sua sfera più che privata, addirittura intima. Uno dei temi forti del film, quindi, continua ad essere il rapporto tra pubblico e privato, il rapporto tra la visione della star dell'opinione pubblica e la visione che invece ne dà il film, che ce ne restituisce una forma di intimità.

¹⁷ È diffusa nel film l'alternanza tra scene in cui Geri sta parlando con altre persone e scene in cui dialoga direttamente con la macchina. In una prevale una tensione finzionale alla ricostruzione, nell'altra prevale una tensione documentaristica all'intervista. C'è però, rispetto ad esempio a *Podul de flori*, in cui abbiamo un medesimo, molto studiato regime di alternanza tra queste due tensioni, una relazione differente tra *filmeur* e *filmé*. Nel caso di *Geri*, la macchina spesso segue Geri, instaura un rapporto dinamico con il suo corpo. Il che, in *PODUL DA FLORI*, forse in virtù del suo carattere estetico più stilizzato, della sua maggiore cura e ricerca formale nella costruzione dell'inquadratura, non avviene con la stessa forza con cui si instaura, in *Geri*, questo rapporto di prossimità tra macchina e corpo. In *Geri*, Molly diventa veramente "l'ombra" di Geri, non se ne distacca neanche per un momento, includendo nel visibile anche le scene in cui c'è maggior dinamismo e movimento – ad esempio, le scene in cui *Geri* passa attraverso la folla, o in cui lei, frettolosamente, si reca nei luoghi dove ha degli appuntamenti.

¹⁸ Il corpo di Geri è uno dei protagonisti del film. Lei cambia tantissimo nel corso del film: cambia trucco, cambia di abbigliamento, cambia colore dei capelli, cambia atteggiamento. Ci sono una moltitudine di sfumature che il suo corpo restituisce, che possono sempre essere collocate sull'asse pubblico/privato. In questa breve scena, ad esempio, molto intima, i suoi capelli sono biondi – rispetto al rosso fuoco che ne caratterizza la sua immagine pubblica – ha la pelle chiara, c'è una luce di interno che rende la sua pelle ancora più pallida. Non è truccata. Il suo corpo, corpo ora pubblico, ora privato, è uno dei perni intorno a cui si muove il ritmo narrativo del film.

¹⁹ Interessante che Molly riprende sempre i fotografi e i paparazzi. Come a sottolineare, da una parte, la sua posizione privilegiata di "endorsed" che può filmarla quanto vuole, contrariamente a loro, e d'altra parte sempre a sottolineare quel sottotesto sottile che si crea nel rapporto *filmeur/filmé*: Molly si è "guadagnata" la fiducia di Geri, con la dedizione, e il risultato di quella fatica sono le copiose immagini di Geri, per le quali magari un paparazzo pagherebbe oro; i paparazzi vorrebbero "rubare" la sua immagine senza dare in cambio il lavoro e la dedizione di Molly. Il gesto di Molly di riprenderli fuggacemente, come una sorta di "duello" tra due cani per un osso, come una sorta di ostensione di un corpo filmante non autorizzato ad opera di un corpo filmante autorizzato, sta forse a sottolineare proprio la precarietà e la virtuosità dello statuto ontologico del *filmeur* nel campo sociale del *filmé*. Anche il senso di un termine come "intrusione", in questo senso, ha un'oscillazione di significato tra i vari "filmé" che si proiettano all'interno del campo di Geri, che ne è il corpo filmato.

Towers. Si rallegra perché questo lavoro ridà senso alla sua vita, le ridà fiducia²⁰. Si trucca.

14. Geri con la giacca²¹. In macchina, fino alla conferenza stampa. Si parla dei diritti delle donne e delle malattie che affliggono il Terzo Mondo. Si divincola da una domanda difficile di un giornalista. Immagini di un pranzo ufficiale. Rientra in macchina molto soddisfatta. Va in un negozio, incontra una bambina che è in adorazione per lei. Racconta a Molly che da bambina, per qualche anno, non hanno neanche festeggiato il Natale, tanto erano poveri. In albergo. È triste perché la sua famiglia non l'ha vista in tv²². Breve intervista con la donna che la accompagna in tutti i suoi viaggi (una specie di *road manager* o un'amica?)²³.

15. in aereo. Geri dorme. Arrivo all'aeroporto di Londra. Suo fratello va a prenderla. Molly chiede al fratello se l'hanno vista in tv e se hanno letto i giornali, ma non l'hanno fatto. A casa della madre di Geri. Molly parla con la madre, le chiede se è fiera di sua figlia, e lei dice di sì²⁴. Si sente la voce fuori campo di Geri che dice a Molly di smettere di riprendere sua madre, dice che non vuole che lei ci sia nel film. Quando Molly ode la voce di Geri che le intima di spegnere la macchina, lei la cerca e la raggiunge. Geri, per qualche secondo, continua a ripetere che non vuole che sua madre sia nel film, ma poi, quando Molly la raggiunge, si infila su per le scale²⁵. Molly allora continua a inseguirla, fino alla sua camera²⁶. Molly chiede a Geri perché la

²⁰ Torna di nuovo bionda, struccata, intima, in primissimo piano già vista prima. Nuovamente, si esalta il gioco "storico" e iconico con il corpo di Geri.

²¹ Stacco con la scena precedente: Geri cambia di abbigliamento, è truccata, ha anche un diverso atteggiamento, più "ufficiale". Anche se, in parte, trapela comunque la natura che abbiamo visto nelle scene intime.

²² Quasi piange. Qui c'è un altro punto in cui Molly interviene e parla direttamente a Geri, chiedendole se anche quando cantava la sua famiglia la guardava. Lei risponde di no. Molly le dice che loro hanno la loro vita, che forse, lascia intendere, non riescono a capire la sua scelta di vita, ma è molto dispiaciuta.

²³ Momento importante. Per la prima volta avviene una conversazione in assenza di Geri. E infatti, la donna parla di Geri ragionando sulle aspettative che lei si crea e, nuovamente, sulle sue scelte di vita. Qui, quindi, si rompe questa "reciprocità costante" tra Geri e Molly, tramite la macchina. Molly si stacca da lei e agisce in sua assenza.

²⁴ Nuovamente, c'è una conversazione da cui Geri è esclusa. Qui si apre come una seconda parte del documentario, in cui Molly "infrange" la "monogamia" finora instaurata e inizia a sottrarsi all'unicità del contatto con Geri. Aprendo una parentesi teorica in cui ci avventuriamo in una blanda dinamica di tipo psicologico, possiamo ipotizzare che un atteggiamento che riscontriamo come leggermente irrigidito e quasi offeso di Geri possa dipendere dalla rottura di questa esclusività...

²⁵ tende a sfuggire, a defilarsi.

²⁶ L'intrusione di Geri nel campo senza mostrarsi ha due livelli: al livello sociale, costituisce un gesto indiscreto; al livello cinematografico, costituisce una provocazione compiuta da una posizione che si dà apparentemente come "protetta", il fuori campo. Quando Molly sente la voce fuori campo di Geri che dice di spegnere la camera, Molly non ubbidisce, anzi, continua a filmare, nonostante la madre le faccia cenno di interrompere (nuovamente: usando in modo blando degli strumenti psicanalitici, capiamo che forse Geri è stata educata in modo viziato...), raggiunge Geri e la inquadra mentre parla, mentre si defila e sale le scale. In questa dinamica, la camera agisce come dispositivo di focalizzazione: quando Geri interrompe il dialogo con sua madre, capiamo che lei sta ascoltando dal fuori campo, più o meno di nascosto. Così, il gesto di Molly di andare a re-includere Geri nel campo la pone di fronte al suo gesto indiscreto. Ne consegue un imbarazzo quasi spontaneo nell'atteggiamento

disturba tanto che sua madre sia nel film²⁷, e Geri risponde che non vuole che diventi famosa. Molly le chiede se non vuole che gli spettatori si facciano un'idea chiara della sua vita e Geri risponde che dovranno accontentarsi²⁸.

16. Geri mostra una casa enorme a sua madre. Una casa che le ha regalato. Geri è felice. In macchina, dialoga con Molly.

17. delle ragazze la aspettano fuori da un *backstage*. Una ragazza commossa. Geri deve cantare per il Principe Carlo. Incontra Roger Moore. I *fans* le dedicano una serenata e le dicono che la amano²⁹. In bagno. Geri è seduta sul water. Molly le chiede perché tiene tanto alla sua celebrità, Geri le risponde che ci tiene perché se manterrà la sua notorietà potrà essere utile a cause come l'ONU o la lotta contro il cancro al seno³⁰.³¹

18. Geri si prepara al concerto, arriva pure George Michael. Il responsabile della comunicazione è contento per degli articoli usciti. Immagini dell'arrivo del principe Carlo. Tutti si alzano quando suona l'inno nazionale. Augura in bocca al lupo agli altri artisti. Desmond Llewelyn. Esce seminuda dal bagno. Entra in ascensore³². Sul palco. Canta "Happy Birthday" al Principe Carlo.

di Geri che, infatti, tende a sfuggire al campo, come se nel fuori campo da cui ha origliato e ha cercato di convincere Molly e sua madre a interrompere il dialogo potesse continuare a trovare un nascondiglio. Il gesto di Molly di correrle dietro e includerla nel campo è una sorta di atto di forza della macchina contro un gesto non corretto, cioè quello di Geri di compiere un'indiscrezione. Nella prima parte dell' "inseguimento", in effetti, la macchina sembra dire a Geri: "Fatti vedere, se hai coraggio, mostrati e di ciò che pensi!". La macchina, in questa dinamica, ha il potere di svelare meccanismi "anti-etici" rispetto all'equilibrio che, in questo film, caratterizza il rapporto *filmneur/filmé*. Il campo, in questo senso, è il luogo che determina l'autorevolezza dell'attore sociale in un particolare momento: il campo garantisce sull'opportunità di un gesto; viceversa, il fuori campo è il "nascondiglio dei provocatori", i cui gesti si possono compiere al di fuori dell'equilibrio dialogico e interattivo che lega gli attori sociali.

²⁷ Di nuovo (l'aveva già fatto in precedenza, sempre nella "famosa" scena all'inizio nel treno) Geri sembra dare al film di Molly grande peso, in quanto esso costituisse un'esposizione pubblica.

²⁸ Nel frattempo, si sfilava la maglietta.

²⁹ Nella stessa inquadratura vediamo Geri passare dal suo *côté* pubblico (con i fans) al suo *côté* privato (quando si confida con la macchina di Molly).

³⁰ Per la prima volta, si ha l'impressione, molto leggera, che Geri in quel momento non si stia mettendo a nudo come sembra aver fatto finora; ora sembra aver "indossato" una veste più istituzionale anche in un momento di intimità. Tutta la scena si svolge con il suono *off* dei fans che dalla finestra inneggiano a lei. Un sonoro che potrebbe anche essere montato *ad hoc* sulla scena.

³¹ Geri potrebbe aver detto bugie tutto il tempo. Ecco perché non è importante capire in che misura Geri si è "messa a nudo", cioè qual è il grado di realtà presente all'interno del film, quanto è invece interessante cogliere le pieghe "antropologiche" del discorso, cogliere i momenti in cui si muove e si assesta il rapporto *filmneur/filmé*. Ad esempio, Anche questa scena del sonoro *off* delle ragazze che inneggiano a Geri da sotto il balcone può essere letta in 2 modi: cercando di indagarne la realtà, di determinare se essa si è verificata realmente (dato a cui è impossibile risalire, a causa della natura "opacizzante" della tecnica cinematografica, e in particolare del montaggio) oppure cambiare punto di vista e vedere qual è l'effetto che sortisce questa scelta che, per quanto ci si possa riservare il dubbio se sia consapevole o meno, si dà certamente come scelta stilistica.

³² Ha un vestito bellissimo.

19. una trasmissione tv con Jimmy Vaughan che la prende in giro. Geri a casa commenta. Legge gli articoli dei giornali. Ripercorre la sua vita di ragazza qualunque nata a Watford che arriva in cima al mondo. La madre dice che è una star, ma lei si offende, dice che non le piace che la chiamino così³³. Geri le chiede scusa per esser stata brusca, dicendo che ha paura delle reazioni della gente che lo vedrà³⁴. Geri se ne va, sua madre dice che, anche se sua figlia non vuole che la si chiami così, e anche se lei non voleva che lo diventasse, la sera precedente Geri è stata una grande star³⁵.

20. Geri in macchina. Molly le chiede se lei è cambiata dopo il film. Dice di sì, scherzosa. Ora lo innervosisce. All'inizio l'ha chiamata solo perché voleva un'amica, si sentiva sola. Al canile "Battersea Dog Home". Prende un cane insieme a George Michael. Si commuove davanti a un cane triste.

21. si trasferisce con la sua famiglia nella nuova casa. Un giro nella nuova casa³⁶. Geri dice a Molly che quando ha comprato quella casa voleva riunire i genitori separati, mettendoli uno in un'ala e l'altro nell'altra. Poi suo padre morì, ma lei una volta sentì l'odore che c'era in casa sua, come se suo padre ci fosse venuto a vivere. Mette un disco nel grammofono. Inquadrature della casa, Geri sui pattini³⁷.

³³ Glielo dice con una punta, non troppo velata, di disprezzo.

³⁴ Uno dei temi del film è il rapporto tra l'ideale di Geri di se stessa nella sua veste pubblica e le pressioni esercitate dall'esterno sull'opinione che lei stesse ha di sé.

³⁵ Finisce con un *freeze frame* e una dissolvenza al nero

³⁶ una casa davvero assurda.

³⁷ La musica del grammofono chiude il film.

Inside out

Italia, 2005, 45', col.

LOCATION: Istituto d'Arte Roma 2, Tiburtino III, Roma

TEMPO DI REALIZZAZIONE: 4 mesi

LINGUA: Italiano

PARTECIPANTI: gli studenti dell'Istituto d'Arte "Roma Due"

CREW

Supervisione: Claudio Di Mambro, Luca Mandrile, Marco Venditti.

MACRO-SEQUENZE

1. didascalia¹.
2. Una lunga sequenza dei ragazzi che escono da scuola. Si sentono fuori campo le loro voci che dicono alcune frasi².
3. Il box di uno dei ragazzi³. Scene all'aperto con i ragazzi che stanno insieme⁴.

¹ "tra febbraio e maggio 2004 un gruppo di circa trenta studenti dell'Istituto Statale d'Arte "Roma 2" ha partecipato, in orario extra-scolastico, a un laboratorio cinematografico organizzato nell'ambito dei progetti didattici della scuola. Il documentario che segue, realizzato dagli stessi studenti, ne costituisce il risultato finale.") Il film è stato realizzato in autonomia rispetto ai coordinatori del laboratorio. Sono stati i ragazzi che sono usciti da scuola e hanno realizzato il loro film".

² In questa sequenza, a partire dall'accostamento del *lettering* del titolo del film, che appare in corrispondenza delle parole di uno dei ragazzi che dice che le cose da dire sarebbero milioni, l'unico problema è dirle, si capisce già una delle istanze alla base della nascita di questo film. Questa istanza è la necessità per i ragazzi di creare uno spazio che serva da canale di comunicazione tra esterno e interno (titolo in cui riecheggia questa dialettica). Emerge subito molto fortemente il tema dell'auto-rappresentazione e dell' "esorcismo" della propria condizione. Una coppia di aspetti che accomuna i film in cui è forte la presenza di un contesto pre-produttivo di riviviscenza sociale e di ritualizzazione collettiva della propria identità culturale.

³ Questo ragazzo dialoga direttamente con la telecamera. Torna quella tensione "illustrativa" forte anche ne *La classe dei gialli*.

⁴ La scena, accompagnata da un sottofondo musicale è interessante. La musica accompagna tutta la scena; le immagini, il cui sonoro è stato tagliato, riproducono "momenti", vere e proprie scene di vita quotidiana; il soggetto di queste riprese ha un che di "bucolico"; soltanto, in alcuni momenti, queste scene sono inframezzate da parti in cui i ragazzi interagiscono direttamente con la macchina, per dire delle cose particolarmente "vissute". Questa costruzione ha un che di onirico: sul vissuto dei ragazzi è gettato uno sguardo idealizzante, in cui la quotidianità di una gita in campagna, tagliata dalla sua componente sonora e missata con un brano musicale dal testo significativo e in assonanza con i contenuti dei pochi dialoghi del ragazzi, assume una consistenza onirica,

4. Scene fuori scuola⁵. Un ragazzo in un'intervista parla della sua passione per il writing⁶. Immagini di ragazzi che realizzano un murales.

5. Scene in una sala prove⁷. Riprese di una sessione di prove⁸. Un ragazzo parla della sua passione per il rap⁹, va a casa di un amico. A casa è in corso una sessione di registrazione^{10, 11}.

6. A scuola¹². I ragazzi stanno realizzando dei pupazzi di carta. Ripresa di un piccolo spettacolo di burattini con i pupazzi appena costruiti¹³.

7. All'aperto¹⁴. Dei ragazzi raccontano la loro quotidianità annoiata a base di canne. Interviste a ragazzi che stigmatizzano l'atteggiamento limitato di chi non ha altro interesse al di fuori del fumo¹⁵. Il tema del discorso passa alla droga. Altro inserto coi

astratta dalla realtà. Un altro aspetto pesa sulla messa in scena: la fluidità degli ambienti. La scena inizia in questo "angolo di paradiso" del ragazzo con i capelli lunghi, per poi proiettarsi, raccordata con il brano musicale che fa da accompagnamento acusmatico della sequenza, in un ambiente esterno in cui questa sostanzialità onirica dell'immagine prende il sopravvento. Unire questo tipo di scelta estetica con il contesto produttivo dell'auto-rappresentazione rende questa scelta estetica particolarmente significativa, perché restituisce un uso del cinema finalizzato all'auto-rappresentazione in cui un'idea documentaria di cinema si confonde con una proiezione idealizzata, stilizzata, onirica, impressionista di questa materia documentaria. C'è anche un peso simbolico crescente di questa sequenza, che è data dalla volontà latente di fuga dal mondo a cui fanno riferimento i ragazzi. La densità di questa scena risiede nell'ambiguità dell'auto-rappresentazione che i ragazzi forniscono di sé. Il culmine a cui arriva questa mescolanza di istanza auto-rappresentativa, istanza documentaria, istanza onirica e istanza simbolica è dato dalla battuta in macchina fornita dal ragazzo con i capelli lunghi, il "protagonista" della scena, che dichiara in macchina la differenza tra il mondo che sta fuori e il mondo che sta dentro: il mondo che sta fuori fa schifo, il mondo privato è meraviglioso.

⁵ Di nuovo c'è uno stacco musicale.

⁶ L'incontro con questo primo personaggio conferma il sussistere nel tema del film di elementi derivati da un immaginario autoreferenziale: sono i ragazzi stessi, nel ruolo di sé stessi, i soggetti del film. Da ciò deriva la forte impronta documentaristica, ibridata da un ricorso forte alla ricostruzione (come nella scena precedente), alla musica che fa da suono *over* dell'immagine.

⁷ Anche questa sequenza del film si apre con una battuta del solito ragazzo con i capelli lunghi sul tema del rapporto tra istanza individuale e aspettative sociali, il quale dice che la musica è l'unica cosa che riesce a coinvolgerlo (è forse implicito in questa battuta un riferimento alla scuola, cioè l'"altro" che non coinvolge)

⁸ È una delle molte scene basate sulla musica. In questo caso, anche il montaggio viene delegato a una funzione ritmica, come anche l'uso del *ralenti*. Evidentemente, i ragazzi considerano l'aspetto tecnico e visivo dell'auto-rappresentazione un livello al quale è necessario strutturare un messaggio che si dà come parte integrante e fondamentale di questa auto-rappresentazione.

⁹ Di nuovo, il soggetto si rivolge in maniera diretta al comparto produttivo (come fosse un'intervista) ibridata con scene di ricostruzione

¹⁰ Il ragazzo amante del rap si confessa con grande onestà alla macchina, autocriticandosi fortemente e allo stesso tempo esaltando le qualità che è convinto di avere.

¹¹ Considerazione interessante a proposito degli ambienti: è già successo tre volte, in soli 10 minuti di film, che i ragazzi portino la camera nei loro ambienti più intimi (lo *skate park*, la sala prove, una casa, senza contare la scena "onirica" del parco), dunque c'è un grosso lavoro sui luoghi legato al lavoro sull'auto-rappresentazione.

¹² Scena collegata alla precedente con un *sound bridge*.

¹³ Per i ragazzi di un liceo artistico, la stratificazione del senso dell'auto-rappresentazione valica l'approccio documentaristico e tende all'ibridazione con altri modi di fare arte. Nella fattispecie, i ragazzi danno forma al loro immaginario attraverso un approccio scenico completamente diverso. I pupazzetti escono sempre dal loro immaginario, ma la loro natura fittizia stratifica la pratica cinematografica in una declinabilità ulteriore.

¹⁴ Tutta la sequenza è solarizzata. L'impressione è che sia solarizzata per stigmatizzare dei personaggi negativi.

¹⁵ Queste sequenze non sono più solarizzate.

pupazzi. Piccolo frammento in cui un ragazzo e una ragazza entrano nel merito di come affrontare il tema con i propri figli.

8. Spaccato domestico¹⁶. Una ragazza rincorre una donna (presumibilmente la madre) con la telecamera. La ragazza si riprende a camera fissa e racconta come si svolge la sua vita in casa¹⁷. Accade una cosa analoga a un'altra ragazza, che riprende sua madre e suo padre¹⁸. Terza auto-rappresentazione di un'altra ragazza ancora, a cui ne seguono altre¹⁹. Flavio fa una gita con i genitori^{20, 21}.

9. Due ragazzi²² fanno finta di ballare in una sorta di sala prove²³.

10. Ragazzi nella metro. Inquadrature di cartelloni dei candidati dei collegi per gli extra-comunitari nelle elezioni comunali²⁴. Intervista a due ragazze di prima o seconda generazione, anche a una ragazza rumena che abbiamo già visto²⁵.

11. Un campo rom. Tony, mediatore culturale zingaro. Un gruppo nutrito di ragazzi ascoltano e discutono con lui. I ragazzi vanno in un campo e riprendono una festa una danzatrice²⁶. Un rom ha la telecamera e intervista i ragazzi in gruppo²⁷. il tema

¹⁶ Musica che accompagna il montaggio di immagini. Il brano parla sempre di erba.

¹⁷ Interessante questo momento. C'è di nuovo una canzone in sottofondo (stavolta non è *over*, la musica è diffusa nell'ambiente) e la ragazza assume di nuovo l'atteggiamento "illustrativo" già riscontrato. Soltanto, lo fa verso se stessa. Emerge chiaramente nell'immagine l'imbarazzo della ragazza nel parlare di se stessa in prima persona.

¹⁸ Lei è molto meno imbarazzata e sceglie un'altra forma di dialogo con la macchina. La scelta di questa seconda ragazza è nello stesso tono dell'altra – sempre in prima persona – ma è più distaccata, meno grave, più recitata che intervistata. I genitori fanno ironia sul fatto che qualcuno ha avuto il coraggio di affidarle una telecamera.

¹⁹ Ci sono sempre più evidenti tratti non lontani dal film di famiglia: uso diretto della camera, ripresa di membri della famiglia, ripresa di costoro in atteggiamenti non pubblici – mentre guardano la tv e preferiscono continuare a guardare la tv invece di parlare con i propri figli – tutti tratti che danno alle sequenze il tono del film di famiglia.

²⁰ Il film si presta anche a una blanda lettura sociologica, poiché rivela una serie di atteggiamenti degli adulti in presenza della telecamera. Tutti i genitori sembrano voler approfittare della presenza del mezzo per denunciare un'insoddisfazione nei confronti dei propri figli, ai quali si addossano varie colpe. Anche se il tono di questi rimproveri ha sempre un che di scherzoso, di caricaturale, che sembrerebbe renderli meno credibili in quanto tali e più frutto, effettivamente, della spinta fornita dalla macchina a mettersi in mostra.

²¹ Questa forma di auto-rappresentazione è ancora più intima perché è personale, mette ciascuno di loro davanti alla telecamera nella necessità di costruire una propria auto-rappresentazione sotto forma di performance.

²² Uno dei due è sempre il ragazzo con i capelli lunghi. Poi inizia un'altra intervista.

²³ Sembra essere un pattern espressivo frequentato dai ragazzi quello che potremmo definire dell' "intermezzo ricostruito": molti momenti di intervista (o auto-intervista) sono preceduti, seguiti o inframezzati da piccole gag, momenti appunto di ricostruzione di scene di vita quotidiana che ibridano l'approccio basato sull'intervista e sulla parola con un approccio basato sulla recitazione e sull'immagine.

²⁴ Da qui in poi il discorso vira sull'integrazione

²⁵ Bravissima!!!

²⁶ L'auto-rappresentazione sembra spingersi, così, un po' oltre l'orizzonte autoreferenziale dei ragazzi. Cioè, sempre a partire da uno spunto relativo alla loro quotidianità, arrivano a sentire l'esigenza di uscire all'esterno (l'*out* del titolo) e ad assumere come logico sviluppo della loro indagine identitaria esattamente il movimento opposto, l'uscita dall'auto-rappresentazione. Allo stesso tempo, però, essi continuano ad essere protagonisti delle immagini che girano, continuano a riprendere loro stessi che assistono a ciò che accade. Una rappresentazione che innesta istinto "etnografico", istanza auto-rappresentativa "filtrata" attraverso il suo opposto, cioè il movimento verso l'esterno, e auto-rappresentazione effettiva, nell'atto di assistere allo svolgersi dell'alterità.

va sulla tensione dei rom a rubare, e il ragazzo rom che ha in mano la telecamera si giustifica dicendo che se non hai altre possibilità devi per forza rubare²⁸. Una donna intona una canzone e un bambino rom (che festeggia il compleanno) recita una sorta di poesia.

12. Titoli di coda. Due ragazzi parlano del loro futuro²⁹.

²⁷ Punto di altissima concentrazione del film. Il gesto di dare la camera in mano all'altro, di proporgli cioè di padroneggiare lo strumento di contatto è uno sviluppo interessante nella dialettica filmeur/filmé che il film mette in campo. Il ragazzo rom inizia la sua parte di pratica di contatto agendo sullo stesso terreno in cui agiva quando era filmé. Non c'è ancora un uso del mezzo che sia frutto del contatto tra "isarte Roma 2" e "campo rom", i due "macro-attanti" di questo processo di contatto; il contatto si svolge ancora sul terreno neutro della macchina, cioè l'intervista, che è il "grado zero" di uso della macchina. Un grado zero che si dà come fase iniziale, come "annusata reciproca" tra due macro-gruppi in cerca di contatto. Un momento importantissimo del film, che completa il movimento dei ragazzi della scuola, autori del film, di uscita dalla tensione autoreferenziale. Un'uscita che, dopo essere avvenuta ad un primo stadio, a un livello tematico – e quindi pratico, concreto, di uscita dal proprio ambiente – avviene, a un secondo stadio, a un livello antropologico, dando luogo a una dinamica di verticalizzazione dei ruoli filmeur/filmé, che ha delle ripercussioni ovviamente a livello estetico (come accade, anche, in *La classe dei gialli*, in cui si confondono estetica dell'istituzione ed estetica del «liminale», cioè il linguaggio che è frutto dell'uso del dispositivo da parte dei bambini). Questo prelude a quella che Faeta definisce Antropologia visiva, cioè l'uso del mezzo cinematografico per una forma di relazione, di contatto, di riviviscenza sociale e auto-rappresentazione ancora più elaborato, di cui il lavoro fatto in inside out è una necessaria fase propedeutica.

²⁸ Il dialogo prende subito la piega del confronto duro. Confronto che assume toni duri non solo nell'opinione verso il rom, ma prende anche toni duri tra gli stessi ragazzi della scuola, che tra di loro sono in disaccordo.

²⁹ Il film finisce con la frase "il tuo futuro te lo costruisci da solo".

Podul de flori

Romania/Germania, 2007, 87', col.

LOCATION: Acui, villaggio della campagna Moldava

LINGUA: Rumeno

PARTECIPANTI: Costica Arhir, Maria Arhir, Alexandra Arhir, Alexie Arhir

CREW

Regia: Tomas Ciulei/ Sceneggiatura: Tomas Ciulei/ Montaggio: Alexandra Gulea/
Suono: Marin Cazacu/ Fotografia: Tomas Ciulei/ Produzione: Europolis Film/
Coproduzione: Ciulei Films Germany, Studioul de Creatie al Ministerului Culturii
(Romania)

MACRO-SEQUENZE

1. il padre dipinge tutti puntini blu sul corpo del figlio¹. Il figlio si specchia². Piante mosse dal vento. Dettagli di piante³.
2. nel cortile della casa. Il padre si carica sulle spalle un sacco pesantissimo⁴. Lo porta in cantina. Il padre sta togliendo la cenere dalla stufa. Va a dare da mangiare ai polli. Prende della legna⁵. Il padre dà delle medicine al figlio⁶.
3. le altre due figlie rientrano. Il padre chiede loro che voti hanno preso. I figli si lavano le mani senza acqua corrente. I ragazzi si mettono a tavola⁷. I quattro mangiano⁸. Il padre dice loro di fare i compiti.

¹ Il film ci getta direttamente nella quotidianità di questa famiglia.

² Sulla parete è appeso un disegno fatto da un bambino.

³ Sembra inverno o autunno.

⁴ Già da queste due prime apparizioni iniziamo a cogliere il personaggio del padre. Innanzitutto, capiamo che è un tipo molto chiacchierone. In questo frangente, addirittura, parla da solo.

⁵ Il cielo è di un blu molto intenso. Panoramica sul paesaggio agricolo innevato e spoglio.

⁶ Mischia una serie di medicine e gliele fa prendere tutte insieme. Il padre getta un furtivo sguardo in macchina.

⁷ La prima inquadratura del pranzo è un totale del tavolo con un filoncino di pane, a cui si aggiunge un piatto.

⁸ A tavola c'è una bella atmosfera, ridono. La scena del pranzo, se è stata girata per intero, allora è stata girata con più macchine.

4. i ragazzi si mettono a studiare⁹. Il piccolo telefona per sapere i compiti arretrati. L'altra sorella sonnecchia e studia pigramente sul divano.

5. il padre parla in macchina e racconta la situazione della sua famiglia¹⁰. Suo figlio ha la varicella. Dice di aver paura perché teme le malattie e soprattutto teme di ammalarsi lui.

6. il padre dispone del granturco in un granaio. Sistema delle trappole per topi. Il figlio piccolo entra in una stanza e si siede¹¹. Il padre gli taglia i capelli. Maria, sua figlia, gli taglia i capelli¹². Maria gli mostra una foto di Demi Moore, dicendogli che lei vorrebbe farsi i capelli così¹³.

7. nevicata. Due ombre nella neve. Il padre si addentra in una radura dove ci sono delle oche. Riporta le oche a casa. Il vento soffia sulla sabbia¹⁴. Il padre sparge della farina su un tavolo. Il padre fa della pasta all'uovo. Ne fa un filone e taglia dei pezzetti, che dà alle figlie che la lavorano e ne fanno delle palline. Il padre le schiaccia e le lavora con il mattarello¹⁵. Brevi inquadrature all'aperto¹⁶. Il padre dice al figlio che la madre tornerà presto¹⁷. È fuori da più di 3 anni. Doveva inviare loro dei soldi per riparare la casa¹⁸. il padre accoglie le figlie a casa e chiede loro il voto che

⁹ C'è una tensione vistosa nel film alla costruzione dell'inquadratura. La prima inquadratura del piccolo "malato" e di una delle sorelle che fanno i compiti vede il piccolo in primo piano in basso a sinistra e la sorella in fondo, in piedi poggiata al muro che legge. Tra di loro, un sacco.

¹⁰ Primo momento in cui si passa dalla ricostruzione all'intervista. Il film mostra questa sua natura particolare giocata tra queste due modalità.

¹¹ È strano, l'inquadratura totale sembra sbilenco.

¹² Lui mette a mano sulla testa e lei taglia.

¹³ Il padre la dissuade, dicendole che lei passa molto tempo per la cura del suo corpo, ma per sua figlia sarebbe impossibile perché non hanno abbastanza soldi e perché a quel punto non potrebbe più occuparsi della casa.

¹⁴ Bellissimi i paesaggi, fa venire voglia di viverci in questi posti, anche se la vita è così dura.

¹⁵ Il film sembra indugiare molto su quello che potremmo definire il "lavoro": mostrando tutta una serie di gesti pratici quotidiani, come fare la pasta, tagliare i capelli, il film sembra voler mettere in evidenza tutto il peso della gestualità quotidiana, la materialità del gesto. Un tipo di immagine che permette a chi guarda di toccare con mano la mole di cose che ci sono da fare quando si vive in queste condizioni, concentrando però tutta l'attenzione della macchina sulla materialità del gesto.

¹⁶ Il film ha un'alta tensione contemplativa: presenza di tantissime, brevi inquadrature di scorci, sia naturali che domestici (il cortile) con neve, acqua che gocciola, ecc.

¹⁷ la madre vive in un altro paese, il padre dice che stanno aspettando che le facciano i permessi.

¹⁸ In questa scena troviamo il padre e il figlio insieme, ma il discorso del padre sembra comunque rivolto alla macchina. Il figlio rimane in silenzio.

hanno preso a scuola. Di nuovo con il figlio in salone¹⁹. Le due figlie studiano insieme a un'altra ragazza.²⁰ il padre si indirizza alla macchina²¹.

8. una delle figlie manovra un pozzo. Un'altra porta le oche nel cortile.²² Il padre apre con i figli una busta con dei biglietti di auguri di Pasqua²³. Il padre spiega ai figli come si mangia il parmigiano. Le due sorelle si litigano gli occhiali²⁴.

9. una radura²⁵. Il padre chiama a raccolta i figli per fare i lavori di casa²⁶. Il padre caccia il pane dal forno. Una delle figlie porta fuori delle piante. Il padre le inaffia²⁷. Il padre si arrabbia molto con una delle due figlie. Sbattono i tappeti e li riportano in salone.

10. il padre attraversa con il figlio i campi. Riferisce al figlio quali colture intende fare per la nuova stagione. Va al cimitero a trovare i genitori. Il padre brucia dell'incenso e lo sparge tra le tombe. In silenzio. Di fronte alla Madonna, beve qualcosa²⁸.

11. il padre saluta le figlie che escono nella notte per andare a scuola e raccomanda loro di fare attenzione.

¹⁹ Questa scena è costruita su questa alternanza tra scene ricostruite e girate attraverso un uso diretto della macchina, e scene di interviste, in cui il rapporto è mediato dalla macchina e dall'interazione diretta degli attori, soprattutto il padre. Il film costruisce questo transito dal tema della dipartita della madre e del dialogo con le figlie sui voti presi a scuola.

²⁰ Sullo stesso divano in cui sedevano padre e figlio, dopo un veloce stacco di montaggio siedono le due figlie nell'atto di studiare. Qui l'alternanza è ancora più forte nella misura in cui esse occupano lo stesso posto che occupavano padre e figlio. Le ragazze parlano della situazione nella città e nella campagna.

²¹ Nuovamente, il padre si rivolge direttamente alla macchina. La ricostruzione della quotidianità della famiglia è costellata di questi brevi frammenti in cui il padre sembra fare il punto della situazione sulla sua famiglia. C'è una forte accentuazione sul carattere del personaggio del padre. Dopo una breve dichiarazione, il padre va sul fondo dell'inquadratura, andando a prendere al guinzaglio uno dei cani.

²² È molto forte la connotazione dell'ambiente. Fa molto freddo e per terra è pieno di fango. L'accento della rappresentazione cade con forza sul rapporto tra uomo e fattore ambientale.

²³ C'è anche un bel pezzo di parmigiano. Evidentemente la mamma lavora in Italia.

²⁴ C'è un bel momento qui tra le due sorelle, un momento in cui sono molto intime e sembrano davvero ignorare la presenza della macchina.

²⁵ Una lenta panoramica inquadra tutta la radura. Anche qui, ci sono immagini a macchina fissa molto suggestiva montate a intervalli rapidi.

²⁶ Il personaggio del padre prende in mano la situazione in famiglia con grande padronanza. La costruzione del suo personaggio è interessante: la sua amarezza di fondo per una situazione difficile e per la lontananza della moglie emerge nei momenti di intimità con la macchina, ma nelle scene ricostruite fa mostra di tutto il suo entusiasmo. Il rapporto filmeur/filmé, in cui i ruoli, in questo film, rimangono ben distinti, si articola più che altro sul piano del gioco sull'artificialità della ricostruzione (peraltro gestita tramite l'uso di uno stile tutt'altro che realistico) e sulla dialettica tra questo tipo di ricostruzione e l'intervista.

²⁷ Si mette dell'acqua in bocca e ci sputa sopra!!!!

²⁸ C'è uno strano altare con la Madonna e il Cristo, delle grandi nicchie di legno dipinte di blu e fissate sopra degli alti pali, collocate in mezzo alla campagna.

12. una capra ha partorito due capretti. La capra accudisce i due capretti. Il figlio torna a casa, il padre gli chiede i voti. Padre e figlio vanno al pozzo. Una delle figlie stende i panni.²⁹

13. pranzo³⁰. Ognuno di loro beve un bicchiere pieno di una bevanda, invocando l'aiuto di Dio, salute e prosperità, auspicando che il futuro riservi sempre del buono^{31 32}.

14. il padre annuncia la primavera e la semina del grano³³. La figlia porta un pollo al padre. Il padre lo uccide. Una figlia accanto al fuoco con una pentola e una padella grande. Il padre cerca l'acqua con due bastoncini. L'imbrunire. La notte. I quattro membri della famiglia piantano dei semi nel terreno³⁴. Continuano a preparare il terreno³⁵.

²⁹ Il film ha il ritmo litanico della vita in campagna. La sua struttura narrativa di natura capitolare, la ripetitività del contatto tra il padre e, a turno, i figli e le figlie, la quotidianità dei gesti (oltre che nel senso più "epico" del termine, nel suo senso letterale, cioè l'evidenza, data da Ciulei, del carattere quotidiano dell'agenda di doveri di un agricoltore), l'alternanza con inquadrature fisse di scorci e scenari naturalistici, questo impianto di messa in scena ci restituisce un carattere rituale della messa in scena che si sforza di mettersi "in fase" e in risuono con la ritualità della vita quotidiana di questa famiglia. È un film senza accenti particolari, che si caratterizza per la regolarità "qualsiasi" degli eventi narrati, che deve la sua forza al rigore rituale, "ciclico", del suo impianto narrativo, che ne fa un film "a lenta fermentazione". La sensazione che esala dal film è una strana sensazione di sicurezza, di protezione. Che sembra nascere come osservando la regolarità e i gesti della loro quotidianità, o il loro rapporto con la terra, le tradizioni.

³⁰ I pasti, all'interno di questo sistema narrativo rituale, assurgono a momento in cui il tragitto di ciascuno, gli sforzi che compie nella giornata, spesso individualmente e concentrato su di essi, converge in una situazione rituale condivisa. Le scene del film, in effetti, si possono suddividere tra quelle che coinvolgono uno o più personaggi per volta e quelle che invece coinvolgono tutta la famiglia, che sono perlopiù quelle dei pasti. Gran parte della ritualità con cui vengono trattate queste scene deriva dal carattere ripetitivo della narrazione: il semplice fatto che la forma del film, la sua durata complessiva, giochi con la presenza dei pasti come una sorta di "appuntamento" al quale giungere, più o meno regolarmente, durante lo scorrere del film.

³¹ Anche questo rituale di prosperità rientra nell'aspetto rituale del film. Esso costituisce letteralmente una ritualità della famiglia.

³² Come già detto, le scene dei pasti sono quelle in cui tutti i personaggi del film (gli unici personaggi, a parte gli animali) si ritrovano riuniti insieme nello stesso posto (un'altra di queste scene è l'arrivo del pacco da parte della madre dall'Italia). La distanza filmeur/filmé (letteralmente, in termini geometrici) prevede che la macchina rimanga sempre fuori da queste scene collettive. La compresenza dei personaggi restituisce ancor di più questa sensazione di condivisione, di ritualità, di scambio, al quale la macchina si relaziona restando sempre esterno.

³³ È interessante comprendere un altro aspetto inerente alla presenza di queste brevi scene in cui il padre si indirizza direttamente alla macchina e dice delle cose. In questo caso, come anche è già successo in precedenza, questi inserti servono a didascalizzare il film, a mettere in luce il rapporto tra il film e il sistema (stagionale, sociale, ecc.) che sovrintende allo svolgersi della vita della comunità, e quindi, della famiglia. Infatti, i temi sono la stagionalità, la malattia, tutti fenomeni che ineriscono una sorta di sistema normativo che governa la quotidianità. Una funzione di connessione, dunque, con il macro-sistema narrativo di riferimento in cui la micro-narrazione del film è inserita. A tal proposito, sarebbe interessante padroneggiare le categorie antropologiche corrette per descrivere questo fenomeno.

³⁴ L'inquadratura qui è molto costruita: è inquadrata una piccola porzione di terra rossa in basso e le quattro figure si stagliano sul fondo di un cielo terso, di un blu molto intenso. Esse sono vestite in modo pesante, chine sulla terra, in pose che esaltano la plasticità del loro stare in scena.

³⁵ In questo frangente emerge un altro tema centrale del film: il rapporto tra l'uomo e la terra, tra il soggetto e l'ambiente, tra la figura e il fondo. Il film è per gran parte vincolato al racconto del rapporto dell'uomo con la terra (fatto salvo alcune scene che invece coinvolgono i personaggi, come la breve scena del litigio per gli occhiali tra le due sorelle o l'inizio con la questione della varicella) proprio perché il racconto della quotidianità in un posto così inospitale e dal clima così rigido impone in primo piano un'attenzione a questo livello della messa in scena. Un livello della messa in scena il cui sviluppo si pone anche su un piano linguistico: basti vedere le sequenze di poco

15. le mani dei ragazzi sono appoggiate su un tavolo di legno. Le mani del padre rovesciano una ciotola di fagioli^{36, 37}.

16. una voce over che legge una lettera alla madre di Alexie, il figlio³⁸. il padre dorme. Scorci domestici. I tre figli più un gruppo di ragazzi rientrano dopo la scuola. Alexie prende dei vestiti da un armadio. Alexie comunica i voti al padre e va a pagare la bolletta. Una statua di Lenin troneggia sulla strada.

17. le figlie manipolano la pasta. Alexie porta fuori un tavolo. Una sbuccia delle mele. Mangiano. Mani che disegnano. Sono di una delle sorelle, che dipinge ad acquerello. Paesaggi naturalistici alternati ai disegni dei ragazzi³⁹. Il padre fa il conto delle spese per la semina. Alexie pascola gli animali. Il padre parla con un amico pastore. Una terza lettera^{40, 41}.

precedenti di questa scena, in cui abbiamo visto una costruzione dell'inquadratura particolarmente accurata nel collocare la famiglia. Oppure, la breve inquadratura di una delle sorelline che ara la terra, ripresa con un'inquadratura sghemba, il cui volto si staglia dal fondo degli inconfondibili solchi del trattore sulla terra bruna.

³⁶ Anche in questa scena sono presenti tutti e quattro i membri della famiglia. L'approccio stilistico, dunque il tipo di inquadratura scelta e il conseguente gioco con il fuori campo che lascia fuori la figura di colui che rovescia il contenuto della ciotola, si dà come un elemento che accentua la ritualità della situazione. La pulizia dei fagioli in una famiglia, un gesto quotidiano, ha di per sé una carica rituale: i membri se ne occupano tutti insieme, e quindi questa è una delle poche scene collettive, che, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, si caricano di una particolare valenza rituale (finora abbiamo individuato: la scena della semina, i pranzi, i pacchi che arrivano dall'Italia); il trattamento stilistico evidenziato e la presenza delle mani disposte in quel modo sul tavolo (sembra quasi una seduta spiritica...) e la conseguente costruzione di un micro-tempo narrativo di attesa prima del gesto di rovesciare (che di per sé ha comunque, nel suo svolgersi lento, fluido, un che di rituale), sono tutti elementi che accentuano la carica rituale. Mentre è in corso questa scena, si sente la voce fuori campo del padre che dialoga nuovamente con la "quarta parete", ma stavolta non lo vediamo nell'atto di parlare alla macchina, ma sempre nell'atto di pulire i fagioli. Stavolta il tema è che i figli non hanno abbastanza tempo per distrarsi e soffrono la lontananza della mamma.

³⁷ Il film non fa spesso ricorso a una forma di *découpage* come questo (qualcosa di analogo capita nelle scene precedenti della preparazione della pasta per il pane). Si tratta di una forma di *découpage* che accentua l'aspetto più analiticamente gestuale (vedi il film *Port of memory*, Kamal Aljafari, Palestina/Germania/ Francia/Emirati Arabi Uniti, 2009), che restituisce un senso particolare del cinema del lavoro, inteso come sapienza gestuale che trova in questa forma di *découpage* un suo sviluppo linguistico preferenziale. Non si può parlare di uso del dettaglio, quanto più dell'uso di un certo taglio e piano dell'inquadratura in grado di evidenziare questo livello di elaborazione visiva di questa possibile declinazione del cinema del lavoro.

³⁸ Mentre la voce legge la lettera, scorrono immagini della campagna.

³⁹ Di nuovo, mentre passano queste immagini, la voce di una delle figlie, Maria, legge una lettera alla madre.

⁴⁰ Di nuovo, le parole di Alexandra sono montate su immagini della natura e su dei primi piani della ragazza.

⁴¹ Nell'uso di queste lettere c'è, di nuovo, una ciclicità stilistica: esse sono inserite organicamente all'interno del film, a intervalli più o meno regolari, e sono trattate nel montaggio nello stesso modo l'una rispetto all'altra. Come se Ciulei volesse porre l'accento su di esse, attraverso un trattamento formale ciclico, regolare, che conferisse una ritualità, una "sacralità" a queste lettere, che evidentemente costituiscono un oggetto pieno di senso per questa famiglia.

18. la famiglia è di nuovo tutta insieme in un prato. I ragazzi giocano. Piantano dei bersagli di cartone nel terreno, il padre insegna ai figli a sparare. Una delle figlie parla a telefono con la mamma⁴². Le figlie si addormentano.

⁴² Ciulei non fa alcuno sforzo di costruire i personaggi. Le due figlie non si contraddistinguono per nessun tratto caratteriale in particolare. Ciò che sembra interessargli è la situazione.

Retour en Normandie

Francia, 2007

LINGUA : Francese

LOCATION: Normandia

PERSONAGGI: Joseph et Marie-Louise Leportier, Nicole Picard, Gilbert et Blandine Peschet, Annick et Michel Bisson, Jacqueline Millère, Anne, Catherine, Christophe, Olivier Pierre et Yvonne Borel, Charles et Annie Lihou, Roger Peschet et Caroline Itasse, Janine Callu, Nicole Cornué, Bruno Gahéry.

Claude Hébert

CREW

Regia: Nicolas Philibert

MACRO-SEQUENZE

1. una scrofa mette al mondo un cucciolo. Una mano con un guanto trasparente fa un massaggio a uno dei cuccioli di maiale, che sembra moribondo. Il cucciolo sembra riprendersi¹. Il fattore armeggia con una pinza nella bocca di alcuni cuccioli e fa loro un'iniezione. I cuccioli prendono il latte dalla scrofa.

2. la voce fuori campo di Nicolas Philibert racconta l'origine del film². Nel frattempo, scorre una serie di fotografie. Titoli di testa con la musica che accompagna le foto³.

¹ Tutta la scena è ripresa a una distanza molto ravvicinata, la mano del contadino, molto grande in proporzione al maialino, entra in campo da sola, e tocca l'animale con grande forza. Come anche in *Être et avoir*, c'è un uso interessante del fuori campo in relazione alla dimensione e alla proporzione degli oggetti nell'inquadratura.

² Come *Une saison au paradis*, anche questo film si costruisce sull'alternanza tra scene in *voice over* e scene in suono *on*. L'alternanza è fra la *voice over* di Philibert che racconta la genesi del film di Allio e le varie riprese fatte con gli attori di allora. Differentemente dal film di Dindo, qui l'alternanza è meno serrata e non c'è altrettanto forte l'idea di costruire una forma di suspense.

³ Le immagini fisse che scorrono durante i titoli di testa sono fotogrammi di pagine scritte di un libro, in riferimento alla sorgente del film, che è il diario che Pierre Rivière scrisse in prigione dopo che fu arrestato.

3. la voce di Nicolas Philibert fuori campo racconta la genesi produttiva del film⁴. Le immagini ci mostrano uno scorcio di un bosco⁵ e delle fotografie della troupe di allora, tra cui anche foto del regista stesso^{6,7}. La voce racconta che le riprese sarebbero state, secondo la sceneggiatura, molto lunghe, e nel frattempo vediamo dei fogli della sceneggiatura originale. Philibert ci dice che ha deciso di tornare in Normandia per ripercorrere i luoghi della realizzazione del film⁸.

4. Philibert è in macchina, vediamo un dettaglio dei suoi occhi. Vediamo le immagini del paesaggio che scorre fuori dal finestrino. Inframezzate da immagini del film originale⁹. Pierre fugge nel bosco.

5. mucche. Prima breve intervista di Philibert all' "attore" che ha interpretato il padre, Jopseph. La seconda breve intervista a Nicole inizia con un lungo piano fisso della donna che guarda in macchina e sorride, come fosse una fotografia. Poi inizia la seconda intervista^{10,11}. Dice che le persone si sono sentite molto rassicurate dal fatto che Joseph avesse accettato¹².

6. scene del film, i cadaveri insanguinati della famiglia sterminata. Un'anziana donna racconta la sua testimonianza oculare del delitto efferato. Piange¹³.

7. vari volumi del testo originario, raccolto e pubblicato da Michel Foucault, tradotto in più lingue. La *voice over* di Nicolas Philibert racconta la genesi del libro di Foucault. Intanto, scorrono dei fotogrammi fissi di biblioteche vuote, pagine

⁴ René Allio girò il film assegnando le parti dei personaggi della famiglia di Pierre Rivière a degli abitanti del luogo, come a restituire loro la propria storia.

⁵ Il bosco è ripreso attraverso una panoramica.

⁶ all'età di 24 anni, l'età che aveva quando fu girato il film di René Allio.

⁷ La panoramica sembra essere uno stilema interessante per l'uso che ne fa Philibert, che somiglia all'uso che ne fa Dindo in *Une saison au paradis*. Spesso a inquadrare ambienti vuoti, come a evocare l'assenza di qualcosa.

⁸ Mentre le parole di Philibert dicono questo, ci sono dei fotogrammi neri. Il film, fino ad ora, ha già fatto uso spesso di questi fotogrammi neri inframezzati alle immagini.

⁹ Le immagini del film sono proprio quelle della scena in cui Pierre stermina la sua famiglia. Il rumore della macchina si sovrappone al sonoro del film di Allio, e in particolare alle grida dei familiari che scappano dalla furia di Pierre.

¹⁰ È interessante sentire che la prima domanda che Philibert sembra aver fatto loro è più o meno "cosa ricordate del primo incontro che avete avuto con me?", come se volesse che le persone raccontassero il loro ricordo di ciò che è stato.

¹¹ Le interviste sono montate in modo che non si senta mai la voce di Philibert.

¹² Qui sembra possibile riflettere sul fatto che Allio e i suoi collaboratori hanno chiesto a Joseph perché avevano immaginato che il suo consenso avrebbe costituito una garanzia per gli altri paesani. Diventa anche più chiara questa scelta iniziale di montaggio, che vede Joseph per primo.

¹³ Si tratta di una delle donne paesane che hanno lavorato nel film.

manoscritte, fotografie. Poi la voce di Philibert sparisce e inizia a parlare una voce che legge le pagine del diario¹⁴.

8. immagini del film originale. Pierre dorme sotto un albero. Un altro brano di intervista a Gilbert e Blandine¹⁵. Senza soluzione di continuità si passa a un'altro personaggio, una donna, Annick, che viene intervistata insieme a suo marito che, all'epoca, ancora non conosceva¹⁶. Dice che è stata un'esperienza interessante perché hanno dovuto lavorare sulla psicologia dei personaggi, e ha costituito un momento di riflessione per lei.

9. immagini del film originale. Nicolas Philibert osserva i fotogrammi alla lente d'ingrandimento. Un'altra immagine del film, una donna anziana si stende. Immagini di sottobosco di notte. Primo piano di un uomo affetto da sindrome di down, primi piani di altri uomini e donne. Vediamo la tavola di Annick e suo marito volare al vento, mentre la *voice over* di Philibert ci racconta che lei lavora in un istituto di malati mentali. Scene all'interno dell'istituto. Una donna che stira, un uomo^{17, 18}.

10. scene del film di Allio. I cadaveri a terra, macchie di sangue¹⁹. Brano dell'intervista a Jacqueline, che nel film aveva interpretato la madre²⁰.

11. sei persone, uomini e donne di varie età, sedute su delle sedie di fronte alla macchina²¹. Iniziano a scherzare su uno di loro e sulle sue conquiste sentimentali

¹⁴ Ad un tratto, la stessa voce legge brani diversi del memoriale di Rivière, e le parole si mescolano. La macchina continua a inquadrare, con panoramiche lente, le pagine manoscritte del memoriale. Philibert fa quindi un uso della *voice over* per introdurre la parola letteraria nel film abbastanza particolare.

¹⁵ Ogni intervista è introdotta da una schermata nera sul quale compare il nome degli intervistati. In questa intervista si sente anche la voce off di Philibert.

¹⁶ Lei ha perso un anno di scuola per girare il film. Ma lo rifarebbe, tutti danno un'opinione molto bella e sembrano avere un bel ricordo dell'esperienza. Considera Claude Hébert, l'attore che interpretava Pierre Rivière, come un fratello, perché il film li ha avvicinati molto.

¹⁷ La macchina rimane fissa sull'uomo, le voci di una donna malata e di una delle operatrici sono off. In questo piano fisso e prolungato dell'uomo c'è la curiosità di Philibert verso la ricchezza della capacità d'improvvisazione del malato mentale, che già aveva sperimentato in *La moindre des choses*.

¹⁸ Philibert ricorre qui alla ricostruzione: vediamo una donna che stira, un'operatrice dell'istituto che va a parlarci; un uomo che fa degli strani rumori gutturali.

¹⁹ È un lentissimo carrello che mostra i soggetti in questione.

²⁰ Scherzando, i suoi compaesani la prendevano in giro per via del suo ruolo, che era dispotico, e lei racconta l'ironia con cui tutti le ricordavano quel suo ruolo nel film.

²¹ le sedie sono disposte su due file, una più avanti, una più indietro. Interessante in questa inquadratura come emerga in modo particolare il gusto di Philibert per la frontalità, come se fosse una foto di famiglia che immortala gli attori.

giovani²². Ad un tratto, l'uomo seduto più a destra rimprovera la donna seduta accanto a lui e le suggerisce di guardare in macchina^{23, 24}.

12.intervista a Norbert. Dice che vedendo i film ha imparato, ad esempio, che bisogna dire le battute con una certa intonazione per far sentire l'altro attore a proprio agio. Un'altra scena del film originale.

²² C'è un altro aspetto interessante in questa frontalità: qui Philibert "anima" la tradizionale distinzione tra intervista e ricostruzione, creando un contesto in cui queste due forme si mescolano. Le persone intervistate, i *social actors*, sono posti frontalmente alla macchina, come nella struttura tradizionale dell'intervista, ma essendo più d'uno, iniziano lentamente, come seguendo il filo di un'improvvisazione collettiva, a interagire fra loro, dando luogo a delle mini-rappresentazioni, "siparietti". Non a caso, l'argomento della conversazione vira sul comico. Il ricordo comune e la presenza della macchina sciolgono i personaggi in un rapporto collettivo caldo. Il carattere riflessivo della messa in scena è dato da questa frontalità: se ad esempio, avesse posto i personaggi intorno a un tavolo, come a simulare una ricostruzione di una conversazione avvenuta realmente, Philibert avrebbe teso alla trasparenza, a nascondere la presenza della macchina. Questa scelta frontale, invece, che restituisce una rappresentazione scenica, del tutto "evidente", e quindi non trasparente, nella sua innaturalità, automaticamente pone la macchina nella posizione di "arbitro" del loro "sentire scenico" (e, come vedremo, nella posizione di ancora, di argine dei "climax improvvisativi" dei *social actors*). La posizione frontale stessa pone i *social actors* in una relazione riflessiva, e quindi critica, con la macchina: c'è una differenza notevole tra ricostruire una scena con un uso finzionale della macchina, secondo il quale l'attore deve (tentare di) recitare disinteressandosi alla sua presenza, oppure collocare l'attore nella posizione di intervistato, facendolo sedere su una sedia frontalmente alla macchina e quindi costringendo parte del suo corpo a un'esposizione frontale costante. Se nel secondo caso l'attore parte dalla posizione dell'intervistato che lentamente si contamina con un atteggiamento improvvisativo, nel primo caso l'attore deve riversarsi completamente in una posizione di attore. La differenza è che la "posizione" dell'intervista non pone problemi di ordine qualitativo al *social actor*: mi siedo, oppure sto in piedi, e rispondo alle domande. C'è una relazione di reciprocità, di causa-effetto con la macchina. Nel caso dell'improvvisazione si richiede al *social actor* uno sforzo qualitativo, che esce dalla dimensione causa-effetto, abbastanza lineare, dell'intervista. Qui, la macchina è dunque parte integrante della sfera di interlocuzione dell'attore, mentre nel caso della ricostruzione di ascendenza finzionale, la macchina è *tabù* per lo sguardo del *social actor*, e ciò blocca il suo istinto naturale alla comunicazione diretta, spersonalizzando e neutralizzando il potenziale performativo del *social actor*.

²³ Come accade con i bambini di essere e avere, in certi momenti la presenza della macchina incontra la vena improvvisativa dei *social actors*. Nel momento in cui uno di loro dice a un altro di guardare in macchina, capiamo che magari Philibert, forse, ha dato loro delle direttive prima della scena. Magari, semplicemente la direttiva di guardare in macchina, come fosse un'intervista. E questo momento coincide con un gesto preciso: il *social actor* che viene "redarguito" ha ruotato il suo busto quasi completamente all'indietro, per parlare con qualcuno alle sue spalle. Ancora più banalmente, quindi, l'indicazione di Philibert poteva essere semplicemente dettata da necessità, ad esempio, di presa del suono, che sarebbe stato penalizzato se gli attori avessero parlato troppo di spalle (indicazione che, a sua volta, poteva essere una "bugia a fin di bene" di Philibert). Così si crea una tensione dialettica tra la "compostezza" dell'intervista, nella quale il corpo non ruota mai più di 45° indietro, e la foga del dialogo, quindi dell'improvvisazione, a cui il *social actor* tende con una foga che è tanto maggiore quanto più si ritrova costretto alla posizione seduta/frontale/immobile della sedia. Questo è un gesto registico molto forte, in termini di "direzione degli attori sociali": così facendo Philibert fornisce loro un ambiente "sicuro" in cui improvvisare. Non avendo tutta la libertà del loro corpo, possono sentirsi liberi di improvvisare solo entro i limiti imposti loro dal regista, e hanno così la possibilità di "tagliare" continuamente il flusso della loro improvvisazione, tornando sempre nella posizione seduta/frontale/immobile. Grazie anche ai loro richiami reciproci. Non è escluso, a questo punto, che Philibert abbia anche detto loro di riprendersi reciprocamente se si voltavano troppo all'indietro. Inoltre, in queste condizioni, Philibert avrebbe potuto far sedere davanti coloro i quali lui credeva avrebbero dato "di più", o che comunque avevano certe caratteristiche che li portavano a voltarsi.

²⁴ Il rapporto tra lo svolgersi della scena e le indicazioni di regia di Philibert nasconde dalla scena danno luogo a un vero e proprio livello di realtà: ogni azione che si verifica rimanda, potenzialmente, a un'ipotetica indicazione di Philibert agli attori, creando continuamente un gioco di focalizzazione extra-testuale tra il regista e i *social actors*. Noi dentro il film assistiamo al verificarsi di una serie di eventi che evocano questa dimensione extra-testuale (il momento "pre-accensione" della macchina) e rimandano dunque all'interrogativo della relazione tra regista e *social actors*. Senza contare che, come si è ipotizzato più indietro, Philibert potrebbe aver mentito loro, per imporre delle condizioni in grado di creare loro un "parco giochi" dove "giocare" senza "farsi male".

13.archivio degli scrittori²⁵. Trova il materiale del libro, tra cui una lettera di Allio a Foucault in cui il regista gli racconta le sue difficoltà. Mentre Philibert legge la lettera, scorrono immagini della biblioteca²⁶. Immagine di Philibert stesso che legge.

14.un uomo su un trattore in mezzo a un campo. La voce di Philibert dice che gli sceneggiatori²⁷ hanno scritto una prima stesura che pone la parola scritta al cuore del film.

15.Roger. Riprende Roger tra i maiali. Roger che fa delle acrobazie in bici. Scena del film originale, in cui portano della carta in prigione a Pierre. Una delle facciate della prigione. La *voice over* di Philibert dice che Rivière si impicca nel 1840 dopo 5 anni di detenzione²⁸.

16.un maiale è trasportato in un carrellino trainato da una macchina. Uccidono il maialino con una martellata. Lo sgozzano. Gli tolgono tutte le interiora. L'uomo che ha ucciso il maiale si lava i piedi con una pompa ad aria compressa²⁹.

17.un cimitero. Annick, sua sorella e il marito entrano nel cimitero. Cercano la tomba di uno dei discendenti di Rivière.

18.Un salotto. Joseph versa da bere. Mostra delle foto. Una foto di Allio, una foto di Foucault. Di lui dice che discuteva con loro come uno di loro. Una foto di lui da giovane. Altre foto. La *voice over* dice che è il momento di iniziare a lavorare al film. Poi Philibert parla in prima persona e dice che quando era giovane e voleva fare il pittore, le sue letture delle biografie degli artisti non gli hanno prospettato un'ideale glorioso del futuro, ma un futuro fatto di lotta, di fatica, e di marcia solitaria. La *voice over* dice che i luoghi originari dove accadde la vicenda non erano adatti alla storia, e quindi ne cercarono degli altri, più lontani. Immagini dei luoghi che avranno funzionato da *décor*. La *voice over* dice che era difficilissimo convincere un contadino a lasciare le sue bestie per fare del cinema, e senza l'ostinazione di Allio avrebbero desistito. Una capretta cammina con la musica di sottofondo.

²⁵ Contatto con i libri, le memorie, i manoscritti come materia della memoria.

²⁶ la parola, la testimonianza scritta, è sempre più al centro di questo film.

²⁷ René Allio, Jean Jourdeuil, Pascal Bonitzer, Serge Toubiana.

²⁸ continua a inquadrare, in piano fisso, i luoghi deserti a cui si riferiscono le parole della voce fuori campo.

²⁹ Qui c'è uno stile di ripresa e montaggio "sulle cose", a riprendere nei dettagli una sequenza di gesti.

19. immagini originali del film. Pierre Rivière guarda in macchina e pronuncia le parole con cui inizia il suo memoriale.

20. immagini del tribunale. La voce di Philibert racconta il processo, e poi viene sostituita dalle voci over dei medici che discutono sulla sua follia.

21. racconto di una coppia che ha una figlia malata di mente³⁰.

22. un uomo percuote gli alberi per la raccolta delle mele. Mette le mele con una pala in un apparecchio che le tritura. Una fabbrica di tondini di ferro. Un uomo su una trebbiatrice. Una manifestazione contro le scorie nucleari.

23. intervista a Nicole, che anni addietro aveva perso l'uso della parola in seguito a due settimane di coma dopo un aneurisma.

24. Nicole, Annick e altre donne organizzano un pranzo per la manifestazione contro il nucleare³¹. Durante la manifestazione, Jasmine e Philibert parlano dell'esperienza del film.

25. una fabbrica. Scene dal film originale³². Pierre spiega cosa lo ha spinto al crimine³³.

26. impiegati tagliano pellicole. Brano del film originale in cui Rivière confessa.

27. in macchina, strade di campagna. La *voice over* di Philibert prosegue il racconto della storia del film. È Philibert che guida. Racconto dell'incontro con Claude Hébert³⁴. Brani del film originale.

³⁰ a un certo punto, lei dice di tagliare un pezzo.

³¹ Philibert sembra esser momentaneamente uscito dal tema del film per parlare di qualcos'altro che sta accadendo nella comunità.

³² Il sonoro della fabbrica si unisce al sonoro del dialogo tra Pierre e un carceriere.

³³ Lentamente Philibert ci svela il cuore del film, cioè ciò che ha spinto Pierre alla strage.

³⁴ Hébert è il "grande assente" del documentario. In questa doppia vita del film, il protagonista di questa storia così tragica non si troverà. È molto "narrativo" che Philibert lasci questa materia del film alla fine.

28.intervista a Bruno, colui che fu scartato per il ruolo di Rivière. La *voice over* di Philibert, si chiede dove sia Hébert. Ha continuato a fare l'attore, si è trasferito a Parigi, ha anche fatto un film con Doillon, poi a un certo punto ha molato tutto. si rifà vivo mentre Allio è moribondo.

29.Annick spiega il suo attaccamento con il personaggio. Voce fuori campo di Philibert: i due fratelli superstiti di Pierre moriranno giovani e senza figli. Da delle ricerche che ha fatto un genealogista è emerso che dopo la morte di suo figlio, il padre di Pierre si è risposato e ha avuto 6 figli da due donne diverse, due sorelle³⁵.

30.matrimonio del fattore Roger (quello che all'inizio nutriva i maiali) in età avanzata. *Voice over* di Philibert che dice di aver ritrovato Claude Hébert. Vive ad Haiti ma verrà in Normandia. È vestito con abiti religiosi. La *voice over*: dopo vari anni in Québec è entrato a far parte di una comunità religiosa e fa il prete missionario. Rincontra tutti³⁶. Intervista sul ricordo del film. Hébert alla stazione con le valige. Parte³⁷.

31.Foto vecchie. La *voice over* di Philibert dice che il film si farà.

32.una distesa d'acqua³⁸. La *voice over* di Philibert dice che c'è un altro motivo per cui ha scelto di raccontare questa storia. Allio chiese a suo padre, Michel, di girare una scena, che poi è stata tagliata dalla versione finale. Dopo due mesi ha ritrovato una copia in cui è presente questa scena³⁹.

³⁵ Si interroga naturalmente sulla discendenza della famiglia di Pierre.

³⁶ Philibert avrebbe potuto nascondere o lasciare nella vaghezza il modo in cui ha ritrovato Pierre. Ma invece ha deciso di far emergere, attraverso la sua *voice over* (e si badi bene, solo attraverso di essa) la vita extracinematografica del film: le difficoltà di ritrovare Hébert, la sua ricerca, l'indirizzo e-mail ritrovato, la loro corrispondenza. Questo rende trasparente il film e gli dà una potenza narrativa.

³⁷ L'ellissi nel documentario ha una grande potenzialità.

³⁸ L'inquadratura inizia con un'immagine rarefatta, sul blu, attraversata da macchie nere.

³⁹ Lenta dissolvenza incrociata con la scena interpretata da suo padre. Non c'è sonoro.

Une saison au paradis

Francia/Svizzera, 1997, 112', col.

SPECIFICHE TECNICHE: 35mm e Hi8

LOCATION: Sudafrica

LINGUA: Francese, Afrikaans

PARTECIPANTI: Cloete Breytenbach, Breyten Breytenbach, Yolande, Rachel Breytenbach, Jan Breytenbach, Sebastien Breytenbach, Jane et Van Zyl Slabbert, Ampie Coetzee, Estelle du Plessis, James Polley, Jan Rabie, Marjorie Wallace, Gretha Fox, John Miles.

CREW

Regia: Richard Dindo/ Sceneggiatura (per l'edizione francese): testi dai seguenti libri di B. Breytenbach: "Une saison au paradis", 1986, éd. Du Seuil; "Confessions véridiques d'un terroriste albino", 1984, éd. Stock; "Retour au paradis", 1996, éd. Grasset/ Montaggio: Richard Dindo, Rainer Trinkler, Isabelle Ungaro/ Supervisione Montaggio: Julien Cloquet/ /Operatore: Pio Corradi/ Produzione: Lea Produktion, Thierry Garrel per La Sept / Arte, Philippe Berthet per Télévision Suisse Romande, Richard Copans per Les Films d'Ici, Bernard Lang Filmproduktion.

MACRO-SEQUENZE (VIDEO¹)

1. titoli di testa. Breyten sta ascoltando l'inno nazionale sudafricano. Canticchia. Alza il pugno sinistro. Nella mano destra impugna un calice con un liquido rosso.

2. all'aeroporto di Johannesburg con la moglie². Si avvicina alla dogana, l'uomo lo guarda con sospetto³.

3. Al caffè del porto. Articoli di giornale, una fotografia, ritraggono Breyten e sua moglie Yolande da giovani, una donna francese di origini vietnamite. Una foto lo ritrae con la sua famiglia, con i genitori e sua sorella, Rachel. Fotografie dell'epoca. I due in riva al mare. Immagini di repertorio del febbraio 1990, quando Mandela, libero dopo 27 anni di prigione, parla ai suoi cittadini.

¹ Sarebbe interessante sapere se Breyten aveva deciso che voleva fare un viaggio per rivivere con sua moglie i luoghi della sua prigionia oppure se è stato Dindo a proporgli di fare un documentario strutturato in questo modo.

² Due uomini, a giudicare dalla divisa due funzionari, si distolgono dal conversare e guardano fugacemente in macchina. Probabilmente, sono incuriositi dalla sua presenza, ma potrebbero invece aver "puntato" un passeggero sospetto, cioè Breyten. Dindo si gioca la loro presenza come ad arricchire il senso di "clandestinità" di Breyten. Giocare con questo sguardo verso la macchina come se fosse rivolto a Breyten, quando invece la loro reazione potrebbe semplicemente esser dovuta alla presenza della macchina.

³ La voce off dell'altoparlante chiama Breyten.

MACRO-SEQUENZE (VOCE OVER)

2. Un ricordo delle varie volte che è andato in Sud Africa. Quante volte si è trovato di fronte ai "cani" della dogana, pronti ad arrestarlo. Si chiede perché è tornato. Ora si sente straniero nel luogo dove è nato, sente di non avere più radici. Un'amica viene a cercarlo, è un po' cambiata.⁴

3. Racconto dell'ultima volta che sono andati al Capo. Perché è ritornato? Forse, per capire meglio in cosa è consistito il suo esilio, che lo ha portato via per metà della sua vita. Prima non gli era permesso portare sua moglie in Sud Africa. Nel 1973 andarono perché concessero a sua moglie un permesso speciale. Era la prima volta. Nonostante i controlli, fu una stagione al paradiso. Da allora il Sud Africa è diventato una no *man's land* per lui che appartiene agli Afrikaans, un popolo che non è africano, sono coloni. 1990: dopo 27 anni, Mandela è libero.

⁴ tutto il film è costruito sul rapporto tra l'immagine e questa costante *voice over* che legge estratti del libro di Breyten, che è uno scrittore. Il costruito del film rivela un lavoro continuo di verticalizzazione dei materiali audio e video.

4. Torna in un negozio dove comprava il tabacco quando viveva lì. Una sua foto, documenti di Okhela⁵. Breyten sale in macchina con la moglie e un amico. Lo specchietto retrovisore con una macchina che sopraggiunge⁶, una Ford bianca⁷. Una camera d'albergo⁸. Breyten va in bagno, poi verso la finestra, vede che nella Ford c'è qualcuno. Aspetta⁹. Un'immagine della stanza. Scendono di nuovo dalla macchina. Swami apre e bacia la donna¹⁰.

5. Breyten e sua moglie parlano sulla banchina. Breyten racconta cosa c'è vicino alla stazione. L'aeroporto.

⁵ L'associazione che Breyten aveva fondato in Francia contro l'Apartheid.

⁶ Questo momento dello specchietto retrovisore costituisce un accento particolare in relazione alla tensione del film alla ricostruzione. È, in effetti, molto improbabile che una macchina li stia seguendo di nuovo, dunque questo gesto di inquadrare una macchina nello specchietto retrovisore riguarda solo la camera, e non il profilmico. Oppure, c'è una ricostruzione di un inseguimento. La "ricostruzione" vira verso una ricostruzione *ad hoc* della dinamica di un fatto.

⁷ Dindo spinge qui il "gioco" della ricostruzione ancora oltre: vi è effettivamente una macchina riportata nel diario letto dalla *voice over* che rincorre lui e sua moglie. Sembra effettivamente una provocazione della forma documentaria della ricostruzione quella qui operata da Dindo.

⁸ La macchina compie, nella stanza vuota, con un abat-jour ascesa, un leggero movimento panoramico verso sinistra.

⁹ Breyten descrive i gesti che compie (o compie i gesti che descrive?). Questa è la prima scena in cui sentiamo la sua voce, che si indirizza alla camera.

¹⁰ Contrasto tra l'ansia del racconto in *voice over* e l'immagine, che ci mostra Breyten e sua moglie, oggi, a casa di Swami, che si salutano con cordialità.

4. A metà anni '70 a Parigi, ha creato un'organizzazione clandestina contro l'Apartheid, Okhela. Ricorda del viaggio organizzato nel 1975 in Sud Africa per contattare altri gruppi locali. È stato tradito, ma non è in grado di dire da chi. Monta in macchina con la moglie e un amico. Aveva un appuntamento con due compagni e appena partiti hanno subito capito che qualcuno li seguiva. È una Ford bianca. Li fermano. Gli fanno delle foto segnaletiche. Dopo l'arrivo in albergo, la Ford bianca è tornata. Continua il racconto della sua notte in albergo: scende dall'hotel, va nella strada deserta¹¹, scorge di nuovo la macchina. Ha cercato di scappare verso una fermata dell'autobus. Cerca di sfuggire verso la casa di Swami. Dice che solo dopo aver suonato varie volte ha aperto. Suona il telefono. Swami esce e torna con buone notizie: c'è un posto dove può scappare.

5. In macchina, passano davanti alla vecchia casa dei genitori. Breyten prende il treno. A Johannesburg, ma ancora non sapeva cosa sarebbe accaduto. Arriva all'aeroporto per ripartire.

¹¹ C'è un carrello laterale che inquadra tutto il bordo della carreggiata.

6. mentre è nell'atrio, capisce che ci sono persone che lo aspettano. Scende giù nel bagno. Quando risale, una donna lo prega di seguirlo in un piccolo ufficio in aeroporto. Entra un generale, con altre persone. Iniziano a fargli domande in un tono molto gentile. Perquisiscono i suoi bagagli. Scoprono un foglietto di carta dove aveva scritto una frase sulla rivoluzione. Lo scoprono, è finita. Il capo della squadra che lo interroga gli dice che hanno scoperto chi è.

7. da dietro una porta con una grata, osserva l'interno dell'atrio del Quartier Generale. Una panoramica, inquadrature della stanza deserta, degli oggetti. Una finestra stretta dà sul marciapiede¹². Inquadrature fisse di sedie e scrivanie deserte. Inquadratura stretta di un foglio, bianco¹³. Foto di lui da giovane con dei poliziotti che scende da un cellulare e viene condotto in un edificio¹⁴.

¹² lunga inquadratura della gente che passa dalla finestrella. L'unico scorcio di contatto con l'altro nel carattere claustrofobico del luogo è questo frammento visibile del via vai della gente per strada. Il bambino che passa insieme a un adulto si sofferma a guardare nella finestrella.

¹³ Allo stesso modo in cui i luoghi sono deserti di persone, i fogli sono deserti di parole. L'immagine della parola sarebbe analoga a una ricostruzione.

¹⁴ Anche l'uso della foto, nell'economia del film, assume una funzione particolare.

6. fotogrammi fissi di Breyten che va in bagno al piano di sotto. L'atrio dell'aeroporto, voci dagli altoparlanti e vociare diffuso nell'atrio. Macchina a mano percorre tutta la parete con gli uffici. Breyten seduto in un ufficio, la moglie sull'uscio della porta.¹⁵ Suona un telefono. immagini degli uffici, arredati, deserti¹⁶.

7. Pretoria, Quartier Generale della polizia politica. Ufficiali lo conducono in un ufficio. L'interrogatorio continua. Gli hanno detto di scrivere. Inizia a scrivere, dice che le parole divorano la sua vita per giorni, in cui lo obbligano a scrivere. Lo fanno uscire e salire in una macchina.

¹⁵ In certi punti, il lavoro, basato sull'assenza, sui luoghi deserti, si innesta con il lavoro con i corpi di Breyten e di Yolande. In questo momento, in particolare, c'è un accento su questo rapporto: il gesto, infatti, di far popolare questi luoghi in quel modo, cioè facendo sedere Breyten e facendo stare Yolande sull'uscio, ci restituisce un senso profondo del loro rapporto in relazione alla vicenda narrata dal film. Come anche in *Gauguin à Tahiti et aux Marquises*, (Francia, 2010) Dindo lavora con "ingredienti" minimi (i luoghi e la natura; i disegni; la *voice over*), unendoli in diverse combinazioni in alcuni momenti. Sono condotti e strutturati separatamente, egli stabilisce un rapporto specifico con gli uni e con gli altri, ma poi a momenti li unisce, costruendo una drammaturgia ancora differente. In questo film, questi materiali sono: articoli di giornale; *voice over*; luoghi; corpi (che in *Gauguin à Tahiti et aux Marquises* non ci possono essere).

¹⁶ Il film fa largo uso della panoramica. Forse, lo stilema linguistico ideale per esplorare luoghi, spazi, come alla ricerca di un respiro dell'azione che vi si è svolta all'interno. Il cinema di Dindo stabilisce un legame particolare, anche attraverso la panoramica, con i luoghi, poiché essi sono l'unica traccia che rimane filmabile di un passato irrecuperabile.

Continua a scrivere, leggono e poi buttano e lo fanno ricominciare.

8. macchina a mano sulle scale dell'edificio. Inquadratura della cella. Un occhio osserva da dietro un foro nella parete.

9. L'edificio dall'esterno di notte. Giorno. Breyten e la moglie entrano, parlano, sentiamo le loro voci. Breyten cammina per i corridoi dell'edificio. Breyten si ferma a parlare con qualcuno che gli chiede qualcosa. l'edificio dall'esterno. Vediamo effettivamente Breyten che parla con un negro, parlano un po', alla fine si abbracciano.

10. Breyten in macchina con sua moglie¹⁷. Inquadrature da fuori e dall'interno. Un cartello indica Bonnievale. Scendono dalla macchina. La sua casa. Panoramica sul muro esterno. Breyten racconta a Yolande circa la chiesa che c'era di fronte. Una foto con suo nonno. La tomba dei suoi genitori. Una pagina di giornale, foto di Yolande e suo padre alle soglie del processo contro di lui.

¹⁷ Queste inquadrature della macchina scandiscono il ritmo del film. Specie nella seconda parte, quando c'è un'alternanza particolarmente forte tra eventi relativi alla prigionia di Breyten e visite ai luoghi della sua vita privata.

8. non si contano le porte che ha dovuto oltrepassare per arrivare nel posto dove lo hanno condotto. Lo hanno messo in cella, si è rifugiato sotto le coperte. Il posto dove l'hanno condotto è dove si uccidono le persone "legalmente".

9. l'hanno fatto entrare in un luogo dove era Yolande. Secondo lui, era per dargli l'illusione che lo stessero trattando umanamente. Fuori dal Kompol Building incontra un negro¹⁸ che gli dice che sua moglie lavorava lì, all'epoca, come donna delle pulizie e avrebbe dovuto trafugare dei documenti. Fu scoperta e torturata. Per strada erano stati ritrovati dei cadaveri.

10. I luoghi della sua infanzia, dove ancora si respira un'aria "ancestrale", antica, originaria. Bonnievale. Descrizione della casa, la voce descrive tutte le parti. La voce riflette ancora una volta sullo

¹⁸ Qui non è chiaro se l'immagine ci mostra un dialogo ricostruito e fittizio di ciò che la voce dice, oppure se la *voice over* esce per un momento dal racconto e narra ciò che veramente sta accadendo in quel momento: cioè un nero che incontra Breyten fuori dall'edificio – presumibilmente lo aveva riconosciuto - e gli parla dei suoi ricordi. In questo caso, la voce narrerebbe un evento che si differenzia rispetto agli altri che vediamo per un particolare: esso non era previsto, l'incontro è stato casuale.

statuto apolide di Breyten e sul suo rapporto con l’Africa.

11. Immagini dell’interno del palazzo di Pretoria. Fotografia. Breyten illustra a sua moglie la cella¹⁹. Non udiamo le loro parole, solo la voce over. Breyten e Yolande nella sala del processo. Dice che nella cella durante il processo c’erano sempre dei negri con lui²⁰.²¹ Breyten illustra dove erano seduti gli uni e gli altri, i giudici e i giornalisti. Dice che c’erano tantissime persone.

12. Descrizione del volto del padre. Yolande e sua madre invece non vennero. Fotografie dell’aula deserta. Ancora immagini dell’aula, di Yolande nell’aula. Breyten dice che quanto meno era un giorno in cui si usciva di galera. Breyten in primo piano parla con la macchina. Sullo sfondo, seduta su una panca, Yolande piange²². Immagini fisse.

¹⁹ Ancora il “modo illustrativo” presente anche in *Podul de flori*.

²⁰ In questo caso, si lascia spazio alla voce di Breyten che illustra gli spazi a Yolande.

²¹ La presenza di Yolande ha una funzione molto specifica: è in una situazione di “illustrazione”, che è un registro di cui il film, specificamente, fa uso, un registro che stratifica il senso del termine “ricostruzione” andando, insieme all’intervista, a comporre un piccolo spettro di declinazioni performative della presenza del filmé. Sembrerebbe inibita, imbarazzata, nel suo atteggiamento, abbastanza passivo, di ascolto dei racconti di Breyten.

²² Fortissima questa scena in cui Yolande piange. L’audio sull’immagine è on, ma lei è lontana e non udiamo il suo pianto. La vediamo in lontananza. Il suo pianto si ricollega alla sua posizione temporale in relazione a Breyten e in

11. Racconta di quando si avvicinava il processo, commenta le foto di Yolande, suo padre e sua sorella Rachel. La polizia politica non lo mollava un attimo in prigione. La cella al pian terreno dove lo mettevano ogni tanto.

12. La voce inizia a elencare i capi d’accusa. C’erano gli estremi per la pena di morte. Il suo difensore chiese cinque anni. Il giudice, nell’emettere la condanna, dice che lui è un uomo molto pericoloso. Gli danno nove anni. Descrive la sensazione che si prova quando qualcuno vi dice “nove anni”. Poi lo portano via e lo scortano al Kompol. Dice che ha avuto una depressione nervosa.²³

relazione agli eventi, la sua posizione di presente “buono” per Breyten, che è in grado di sostenerlo in questo suo viaggio a ritroso nella sua vita personale. Il suo pianto ha qui qualcosa di sublime.

²³ In alcuni punti è molto ricercato il lavoro ritmico sull’alternanza tra momenti “illustrativi” (che si differenziano dai momenti “ricostruiti”), e invece momenti in cui il racconto incede, completamente affidati alla *voice over*. Molto interessante, perché ribalta lo stereotipo tradizionale della narrazione affidata al set. In questo caso, l’unico modo che Dindo sceglie per il suo documentario di narrare i fatti è la *voice over* che legge le parole stesse di Breyten. In questa scena, nella fattispecie, c’è un’alternanza interna molto forte tra sequenze con audio *on*, in cui Breyten e sua moglie agiscono e udiamo la loro voce, e sequenze con la *voice over*, in cui vediamo gli spazi deserti dell’aula, le panche. Questa doppia tensione somiglia a quella di *Retour en Normandie*, ma l’alternanza lì è meno serrata. È evidentemente un espediente narrativo di Dindo.

13. Riversdale²⁴. Racconta a Yolande la struttura della sua casa. Fotografie del luogo. Un prato, cavalli, un panorama bellissimo. In riva al fiume con Yolande. Continua a descrivere²⁵. Legge un vecchio giornale dove si parla dell'abolizione della pena capitale in Sud Africa²⁶.

14. edificio del carcere dall'esterno. Macchina a mano, di nuovo, i muri dell'edificio²⁷. Immagini della cella. La placca di metallo²⁸. Il cortile. Il cielo, in alto, attraverso la grata.

²⁴ A occhio e croce in questo punto, dopo la condanna di Breyten, il film ha un cambiamento. La prima parte la struttura binaria del film (non solo binaria nel senso strutturale della verticalizzazione tra immagini e *voice over*) si articola nell'alternanza tra materiali inerenti il rapporto tra la storia di Breyten e la storia del Sudafrica e la riviviscenza dei vari momenti - e dei relativi luoghi - del giorno del suo arrivo nel 1975 e, nei giorni immediatamente successivi, del suo tentativo di fuga quando fu preso all'aeroporto di Johannesburg. Nella parte che segue, l'alternanza è tra i giorni di detenzione di Breyten e le visite ai luoghi della sua vita in Sudafrica e alle varie case della sua famiglia.

²⁵ Anche in questa sequenza l'atteggiamento di Breyten è illustrativo, come ne *La classe dei gialli*, quando i bambini filmati illustrano al *filmeur* gli spazi della scuola.

²⁶ Qui, mostra a Dindo la copia del giornale e si rivolge direttamente alla macchina. È uno dei rari casi in cui Breyten si indirizza direttamente alla macchina invece di aver un atteggiamento "neutrale", a tensione illustrativa.

²⁷ Il lavoro di Dindo si caratterizza per una ricerca ostinata del senso dei luoghi nella semplice riviviscenza topografica, nella semplice frequentazione dello spazio. Attraverso un uso "parietale" della macchina.

²⁸ Qui, l'immagine, come accade anche in altri momenti, si "allinea" con il racconto della *voice over*, mostrando ciò di cui la voce parla. Nella fattispecie della placca (come anche nel caso del foglio bianco, in una scena precedente) a un piano più lungo dell'oggetto segue un piano stretto. Come se l'immagine, attraverso questo raccordo sull'asse, volesse rafforzare la

13. Ripercorre il giorno in cui ha detto addio ai luoghi della sua infanzia. Riversdale. Racconta la sua infanzia là. racconta quanti erano in famiglia, erano in 7. descrizione sognante dei luoghi della sua infanzia, dei colori. Descrive il fiume e l'acqua. Tutto si è giocato qui, tutto è stato immaginato qui. Parla dell'abolizione della pena di morte.

14. è il 27 novembre 1975 che è stato condannato. In quanto prigioniero politico, ha trascorso tre mesi in isolamento di massima sicurezza. Descrizione della cella e della sensazione della prigionia, delle allucinazioni, della paranoia. Racconta dell'unica cosa che ha per specchiarsi, una placca di metallo. Una volta al mese poteva ricevere e scrivere una lettera.

pregnanza di senso di questo oggetto in relazione al diario di Breyten. In fondo, tutti gli accenti che dindo mette sulla messa in scena sono già nel diario di Breyten: in queste scene con *voice over*, la sua è un'operazione di "commento visivo" alla narrazione.

15. Vanno a Montagu, vicino alle montagne, dove abitavano i suoi fratelli²⁹. Breyten parla con i suoi 2 fratelli. Parlano in afrikaans, bevono del vino, ridono. Suona una sirena. La prigionia.

16. In macchina con sua moglie. In prigionia³⁰. Fotografie di volti di uomini negri, presumibilmente, uomini condannati a morte e giustiziati. Urla a basso volume. Immagini di repertorio della polizia che reprime delle rivolte. Edifici incendiati. La polizia porta via un cadavere. La macchina è a bordo di un camioncino riprende la città da dietro le sbarre. Il camioncino percorre una strada di campagna.

17. un poliziotto apre la porta. La macchina percorre i corridoi. Un altro poliziotto apre una porta. La nuova cella è di gran lunga migliore: più grande, con dei mobili, una doccia. Immagini dell'ufficio semideserto, inquadrature degli oggetti, dei mobili.

15. Parla dei suoi fratelli, dei loro caratteri³¹. In prigionia si mette a scrivere. Yolande, ti amo.

16. Parla di sua moglie, di quanto l'ha sostenuto la sua presenza, di quanto è stata importante per lui. A volte, gli capitava di dover passare lo straccio nel braccio della morte. 1976. Il periodo di Soweto. Nel luglio 1977 lo portano via e lo mettono su un camioncino blindato. Ha giurato a sé stesso che, da uomo libero, non sarebbe mai più tornato a Pretoria. Voleva solo che i burocrati che la abitavano sparissero dalla faccia della terra. Dice di sentirsi estraneo al suo paese, ma non alla terra, al paesaggio, che riconosce e ama.

17. arrivano in un complesso carcerario in mezzo alle montagne. Descrive la cella, dalla finestra poteva sentire il mare e l'odore dei fiori. Ha passato tutto il tempo in carcere in un ufficio amministrativo dove lavorava.

²⁹ In questa seconda parte, si alternano momenti di incontro di Breyten con i luoghi e le persone della sua famiglia e i capitoli della sua prigionia.

³⁰ Una panoramica dei muri esterni.

³¹ Qui si crea un rapporto fra la *voice over* e la conversazione che Breyten ha con i suoi due fratelli. Non udiamo le parole che loro si dicono (e non le potremmo capire perché parlano in *Afrikaans*), ma la *voice over* recita le parole che Breyten usa per descrivere i suoi fratelli.

18. una strada. Breyten arriva nella casa di suo padre a Wellington. casa. Cerca di aprire ma è chiuso a chiave. Breyten parla con Dindo³² della casa e della prigione che c'era lì vicino. Lunga inquadratura con macchina a mano delle pareti del cortile del carcere.

19. Breyten in una casa di campagna, con dei cani. Vanno a far visita all'uomo che gli ha insegnato l'amore per la scrittura e alla sua compagna. Immagini della sua cella.

20. immagini della cerimonia di ritiro del premio del 1986 in cui dice delle cose terribili, e prega tutti di far finire l'Apartheid. Breyten fa un solitario di carte. Il parlatorio del carcere.

21. Immagini della cella. Una foto della madre. Immagini della tomba di sua madre. Yolande e Breyten alla tomba di sua madre. Immagini del parlatorio. Le sedie vuote.

18. La voce descrive ancora alcuni dettagli della vita in carcere ed elogia la montagna, maestra di vita.

19. Lo ha incontrato a Parigi ai tempi dell'università. È lui che gli ha fatto capire il senso di essere un Afrikaneer. Parla del senso dello scrivere per lui, che parte prima di tutto dalla necessità di resistere, resistere alla morte.

20. Nel 1986 è andato a Pretoria per ritirare un premio letterario e ha fatto un discorso terribile. Ricorda i momenti in carcere in cui Yolande andava a trovarlo. Ricevendo queste visite capisce perché gli altri prigionieri arrivavano a non riceverne più: era penoso. Ma senza quelle visite non avrebbe potuto sopravvivere..

21. Nel 1978, il direttore della prigione comunica a Breyten che sua madre è morta. Non gli hanno permesso di andare al funerale. Potrebbe essere morta per la tristezza di suo figlio in carcere. La famiglia andò a trovarlo il giorno dopo. Suo padre era immobile. Dopo poco si ammalò. Non aveva mai visto suo padre piangere.

³² Per la prima volta sentiamo la voce del regista.

22. Immagini della prigione. L'esterno. La macchina di fronte al portone. Breyten ride, è con sua moglie, mimano il giorno in cui sono rincontrati³³.

23. La casa. Una poltrona rossa con due cuscini. Una fotografia di suo padre³⁴. Rachel e Yolande parlano. Ancora la poltrona³⁵. Inquadratura della tomba di suo padre. Una sua foto³⁶.

³³ In questo frangente, la ricostruzione assume un tono particolare. È, forse, il primo momento ricostruito del film nel senso stretto del termine, cioè il primo momento in cui i soggetti rimettono in scena un evento già accaduto. Finora, era accaduto soltanto, forse, nella prima scena dell'inseguimento in macchina. Però, si tratta di una ricostruzione in cui Breyten e Yolande non si mettono a recitare, non escono mai dal loro atteggiamento a tensione illustrativa, come se loro fossero le guide per noi del loro stesso "pellegrinaggio". La ricostruzione è come un gioco, non sono microfonati bene, non c'è nella scena nessun senso di regia. Semplicemente, loro cercano di ricordare com'è andata, attuando una forma di ricostruzione che però non esce dal carattere "illustrativo" del film, dal tono di riviviscenza che lo caratterizza. La ricostruzione è il fine, ma il modo tende ancora verso l'intervista, verso il tono illustrativo.

³⁴ Di nuovo, all'inquadratura totale in cui c'è la foto segue un'inquadratura più ravvicinata della foto.

³⁵ Suo padre non c'è. Riscontriamo solo la sua assenza ma nessuno ci dice il motivo per cui è assente. Ne deduciamo che probabilmente è morto. La *voice over* legge parole scritte quando egli era certamente vivo. Parole piene di affetto e partecipazione, ma verso un uomo vivo. Le persone che vediamo conversare, Jan e Rachel, Yolande e Breyten, parlano normalmente, come parlerebbe normalmente qualsiasi famiglia in cui, nel passato, è venuto a mancare uno dei genitori. Nessuno dovrebbe mettersi a parlare dell'assenza del padre soltanto perché la *voice over* ne sta parlando, non è scritto da nessuna parte che bisognerebbe sapere (e l'unica fonte che ce lo potrebbe dire è la voce delle persone che sono lì) che è morto. L'unico elemento che ci permette di dedurre l'assenza di qualcuno è la poltrona vuota, sulla quale l'inquadratura si sofferma a più riprese.

³⁶ Zoom.

22. 2 dicembre 1982. Breyten è libero. Gli hanno dato i suoi manoscritti e lui li ha portati con sé. Gli hanno dato dei vestiti. È andato alla casa dove Yolande abitava. Voleva scendere dalla macchina, ma l'abitudine ad essere rinchiuso glielo ha impedito. Yolande, in quel momento, è uscita, e gli ha chiesto cosa ci facesse lì.

23. hanno lasciato il Capo. Una volta liberato, lui e Yolande vanno a trovare sua sorella e suo padre³⁷. Descrive suo padre, come era seduto, dice che piange. Racconta ancora di suo fratello Jan. Faceva parte dell'esercito. Gli ha detto che sarebbe tornato presto, lo ha baciato sulla bocca e se n'è andato. E poi è successo³⁸. Il funerale.

³⁷ Alla fine del film, arriviamo a conoscere sua sorella e suo padre, "personaggi" che cita molte volte nel corso del film. In questo momento del film c'è una sorta di "corto circuito" tra le due dimensioni del film, come se entrambe convergessero su queste due figure. La voce che legge il suo diario dice che Breyten va a trovare suo padre e Rachel con Yolande dopo esser stato rilasciato; allo stesso modo, l'incontro con Rachel e con suo padre ha un carattere evenemenziale forte, perché si tratta di due personaggi di cui abbiamo sentito parlare tanto nel film, di cui abbiamo visto molte foto e di cui ci siamo immaginati l'aspetto ora che sono vecchi. Probabilmente Breyten è andato a trovarli per primi nella "realtà", cioè dopo esser sceso dall'aereo che lo ha portato a Johannesburg. Ma nel film assistiamo a questo incontro solo alla fine. Ma non lo sappiamo, non ne siamo sicuri. Quindi, la fine del film coincide con la fine del viaggio e con la fine della prigionia.

³⁸ La *voice over* dice che nel diario Breyten ha scritto della morte del padre. Evidentemente, il diario risale a dopo questo evento. L'annuncio

24. in macchina. Breyten in costume da bagno sulla spiaggia. Fa il bagno. Arrivano alcuni bambini neri che si mettono a fare il bagno davanti alla telecamera. La spiaggia da lontano. Yolande chiede a Breyten se l'acqua era fredda.

25. A cena con degli amici. Yolande scatta una foto. Inquadratura di un tavolino con dei fiori e un piccolo teschio rosso. Breyten sul bordo di una piscina. Scrive³⁹. Yolande lo guarda da lontano. La piscina⁴⁰. Un blocco con delle cose scritte. Articoli di giornale sulla sua liberazione. In aereo.

26. Ralenti di Breyten che corre sulla spiaggia verso il mare.

24. partono verso Johannesburg per prendere l'aereo. si fermano sulla spiaggia per fare il bagno. Africa, io ti appartengo, tu mi appartieni. Dice di rendersi conto che era in una spiaggia riservata ai negri⁴¹. Una poesia. Dice a Yolande di guardare il suo paese. Nell'oscurità ascoltano i rumori della notte.

25. a Johannesburg vanno a cena a casa di amici per il compleanno di Yolande. Parla di uno dei commensali, dice che la prima volta che lo ha incontrato era leader dell'opposizione al Parlamento. Dice che vorrebbe scrivere un libro sull'esilio. Parla ancora della situazione politica. Parla del loro volo. Dal finestrino dell'aereo vede l'Africa. Il suo amore, che se ne va. Breyten e Yolande dormono.

26. musica dell'inizio, l'inno sudafricano con lui che canticchia.

coincide con l'inquadratura fissa da dentro la casa verso l'esterno.

³⁹ Scrive con la mano sinistra.

⁴⁰ Panoramica che finisce su delle sedie.

⁴¹ Quando è tornato in Sudafrica per il funerale del padre, nel 1989, c'era ancora l'Apartheid.

NOTE

Motivi strutturali

La scelta di costruire il film interamente sul rapporto tra *voice over* e immagini è un carattere strutturale del film. La scelta di Dindo ha come obiettivo di strutturare un discorso sulla memoria e sulle possibilità del cinema documentario in relazione ad essa. In alcuni momenti, questo modo espressivo ha un che di estremamente rituale, una ritualità, peraltro, creata attraverso l'atteggiamento ostinato e ripetitivo dello stile e della messa in scena. La ritualità è presente sia nel ritmo in relazione alla densità dell'immagine e in relazione ai luoghi (un ritmo visivo), ma c'è anche un ritmo "strutturale" che deriva, appunto, dall'impianto narrativo del film: infatti, la scheda è strutturata su due colonne: sulla prima, compaiono gli elementi del video; sulla seconda, gli elementi della *voice over*.

La messa in scena e la diegesi

Il film costruisce una forma di narrazione tramite la verticalizzazione della *voice over* con le immagini, una forma di suspense. Noi spettatori sappiamo, più o meno, ciò che sta accadendo. La voce lo racconta, e le immagini, forti e deboli allo stesso tempo della loro valenza memoriale, "reagiscono" alla *voice over* costruendo una forma di narrazione basata sul rapporto dialettico tra questi due elementi.

La parte video del film si compone di immagini di materiali vari (fotografie, documenti, ecc.) e di parti ricostruite. Il film compie, in effetti un lavoro interessante sulla ricostruzione: tutte le parti girate si possono considerare una ricostruzione nel senso più generale del termine, e Dindo gioca effettivamente su questo ricorso alla ricostruzione. Ad esempio, spesso non ci lascia udire neanche una parola di ciò che dicono Breyten, Yolande e i loro amici, ci limitiamo a vederli parlare mentre la *voice over* domina la colonna audio. Dunque, non c'è neanche per un momento una tensione stilistica al realismo, dato che l'assenza del sonoro del campo contribuisce a sbilanciare la rappresentazione su uno stile quasi giornalistico, di cronaca.

Yolande, l'icona del Presente

La presenza di Yolande, all'interno del film, ha una carica che potremmo definire simbolica, benché il film, con il suo impianto strutturalista e verticale, non comprenda l'allegoria all'interno del suo repertorio espressivo. Ella simboleggia il presente della vita di Breyten, che è allo stesso tempo il presente del film, del cinema. Dunque, la storia vera, cioè l'effettività della sua presenza nei luoghi, è assente, ed è evocata, *in absentia*, attraverso la presenza stessa di Yolande in un meccanismo paradossale: la presenza stessa di Yolande e la sua carica "presente" evocano l'assenza di un passato irraggiungibile con gli strumenti della memoria e del documentario per come lo concepisce Dindo. Non a caso, ella è "presente" nel senso più letterale del termine: le inquadrature in cui ella non figura sono pochissime, il viaggio di Breyten ha senso esclusivamente se lo si getta in continuazione nel presente, se si taglia in continuazione la tensione "ascetica" (silenziosa e "documentativa") delle parti con la *voice over*, costruite su frammenti di spazi, articoli di giornale, foto, attraverso un continuo "rigetto performativo", un continuo ricadere, in una struttura binaria giocata costantemente sull'alternarsi di un doppio registro, nel presente del corpo (il corpo di Breyten, ma soprattutto il corpo di Yolande, che contrariamente a quello di Breyten, *non c'era* al verificarsi degli eventi).

Yolande ha un'importante funzione discriminante in relazione alla dimensione spazio-temporale del racconto: lei non era presente nel 1975, allo svolgersi dei fatti, ma è presente ora, quando Breyten, finalmente uscito da quell'esperienza collocabile nel passato – e irraggiungibile, come abbiamo già detto, tramite lo strumento del documentario – rivive i luoghi di quell'evento. La sua presenza all'interno dell'immagine determina il carattere inesorabilmente presente del documentario, la sua semplice presenza ci fa capire che il film è costruito nel presente, un presente in cui non c'è più un Breyten solo contro la polizia ma un Breyten con sua moglie, "punto di concentrazione iconica" del carattere inesorabilmente presente della rappresentazione.

I registri performativi dei *social actors*: ricostruzione – illustrazione – intervista.

Come si inserisce l'atteggiamento osservativo in questo spettro di registri (Nichols, Marano)? Soprattutto, può esistere un atteggiamento osservativo? Forse è tautologico dire che si tratta di un'osservazione; al massimo, si può

discutere in termini di ibridazione: una scelta può tendere verso l'osservazione oppure può tendere verso la ricostruzione.

Esempio 1: l'inquadratura di Breyten seduto nell'ufficio e la moglie sull'uscio della porta.

Certamente, non è un'intervista. L'atteggiamento del film è a tensione osservativa, ma nella collocazione dei corpi nello spazio vi è una plasticità e una minima strutturazione registica, dunque si può parlare di una tensione alla ricostruzione. L'atteggiamento del filmé tende alla staticità, a testimonianza, in questo frangente, di un intervento registico più forte.

Esempio 2: Breyten e Yolande nella sala del processo.

Anche qui, non si tratta di un'intervista. L'atteggiamento del filmés, in questa scena, è più attivo che non nella scena precedente. L'atteggiamento di Breyten è a forte tensione illustrativa nel senso in cui lo abbiamo inteso in questa sede (e anche per *Inside out*), mentre l'atteggiamento del filmé, in questo caso, è a tensione osservativa.

Il vento fa il suo giro

Italia, 2005, 110', col.

LOCATION: Chersogno, Alta Valle Maira, Occitania, Piemonte, Italia

TEMPO DI REALIZZAZIONE: 9 mesi

LINGUA: Italiano, francese, occitano

PARTECIPANTI^o: Philippe (Thierry Toscan), Il signor Ponte, Cris (Alessandra Agosti), Costanzo (Dario Anghilante), Fausto (Giovanni Foresti), Emma, Massimo, Monica, Giacomino, Maggiorino, Don Franco.

CREW

Regia: Giorgio Diritti/ Sceneggiatura: Giorgio Diritti, Fredo Valla/ Fotografia: Roberto Cimatti/ Montaggio: Edu Crespo, Giorgio Diritti/ Musiche: Marco Biscarini, Daniele Furlati/ Produzione: Arancia film, Imago Orbis.

MACRO-SEQUENZE¹

1. Prologo. Costanzo e il Signor Ponte in macchina. Il Signor Ponte da bambino con una balla di fieno sulle spalle².

^o Nel cinema non c'è soltanto la dicotomia attori professionisti/attori non professionisti: il film introduce un'altra dicotomia: tra attori non professionisti e, diciamo così, "mezzi-attori", cioè persone che non sono attori di professione ma vengono chiamati per interpretare la parte di qualcun altro nel film. La nuova categorizzazione prevede dunque attori di professione, che vengono chiamati appositamente per recitare la parte di qualcun altro, attori non professionisti che si ritrovano – e non vengono chiamati – a recitare nella parte di sé stessi, e questi "mezzi-attori", che provengono da tutt'altro (Thierry Toscan, che interpreta Philippe, ad esempio, fa il pittore), non sono professionisti ma vengono chiamati a fare gli attori. Il backstage è, a tal proposito, molto interessante. È la testimonianza che l'essere attori non professionisti garantisce l'accesso a un certo modo di vivere la *performance* attoriale che non è necessariamente di qualità inferiore rispetto alla performance dell'attore professionista e dell'attore preso dalla strada, il non-attore su tutta la linea che interpreta se stesso. Sarebbe interessante esplorare cosa significa affrontare un personaggio in ciascuno di questi casi. Perché in tutti e tre questi casi si affronta un personaggio.

¹ La struttura narrativa è fortemente stilizzata: le scene sono come dei compartimenti, anche molto piccoli, il cui unico scopo è avere una funzione concreta dal punto di vista narrativo.

² Il film fa uso in apertura di una modalità di frammentazione narrativa: ci fa vedere in rapida sequenza un personaggio che rivedremo soltanto alla fine del film e, per di più, ce lo mostra all'interno di una sequenza di *flashback*, nella quale avviene un ulteriore *flashback*, quello in cui, da bambino, porta una balla di fieno. L'inquadratura iniziale è da una macchina. Il film farà largo uso di inquadrature dall'interno di una macchina. In particolare, l'immagine che vediamo in apertura del film, è uno scorcio di montagna che si intravede alla fine di un tunnel che l'auto sta percorrendo. Un'immagine che vedremo anche altre volte nel film, e funziona un po' da "tappa" della narrazione.

2. Titoli di testa³.

3. Philippe giunge per la prima volta a Chersogno⁴. Entra in un bar in cui due persone stanno leggendo il giornale che riporta le notizie di alcuni furti avvenuti nell'Alta Valle. Intanto entra un altro abitante. Philippe chiede al barista se qualcuno a Chersogno affitta una casa, ma il barista risponde in modo evasivo⁵. Philippe si imbatte in Fausto che lo accoglie in casa sua⁶ e i due hanno un primo dialogo⁷, dal quale apprendiamo alcune informazioni sul francese⁸. Ex-insegnante, Philippe fa il capraio, uno dei mestieri su cui si è costruita la società delle valli dell'Occitania, una tradizione andata perduta. Fa il formaggio. Si sta trasferendo dai Pirenei, dove stanno per costruire una centrale nucleare, e vorrebbe affittare una casa lì.

4. Durante una riunione⁹ tra alcuni abitanti del paese, Costanzo e il vicesindaco (che non abita a Chersogno) litigano. L'uno rappresenta la voce di chi nel "franzès" vede un'opportunità per la rinascita del paese, per una nuova

³ Diritti esplora il paesaggio montano. Tutta la sequenza rimane sempre su di lui, sulla montagna e sulla sua auto. Nell'inquadratura in cui compare il nome del regista c'è un movimento di macchina stranissimo che inquadra la valle tra le montagne ghiacciate. Sarà anche interessante analizzare l'uso di un certo tipo di linguaggio per rendere i paesaggi dei luoghi, le "architetture naturali" dei film in questione. Il luogo ha un'importanza fondamentale: basti pensare alla dimensione claustrofobica di film come questo o *Entre les murs*, che porta la claustrofobia fin nel suo titolo. Un tratto poi comune con il *reality show* televisivo. Anche qui c'è una frammentazione narrativa: si vede Philippe che scende dalla macchina e successivamente si vede di nuovo lui al volante nelle strade di montagna.

⁴ Nella prima, breve inquadratura dopo i titoli di testa, c'è un cane che abbaia.

⁵ I volti dei due paesani seduti al tavolo si alternano alle inquadrature di Philippe e del barista. Sono inquadrati o nella profondità dell'inquadratura di Philippe oppure in rapidi primi piani dei due volti. Si nota che un breve tempo morto inserito ad arte tutto giocato sugli sguardi e sul montaggio precede il commento sull'arrivo dello straniero da parte del barista. L'uso dei primi piani, costante, permette a Diritti di giocare con gli sguardi degli interpreti. Il barista ha una cosa strana nell'orecchio.

⁶ Mentre Philippe cammina per le vie del paese, si vede per la prima volta Giacomino.

⁷ Mentre Fausto fa il caffè a Philippe, vediamo che Philippe si imbatte in una foto riguardante l'Occitania. Ho l'impressione che il fatto che si tratti di un film ambientato in un vero e proprio "mondo a sé stante" (in questo caso non dissimile da un film di fantascienza) rende ogni dettaglio della rappresentazione di questo mondo, ogni elemento che fa riferimento alla diegesi, un elemento attivo, significativo. I singoli elementi che connotano geograficamente e culturalmente la zona, hanno un peso diverso in un film a sfondo "antropologico" piuttosto che in un film di finzione in cui non si rappresenta una situazione specifica bensì una situazione generica, comune. In questo contesto, ogni elemento toponomastico reca un senso differente e induce nello spettatore un effetto diverso. Un effetto più tipico del documentario, in cui ogni elemento mostrato ci fornisce effettivamente un'informazione. Cosa che non accade in altri generi della finzione.

⁸ Quando Fausto scopre che Philippe ha una grande famiglia, fa una smorfia particolare. La recitazione di Fausto cambia quando arriva Pina: inizia a parlare in dialetto e con una voce più forte. Anche Pina ha un modo di porsi, di parlare e di usare l'espressione facciale del tutto simile ai suoi compaesani. Un'espressione quasi assente.

⁹ Nel passaggio da una macro-sequenza all'altra, per la prima volta si fa uso del *sound bridge*: un dialogo che si terrà nella scena successiva viene iniziato nella scena sul punto di concludersi. Tutta la conversazione della macro-sequenza è composta da panoramiche. Molte di queste panoramiche inquadrano volti dei personaggi che guardano chi sta parlando (il grosso del discorso riguarda Costanzo e il vicesindaco). Ci sono alcuni personaggi che poi non si vedranno più nel resto del film.

visibilità; l'altro rappresenta chi invece vi vede soltanto un "frichetòn" che porterà solo scompiglio in una comunità notoriamente chiusa.

5. Fausto e Costanzo, i maggiori fautori dell'insediamento di Philippe, iniziano a cercare case in affitto, incontrando la resistenza degli abitanti¹⁰. Nessuno riesce a capacitarsi che un francese possa andare a vivere lì, e molti hanno paura che possa riuscire a fare quello che tutti loro hanno, con il tempo e il trascorrere delle generazioni, rinunciato a fare. Philippe porta ad una piccola riunione un po' del suo formaggio¹¹. Tutti lo apprezzano. Nella stessa riunione, Maggiorino si offre di affittare una casa al francese¹². La vanno a visitare¹³, è un po' mal messa, e la cantina è troppo umida per il formaggio, ma si può sistemare. Durante una cena a casa di Pina vediamo nuovamente Giacomino.

6. Durante il cenone natalizio¹⁴ consumato da tutti i compaesani, conosciamo Emma. Apprendiamo che molti daranno in concessione a Philippe i loro prati per far pascolare le capre¹⁵. Saputo questo, Emma corre in Comune a rinnovare la concessione dei suoi pascoli che, probabilmente, non pagava da anni. Con l'arrivo del "furestiè", sarà bene mantenere ben chiari i confini tra i pascoli per evitare delle violazioni. Nella scena successiva, Fausto è con la sua impresaria di Torino, con la quale ha anche una relazione, che gli propone delle

¹⁰ in una scena in cui Fausto parla con Monica, c'è Giacomino che cammina in mezzo alla neve, in evidente difficoltà. Dopo qualche sguardo, Monica va a sostenerlo. Nella ricerca della casa, tutte le conversazioni tra Philippe, Fausto e Costanzo si svolgono al telefono, potrebbe essere un espediente narrativo interessante intorno al tema della focalizzazione adottata dal film. In qualche modo, la posizione rispetto agli eventi di Philippe e quella dello spettatore si somigliano: Philippe viene accettato in una comunità, ma a questa accettazione non è direttamente collegata l'integrazione; così, noi spettatori veniamo messi al corrente un po' alla volta delle modalità di inclusione adottate dalle genti di Chersogno, quasi come fossimo anche noi dei candidati ad essere accettati nella comunità. È un modo di creare una modalità narrativa e un tipo di focalizzazione da parte dello spettatore in cui si costruisce un mondo totalmente fittizio, nel quale lo spettatore penetra progressivamente.

¹¹ Quando Philippe offre il formaggio agli altri, fa un'espressione piuttosto strana. È sempre un uso così insistito del primo piano a creare i presupposti per le possibilità espressive dei personaggi.

¹² C'è un lungo primo piano nello scambio di sguardi tra Maggiorino e Philippe, in cui l'espressione di Maggiorino ricorda quella dei primi piani degli altri paesani. La ripetizione dello stesso stilema con lo stesso approccio alla recitazione sembra una marca stilistica forte del film. Mentre vanno a vedere la casa, c'è un'inquadratura in cui Giacomino, che messo di spalle sta lavando delle cose nel lavabo comune, li guarda.

¹³ Durante la visita della casa, c'è una prima parentesi lirica basata sul leitmotiv della colonna sonora del film. La macchina vaga lentamente negli ambienti della casa, inquadrando scaffali pieni di oggetti provati dal tempo, mentre il *leitmotiv* è interpretato da un oboe. Si fa un uso sistematico delle dissolvenze, quando nel resto del film non ve ne erano.

¹⁴ Uno dei commensali commenta che avrebbe capito molto di più se uno straniero fosse venuto a impiantare un'attività turistica. Ma allevare capre... a ulteriore testimonianza che per la gente di Chersogno Philippe rappresenta ciò che loro non sono più stati in grado di essere.

¹⁵ Quando una donna dice che suo marito ha voluto che gli fossero affittati i terreni ereditati, la panoramica su cui si costruisce tutta la sequenza si sofferma sul volto di Emma. Anche questa scena si costruisce su un complesso sistema di panoramiche montate ritmicamente, uno stilema di cui Diritti sembra fare largo uso nel corso del film.

date per una tournée. Ma Fausto risponde distrattamente. Alcuni paesani si dedicano alla casa dove andrà ad abitare il francese, e in poco tempo rimettono tutto in ordine, disinfettano le stalle¹⁶.

7. Finalmente, Philippe trasloca con la sua famiglia a Chersogno¹⁷. Tutti lo aspettano alle porte del paese con dei lumini accesi. Per la prima volta appaiono Cris, la bella moglie di Philippe, con i loro tre bambini.¹⁸ Philippe ringrazia tutti alla fine del discorso¹⁹.

8. Mentre Cris e le due figlie fanno il formaggio in casa²⁰, e la loro casa è popolata da un fitto viavai di paesani che portano alla famiglia nuova arrivata dei regali, Costanzo e Fausto illustrano a Philippe i confini dei pascoli dove potrà portare le sue capre²¹. Con intemperanza, Emma fa presente al Sindaco che le capre del francese non dovranno invadere la sua proprietà. Philippe si imbatte in Monica, la quale gli fa presente che le mucche non vanno a pascolare nei prati dove hanno pascolato altre bestie. Philippe si scusa. Don Franco si reca da Philippe per benedire la casa, ma egli si rifiuta, attirando su di sé altre dicerie dei compaesani²².

¹⁶ Tutte le brevi sequenze in cui gli abitanti preparano la casa sono con un dialogo molto rarefatto. Compresa l'ultima, in cui alcune donne, più o meno giovani, preparano della pasta fatta a mano. Nella penultima sequenza, in particolare, la macchina così vicina, l'assenza di dialogo e alcuni movimenti restituiscono una sorta di sacralità al gesto della giovane che lava i piedi all'anziana, sono proprio i protagonisti "nascosti" di questo film, i giovani e il "matto", le cui funzioni drammaturgiche sono rese in maniera particolarmente poco netta, molto sfumata, come facendo riferimento a una spiritualità propria della gente di Chersogno che il vento fa il suo giro evoca attraverso l'uso di certe scelte linguistiche.

¹⁷ Ancora una volta, la ripresa dall'interno della macchina (la macchina di Philippe che arriva) è accompagnata dal leitmotiv del film. In questa scena, c'è anche un montaggio alternato tra le inquadrature dei paesani che attendono con dei lumini e la strada ripresa dalla macchina di Philippe.

¹⁸ Nella sequenza del discorso del sindaco per l'insediamento di Philippe, alle inquadrature di Costanzo, il quale sta pronunciando il discorso di accoglienza di Philippe, si alternano ampi movimenti di macchina che riprendono i volti in primo piano della gente del posto che ascolta il discorso.

¹⁹ Mentre Philippe parla si vede sul fondo Costanzo che lo osserva. Non di rado, la sua presenza è accompagnata dallo sguardo di alcuni abitanti di Chersogno che reagiscono alla sua presenza.

²⁰ Nella sequenza delle bambine che fanno il formaggio c'è un evidente lavoro sul tono: un'immagine dal tono fortemente documentaristico è accompagnata da un uso estetizzante della musica. C'è inoltre un uso particolare dei dettagli nella scena in cui i bambini fanno il formaggio: la macchina è molto vicina, i movimenti sono molto ampi e lenti, ci sono diversi indugi sui dettagli che emergono in primo piano. La musica si fa leitmotiv di questa parentesi di lirismo del film.

²¹ mentre coloro i quali hanno concesso a Philippe di utilizzare i loro pascoli gli spiegano dove potrà portare le sue capre, c'è una sorta di accelerazione del ritmo narrativo in cui riceviamo una mole di informazioni circa il malcontento di alcuni paesani sull'arrivo di Philippe (il vecchietto con la barba, Emma, la nipote di Emma). C'è un'inquadratura, giocata tutta in profondità di campo, in cui vediamo allo stesso tempo Philippe che parla con la nipote di Emma, il prete che si avvia verso casa sua per la successiva scena della benedizione, Giacomino che dorme su una panca di marmo.

²² Dopo che Don Franco è stato respinto da Philippe, vediamo una prima reazione di alcuni abitanti, che commentano il modo di vivere di Philippe e della sua famiglia. La macro-sequenza si chiude con l'immagine di Giacomino che corre per i campi a braccia aperte. Un'immagine, che si ripete più volte e poi alla fine del film. È anche da qui che si vede un modello di messa in scena orientato alla ciclicità e sulla ritualità.

9. Fausto incontra da solo per la prima volta Cris che si sta lavando i capelli²³. Poi incontra uno degli abitanti che, con il suo binocolo, spia tutto il circondario²⁴. Philippe esprime a Fausto il suo modo di vivere²⁵. Affresco nel quale si inserisce puntualmente Fausto, che nel corso di tutto il film è spesso presente insieme a Cris²⁶. Massimo decide di andare a vivere un po' a Chersogno e dare una mano a Philippe²⁷. Dopo la seconda conversazione con Philippe, Fausto decide di annullare la sua tournée²⁸. Gli abitanti di Chersogno cominciano a reagire alla presenza di Philippe: il padre di Massimo si lamenta dell'influenza del francese su di lui; il barista gli vorrebbe chiedere di vendergli qualche capra. Ognuno "vive" a suo modo il contatto con l'Altro. Cris e Fausto continuano a vedersi spesso²⁹.

10. Philippe corre in casa di Monica a placare Giacomino che sembra volersi accanire su di lei³⁰. Pina, parente di Giacomino, arriva addirittura a denunciare alla ASL locale la scarsa igiene di Philippe nella produzione del formaggio³¹.

²³ Qui inizia uno dei vari *subplot* che permeano il tessuto drammaturgico dell'opera. C'è il plot centrale che riguarda Philippe, e poi ci sono una serie di *subplot* che coinvolgono alcuni personaggi del plot centrale e portano altre informazioni, più o meno importanti per il plot centrale. Come, ad esempio, la "pseudo"-*love story* tra Cris e Fausto. Il fatto che questa vicenda non sia ricondotta al plot centrale, marca stilistica tipica del documentario, anche se noi ce lo aspetteremmo (marca tipica del cinema di finzione) testimonia ancora di questa contaminazione di istanze all'interno del film.

²⁴ c'è un gusto per la *gag*, somnesso, che permea a tratti il film. Ad esempio, in questo incontro tra Fausto e l'abitante con il binocolo. Alla fine di questo breve siparietto, c'è un lungo primo piano dell'abitante con il binocolo che prosegue il suo scrutare. Non è l'unico tempo morto del film in cui l'attenzione del regista sembra soffermarsi sui personaggi della sua comunità.

²⁵ il primo dei due dialoghi tra Philippe e Fausto.

²⁶ Momenti ad alta concentrazione di dialogo. C'è poi la scena in cui Cris e i figli giocano a nascondino. Anche questo è un momento in cui è importante la musica di sottofondo, che fa della descrizione della quotidianità della famiglia un affresco, un momento lirico. Gli indici della non-fiction e gli indici della fiction si ritrovano mescolati, esclusi da un presunto "ambiente naturale" e "ri-organizzati" in un nuovo "contenitore estetico". Tutta la narrazione è costellata dalla frequente compresenza di Fausto e Cris, che danno vita a una sorta di sub-plot "in potenza" che si conclude con il bacio notturno e la dipartita di Fausto per la tournée.

²⁷ Dialogo molto "grezzo" tra Massimo e la giovane di Chersogno.

²⁸ Tutti i gesti compiuti da Fausto sono, più o meno direttamente, frutto dell'azione di Philippe. Sembra vivere di riflesso a lui.

²⁹ In questo punto del film c'è un proliferare abbastanza netto delle vicende legate ai vari, piccoli *subplots* che costellano la struttura drammaturgica. Nella scena del bar, c'è un primo piano di Cris in cui brillano i suoi splendidi occhi. Fausto è piuttosto sfacciato nel relazionarsi con la donna, come se questo suo agire avesse un qualche legame con i discorsi che gli fa il francese.

³⁰ Questo gesto, dettato soltanto dall'urgenza di sedare una situazione di potenziale pericolo, viene interpretato dagli abitanti di Chersogno come un'ingerenza in affari che non riguardano Philippe, benché sia a tutti gli effetti entrato a far parte della comunità. e Giacomino sembra essere proprio uno di questi territori "tabù" per lo straniero che non si vuole inserire. È curioso riscontrare come i meccanismi di focalizzazione spettatoriale sul film si costruiscano per gran parte sui racconti e i commenti degli abitanti di Chersogno circa l'operato di Philippe. Un metodo di focalizzazione che ricorda quello del *reality show* televisivo, nel quale il ruolo assolto dal cosiddetto "confessionale" è più o meno lo spazio scenico "privato" in cui gli abitanti si sfogano alle spalle di Philippe".

³¹ Infatti, le reazioni degli abitanti a questo suo gesto sono fortissime, e la loro gravità è sottolineata da un uso "classico", contrappuntistico, della colonna sonora. Molti eventi che incorrono nel film testimoniano

Uno degli abitanti si reca a casa di Philippe³². Incontra la moglie e le chiede dove si trovi il marito³³. Si reca in montagna da Philippe, dove giunge visibilmente affannato. Gli dice di non oltrepassare i confini dei pascoli lui concessi, anche se non ci va a pascolare nessun animale. Emma piomba da Philippe. Trova la moglie e la minaccia di uccidere le sue capre se soltanto le avesse trovate nei suoi pascoli. Sua figlia minore scappa e Cris la ritrova che si fa il bagno con la sorella a casa della sorella di Emma, una signora anziana che invece vede di buon occhio i forestieri.

11. Compare la sorella di Cris, che va a trovarla per un paio di giorni. Quella sera stessa c'è una festa danzante³⁴, dove vanno tutti, tranne Philippe. Alla fine della festa, Philippe vede dalla finestra Fausto e Massimo che portano in braccio rispettivamente Cris e sua sorella. Fausto e Cris si baciano. Anche Massimo e la sorella di Cris hanno una breve relazione, che si interrompe il giorno seguente con la partenza di lei³⁵.

che l'ingresso di Philippe nella comunità non si è accompagnato con una sua effettiva integrazione: la sua reazione nei confronti di Giacomino viene letta come un'ingerenza da parti dello "straniero" nella vita ordinaria di una comunità e nei suoi equilibri. Giacomino è una sorta di emblema inconsapevole della purezza della comunità. Ecco perché l'operato di Philippe viene accettato su alcuni terreni, ma non su questo: la sua reazione emblemizza l'accanimento del nuovo sull'innocenza dell'arcaico, del tradizionale, del sacro.

³² In questo particolare momento della struttura drammaturgica del film, emerge con particolare evidenza la tendenza "attrazionale" del montaggio delle scene. In virtù della sua impronta documentaristica, il film si costruisce secondo una struttura che potremmo definire "capitolare": scene "stagne", chiuse, anche piuttosto brevi, scandite in maniera allo stesso tempo netta e fluida (sempre più frequenti i *sound bridge*), che in certi momenti si ha l'impressione vengano montate in maniera arbitraria, non sempre secondo un ordine strettamente cronologico, che non vincola paratatticamente in maniera sequenziale una sequenza a un'altra che la precede e ad un'altra che la segue, bensì secondo un criterio quasi attrazionale, come se il contenuto emotivo di una sequenza possa essere esaltato ancor di più a contatto con un'altra scena specifica, che dunque le viene collocata in prossimità nel montaggio. Un espediente che, per certi versi, ricorda il naturalismo verghiano: ad esempio, ne "I Malavoglia" non era un ordine strettamente cronologico a collegare un evento all'altro, bensì il "fattore di gravità" che rendeva la vicenda più o meno tragica a seconda che ad un evento ne seguisse uno o l'altro dei tanti che costellano la triste storia della famiglia protagonista.

³³ Lui parla italiano, lei in francese, e nessuno dei due smette di parlare la propria lingua. Il suo atteggiamento nei confronti di Cris è marcatamente malizioso, sottolineato anche dal montaggio, che ricorda sul suo sguardo la timida scollatura dell'abito di Cris intenta a lavare i panni. La loro conversazione è costellata di pause, tempi morti, nei quali Cris reagisce alle frasi del suo interlocutore. Entrambi sono ripresi con dei primi piani molto stretti, che mettono in risalto le sfumature di una recitazione che, come in altre parti del film, cessa di esser di fatto recitazione per sconfinare nell'espressività, nella bellezza e nell'equilibrio della natura morta dei volti. Allo stesso tempo, però, questa scelta "antropologico-naturalistico" cozza con l'artificiosità dei dialoghi, che rendono di fatto l'interlocutore maschile una caricatura dell'infoiato. Un eccesso di regia piuttosto netto, che però non sappiamo se dipenda da una scelta (piuttosto infelice, in questo caso) di sceneggiatura o piuttosto dalla volontà di lasciare spazio all'interpretazione dell'attore. Un paradosso registico che non ci permette di accedere alla profonda natura del film, se documentaristica o finzionale.

³⁴ un concerto di musica tipica arrangiata in chiave rock.

³⁵ Il personaggio di Massimo compie i gesti di un personaggio tipico del cinema di finzione, con la sua relazione fugace con la giovane e bella sorella di Cris, ma la sua latenza nel resto del film contraddice questo temperamento del personaggio esclusivamente basato sulle sue azioni. L'arrivo e la partenza della sorella non incidono sulla storia: lei resta per così pochi giorni, si fa le storie con Massimo e poi riparte,

12. Cris si reca in auto sulla statale per vendere il formaggio³⁶. Fausto la raggiunge³⁷. Intanto scoppia un temporale e la cantina di Philippe si allaga. Philippe non trova aiuto in nessuno. La sua figlia maggiore, intanto, svuota la cantina dei formaggi che rischiano di deteriorarsi³⁸. Fausto protegge Cris con un ombrello gigante³⁹.

13. Fausto parte per la tournée. L'hanno convinto a farla⁴⁰. Inizia l'estate e arrivano le famiglie⁴¹ in villeggiatura⁴². Arriva un giornalista di una rivista

senza dire nulla alla sorella nel viaggio in macchina. Però la sorella si accorge che Cris ha qualcosa che non va. Si ripete di nuovo un'inquadratura aerea della strada con la macchina che va, molto suggestiva.

³⁶ L'immagine di Cris, appoggiata al baule dell'auto con degli shorts ricordano un'immagine della prostituta. Gli indugi sulla bellezza di Cris sono molto frequenti nel corso di tutto il film, e anche la sua relazione con gli altri personaggi minori è spesso basata sul desiderio sessuale. Appena successiva a quest'inquadratura, c'è di nuovo un'inquadratura di Giacomino che corre con le braccia a mo' di aeroplano. Un piano totale accompagnato da musica.

³⁷ Anche la scelta di regia che immortalava l'arrivo di Fausto è anomalo rispetto allo stile complessivo del film: è un piano totale con musica extra-diegetica dominante. Non sentiamo il dialogo fra i due. Come se fosse una telecamera a lunga distanza che riprende la scena da lontano. Il che potrebbe spingere ancor di più verso l'idea interpretativa del richiamo alla prostituta. Inoltre, c'è un nuovo siparietto con i bambini, una parentesi descrittiva in cui si intromette subito Philippe creando una situazione "teatrale-recitativa"

³⁸ La sequenza ha una logica narrativa interna molto forte, come una parentesi all'interno del tessuto narrativo del film, che invece è più sfilacciato, meno compatto. Qui, la logica "attrazionale" che muove il resto del film lascia spazio a una struttura ipotattica-di genere. La musica, che ne è elemento centrale, subentra (con un tema finora mai sentito, pur in un film molto basato sulla reiterazione dei temi musicali) quando Philippe vede che l'allagamento della cantina è dovuto a una rottura di una conduttura. C'è anche, a livello sintattico, l'uso di un montaggio alternato tra Philippe, i fratelli piccoli che giocano a casa e la sorellina maggiore che toglie i formaggi dalla cantina. Anche la scelta iconografica di alcune angolazioni particolarmente sghembe nelle inquadrature richiamano lo stile di altri generi cinematografici. Al cessare della colonna sonora, nel montaggio alternato entra anche la vicenda di Cris e Fausto. I loro appuntamenti sono numericamente tanti, il tono dei loro incontri è sempre molto sfumato dal trattamento linguistico e tonale, ma ugualmente si crea terreno fertile per un "rimosso" che poi Cris mostrerà in una scena successiva.

³⁹ Al cessare della colonna sonora, nel montaggio alternato entra anche la vicenda di Cris e Fausto. I loro appuntamenti sono numericamente tanti, il tono dei loro incontri è sempre molto sfumato dal trattamento linguistico e tonale, ma ugualmente si crea terreno fertile per un "rimosso" che poi Cris mostrerà in una scena successiva.

⁴⁰ La frase di reazione di Fausto alla provocazione di Philippe, che si configura sempre più come un "personaggio-leva" funzionalizzato a dialettizzare il suo modo di agire con il modo degli altri personaggi (Fausto, l'unico con cui Philippe ha un vero e proprio canale di comunicazione, il padre di Massimo, Emma), sembra in effetti spiegare il modo di comportarsi dei membri della comunità agli occhi dello "straniero". In effetti, Philippe, benché venga accolto dalla comunità, sembra non avere nessun interesse e nessuna sensibilità a interagire con loro, a iniziare a farne parte, ad accoglierne le usanze. E questo chiaramente crea un effetto sempre diverso in ogni personaggio con cui interagisce. Nella stessa scena c'è anche un altro "straniero", l'impresaria di Fausto, che invece si mantiene del tutto fuori dal gioco dell'integrazione.

⁴¹ L'unica frase che si sente nella parentesi musicale che racconta l'arrivo dei turisti è "posa il gioco e dai una mano a scaricare".

⁴² Le reazioni dei turisti sembrano, molto delicatamente, voler sottolineare che il loro statuto di turisti è modificato dall'arrivo di Philippe (la reazione del tipo che fa il barbecue quando vede i maiali). L'arrivo di Philippe scombuscola tutti gli equilibri della comunità, anche l'equilibrio turistico: un paese morto, che di fatto sceglie di vivere solo per il turismo (come spingeva a continuare a fare il vicesindaco, quando dice che, piuttosto che far arrivare gente, di restaurare le statue o rifare strade che portano in luoghi di villeggiatura), non può impegnarsi in nessuna attività che ostacoli il normale svolgersi delle cose che si richiede d'estate. È questo che accade in tantissimi luoghi, quando se ne dice "un paese vivo 3 mesi all'anno che campa di quel che guadagna in quel periodo lì". L'arrivo di Philippe minaccia di mutare un equilibrio che si era consolidato, la cosiddetta "amministrazione dei villeggianti", secondo la quale non c'è

gastronomica per fare un servizio sul formaggio di Philippe⁴³, che è incessantemente richiesto da tantissimi ristoranti. Ciononostante, il funzionario che riceve i fax se ne lamenta con Philippe, senza dare il minimo cenno di distensione.

14. Alcuni abitanti trovano un maiale morto in fondo a una scarpata. Cris confessa candidamente che ce l'aveva buttato Philippe fiducioso che l'avrebbero mangiato gli avvoltoi⁴⁴. Cris e Philippe discutono, Cris va a casa di Fausto a innaffiare le piante⁴⁵. La ASL va a Chersogno. Sequestrano campioni del formaggio di Philippe e, dal momento che il maiale è stato trovato fuori dalle proprietà di Philippe, costringono Emma a buttare il latte finché non saranno pubblicati i risultati dei controlli, cioè minimo tre settimane. Un sera, ignoti rompono un vetro della stalla di Philippe e vi gettano dei vermi. La figlia maggiore è dentro la stalla. Durante una processione religiosa, i paesani trovano un carretto pieno di fieno che ostruisce il passaggio⁴⁶. Pina incolpa Philippe.

15. Arrivano a Philippe tantissime lettere di revoca della concessione dei pascoli⁴⁷. Philippe si reca nel bosco per tagliare degli alberi da cui trarre il foraggio per le bestie. Nel bosco Philippe incontra Emma, la quale sostiene che il bosco è di sua sorella e butta i rami giù dal carretto⁴⁸. Tra i due si scatena un

niente di meno auspicabile dell'arrivo di un pastore, le cui capre imbrattano le piste da bocce o i cui maiali grugniscono a pochi metri dalle case dei villeggianti.

⁴³ I turisti comprano i formaggi da Cris e le danno dei vestiti della Caritas... c'è un interessante rapporto tra dimensione pubblica e dimensione privata e tra realtà e apparenza. L'immagine che emerge dalle foto che i giornalisti fanno a Cris e alle figlie nell'ovile, un'immagine di povertà, contrasta con ciò che sappiamo noi di Philippe e della sua famiglia (famiglia benestante, che guadagna molto con i formaggi). Cris getta i dolcetti che le avevano regalato delle turiste.

⁴⁴ Questo scatena ulteriormente l'ira dei paesani, che arrivano a sputare sul finestrino della macchina dentro cui c'è Cris. La scena successiva ritrae diversi abitanti nel bar parlare su Philippe (come fossero in un reality show - lavoro sulla focalizzazione). Alla fine il barista si impone e fa cessare questo spettacolo triste.

⁴⁵ È interessante il "wandering" di Cris a casa di Fausto da lì si capisce che c'è stato qualcosa di più di un bacio fra loro. Il film gioca molto con la dialettica tra l'identificazione con Philippe e d'altra parte la costruzione di un'immagine negativa di Philippe: l'allontanamento di sua moglie, la sua categoricità (che rientra nel carattere del suo personaggio, un "personaggio-leva") che invece dialettizzano il nostro rapporto con il personaggio, neutralizzando le spinte. Altro elemento, questo, riconducibile a una forma d'ibridazione tra finzione (che solitamente spinge in maniera univoca lo spettatore verso un posizionamento) e istanza documentaristica (che non ha l'obiettivo di far identificare il pubblico in un personaggio, ma di rendere neutra la sua rappresentazione).

⁴⁶ In due inquadrature di media lunghezza, è inquadrata la statua di un santo. La processione è formata perlopiù da donne.

⁴⁷ Quella sera a cena da Philippe c'è anche Giacomino, che più volte abbiamo visto con lui e la sua famiglia nelle ultime scene del film.

⁴⁸ Emma sostiene una cosa dimostrabile oggettivamente, cioè che il bosco è di sua sorella, ma Philippe dice che non è vero. Com'è possibile che si crei un dubbio su una cosa del genere? Dopo il loro litigio

litigio ed Emma cade a terra. Philippe fa per scusarsi, ma lei si rifiuta. Costanzo riferisce a Fausto di voler riunire tutto il paese in un'assemblea cittadina indetta per la domenica successiva, con lo scopo di fare la pace, e che Emma ha dichiarato di aver visto Philippe rubare dei ciocchi di legna già tagliati, e che nel momento in cui gli avrebbe impedito di perpetrare il furto, Philippe l'avrebbe gettata a terra, rompendole due dita⁴⁹. Emma si rompe da sola due dita con un bastone.

16. Fausto, dopo aver parlato con la nipote di Emma, sua amica, va da Philippe e gli dice che deve scusarsi pubblicamente⁵⁰. Philippe si infuria, gli dice che lui non ha mentito, non è un ladro, non va in giro a picchiare le persone anziane e che quindi non deve scusarsi con nessuno. A Philippe spariscono due capre e lui va a cercarle⁵¹. Mentre tutti lo attendono alla riunione⁵², lui è in cerca delle capre⁵³. Philippe le ritrova uccise e appese a un palo. Philippe e la sua famiglia ripartono⁵⁴.

feroce, c'è un'inquadratura in cui Pina parla con altri due paesani. Da lontano non si vede, si sente soltanto la musica.

⁴⁹ Mentre Costanzo racconta, si vedono le immagini del suo racconto, che sono diverse dalle immagini che raccontano l'evento "in diretta" e non per bocca di Costanzo. In questo frammento che riguarda Emma è presente un elemento finzionale forte nel montaggio che riguarda la storia di Emma e Philippe.

⁵⁰ Fausto è arrabbiatissimo con Philippe, e per tutta risposta Philippe gli dice che non si scuserà mai perché lui non è un ladro, quando invece scusarsi servirebbe soltanto a placare gli animi. Mentre discutono, ci sono sua figlia maggiore e Giacomino che lo stanno aiutando nella stalla. Piove molto intensamente. L'arrabbiatura di Fausto così forte è piuttosto improvvisa e immotivata.

⁵¹ Lento movimento di macchina verso l'alto a inquadrare le montagne circondate dalle nuvole che Philippe sta scalando per cercare le capre.

⁵² Qui c'è una cosa strana: in base allo svolgimento del film, sembrerebbe che tra l'organizzazione della riunione e la riunione effettiva passi troppo poco tempo. Inoltre, da quando Cris dice a Philippe che sono scomparse le capre a quando lui va a cercarle passano pochi minuti, mentre la riunione ha contemporaneamente luogo in paese. Potrebbe anche darsi che in realtà non sia così e che effettivamente i tempi coincidono, ma si ha la leggerissima impressione che in realtà la ricerca delle capre e la riunione di pacificazione in realtà non si svolgano alla stessa ora. Prima di tutto, in virtù del fatto che Diritti fa uso di questa modalità di frammentazione temporale in altri momenti del film, e in secondo luogo perché poi Diritti sfrutta la coincidenza cronologica tra i due eventi per un montaggio alternato molto importante.

⁵³ La ricerca di Philippe e l'attesa degli abitanti sono legate in un montaggio alternato sulla base di un carrello continuo che inquadra i volti e le spalle degli abitanti riuniti intorno al tavolo e passa dinanzi al primo piano di Philippe che cammina per le montagne.

⁵⁴ Inq ad altezza terra dei piedi della famiglia di Philippe che salgono in macchina. Inq dall'alto dell'auto di Philippe seguita dai camion dei traslochi. PP di Giacomino disteso a terra. Pan dx della casa abbandonata di Philippe. Giacomino in CM è disteso a terra nel prato, e un lungo carrello a salire lo abbandona per andare a contemplare nuovamente le montagne e i pascoli. Travelling lungo tutto il corpo di Monica con dettaglio sulla sua borsa. Arriva il pullman. Fin dalla sequenza precedente, quella del montaggio alternato, questa parte conclusiva del racconto della permanenza di Philippe a Chersogno, un arco di tempo racchiuso tra il doppio racconto del prologo e quindi centro di un itinerario drammaturgico circolare, si caratterizza per la forte ricerca stilistica, per la rarefazione del dialogo e l'utilizzo di altri strumenti stilistici. Come espedienti di montaggio, di utilizzo della musica e delle differenti grandezze dei piani, di tagli particolari, di movimenti di macchina evidenti.

Analisi della sequenza: montaggio alternato riunione (R) – Philippe (P) - analisi micro-sequenza: 1:T (R), 2MPP cx dx-dx/dn (R), 3FI cx dx (P), 4PM cx dx (R), 5MPP cx dx (P), 6PP cx dx (R), 7PP cx dx (P), 8PP cx dx (R), 9PPP cx dx (P), 10 cx sx da PP a PP (Massimo), 11PP (Monica), 12PP (Vicensindaco), 13PP (Abitante), 14PPP cx dx(termina) (P), 15Part. (capre). NOTE: nell'inq 3 inizia il montaggio parallelo tra i due luoghi basato su un carrello continuo fino a inq 10. il movimento si interrompe per terminare

17. Monica sale sul pullman e il signor Ponte ne scende. Si torna al prologo iniziale⁵⁵. Costanzo, Fausto e il signor Ponte sorvolano su un elicottero di una produzione televisiva che sta facendo un servizio sull'Alta Valle, mentre il signor Ponte parla delle antiche tradizioni di Chersogno⁵⁶. L'attenzione dei tre è attratta da un piccolo assembramento di persone nei pressi della chiesa poco fuori il paese⁵⁷. C'è anche un'ambulanza, che porta via il corpo senza vita di Giacomino: il "matto del villaggio" si è impiccato⁵⁸.

idealmente a inq14. a inq 14 subentra anche la musica over. Le inq10-13 inquadrano in primo piano i volti di Massimo, Monica, del Vicesindaco e di un altro abitante, mentre dietro di loro vediamo dettagli di personaggi che si alzano dalle sedie: Philippe non si è presentato, la riunione è finita e con essa finisce anche lo spazio di Philippe in seno alla comunità. l'unico dialogo è tra Costanzo e Fausto a inq 4. I due sono di spalle e interagiscono con il fuori campo mentre la macchina inquadra i MPP di altri abitanti.

⁵⁵ Tutto sembra effettivamente esser tornato a prima dell'arrivo di Philippe: il paese fa quel che può per darsi una visibilità, e proprio in questo frangente il signor Ponte viene invitato per un servizio giornalistico.

⁵⁶ In questa circostanza veniamo messi al corrente del significato della parola *rueido*: aiutarsi l'un l'altro per il bene di tutti e di ognuno.

⁵⁷ La scena si caratterizza per una forte carica focalizzante: lo spettatore, al pari di Fausto e Costanzo, non sa cosa è successo. Si intuisce che potrebbe esser morto qualcuno (un'ambulanza staziona sul sentiero, ci sono diverse persone con una divisa medica che però non corrono), ma non si sa chi. Lo spettatore potrebbe credere sia stato Philippe, dato che l'ultima inquadratura in cui lo abbiamo visto lo ritrae osservare da lontano Emma allevare le sue mucche. Philippe potrebbe aver ucciso Emma. Il rumore delle pale dell'elicottero fa da sottofondo alle espressioni interrogative di Fausto e Costanzo.

⁵⁸ La morte di Giacomino ha una fortissima carica apologetica. Tramite la morte di Giacomino "muore" anche tutto ciò che egli rappresentava: l'identità profonda del villaggio, la sua coscienza segreta, il motore stesso della sua esistenza. Lo si capisce dagli atteggiamenti che gli abitanti del villaggio hanno verso di lui, un misto fra cura (che si deve, in teoria, a un malato di mente, in pieno spirito *rueido*) e venerazione, tra indifferenza e incommensurabile affetto, lo stesso che si può provare per delle abitudini sociali, per un modello di vita che caratterizza una piccola comunità, per la ruota di gesti che compongono il rituale della quotidianità. Un po' come fosse un animale sacro che circola tranquillamente nell'indifferenza collettiva, pur sapendo quanto la sua funzione sia indispensabile, forse l'unica funzione senza cui una comunità non può vivere, cioè la memoria e la coscienza. Un evento come la morte che incorre a un personaggio che si fa carico di questa funzione non può che rovesciare tutto il film in una dimensione apologetica, che astrae dalle coordinate spazio-temporali, dalle attribuzioni nominali e si proietta su un piano universale di valori. Lo scorrere del tempo tradizionale trasfigura alla morte di Giacomino, e la vista di Fausto del suo cadavere è resa attraverso uno ralenti accompagnato da uno dei leit motiv del film. Si potrebbe leggere la morte di Giacomino in relazione alla dipartita del francese in vari modi: come una sorta di maledizione caduta sugli abitanti di Chersogno, puniti per l'incapacità di recuperare la propria identità per una questione di appartenenza che non hanno fatto nessuno sforzo per superare; oppure come il contrasto tra la funzione antropologica di Giacomino e, tuttavia, la sua fragilità di disabile, la sua umanità, che lo ha portato a trascendere, facendo sì che il dolore e la rabbia per l'impotenza di fronte alla furia dei suoi concittadini nei confronti del francese, cui lui si era affezionato e a cui voleva bene, prendessero il sopravvento su una supposta funzione antropologica, esoterica. Una funzione, ed è questo uno degli elementi morali del film, che non può sussistere senza il risorgere della capacità vera di accogliere chi ci suggerisce la nostra vera identità. D'altra parte, una delle scene-chiave del film è quella in cui la rabbia degli abitanti si riversa su Philippe quando si prende la libertà di bloccare Giacomino che sta importunando Monica. La sacralità che loro attribuivano a Giacomino, che si dà dunque come oltremodo cieca, ha impedito loro di vedere oltre i modi del francese per capire quale grande opportunità egli avrebbe potuto essere per il risorgere non tanto della loro economia, quanto soprattutto della loro vera identità culturale. Il dolore più forte per Giacomino, che lo porta al suicidio, è prendere coscienza che tutto ciò che lui aveva, cioè Chersogno, non è stato in grado di leggere nella presenza di Philippe l'unica via verso la sua salvezza, e si è rifugiato nel disprezzo. Tutto ciò che lui aveva ha commesso il più grande errore che mai avrebbe potuto commettere. Una colpa che Chersogno può imputare solo a se stessa. La gravi conseguenza di questo atteggiamento, un vero e proprio *j'accuse* di Diritti, è, di fatto - sempre su un piano apologetico - la "morte" della cittadina stessa.

18. Durante il funerale, Costanzo legge una favola che Monica avrebbe voluto venisse letta il giorno del funerale⁵⁹. Inquadratura di Giacomino con le montagne sullo sfondo che corre a braccia aperte simulando il volo dell'aeroplano⁶⁰. Massimo, l'ultimo giovane rimasto a Chersogno, va nella casa dismessa di Philippe⁶¹, riaccende il fuoco e si mette a fare ordine⁶².

⁵⁹ Mentre la voce fuori campo di Costanzo recita la parabola di Monica, il corteo funebre accompagna la bara di Giacomino. La parabola è, in qualche modo, l'esplicitazione di quel sottotesto drammaturgico che riguarda la sua morte. Anche lei, che se n'è andata, si è resa conto che è successo ciò per cui Giacomino si è suicidato.

⁶⁰ Giacomino, di spalle, entra in campo da dx in PM con il rumore del vento che sembra over sullo sfondo. L'inquadratura scorre in ralenti. Giacomino si allontana verso il fondo. Quando esce di campo, da dx, il sonoro sparisce. In questa inquadratura, Giacomino compie un gesto che gli abbiamo visto fare molte altre volte nel resto del film, benché le sue apparizioni siano sporadiche.

⁶¹ L'inquadratura e il movimento di macchina sulla casa è lo stesso della macro-sequenza 16 che ha seguito la loro partenza.

⁶² Alla fine compare la scritta "ogni riferimento a fatti e persone realmente accaduti è puramente casuale".

BIBLIOGRAFIA

Testi di carattere teorico-filosofico

- Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo, 2008
- Austin, John Langshaw, *Philosophical papers* (2nd edition, edited by J. O. Urmson and G. J. Warnock), Oxford, Oxford University Press, 1970
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, 1994 (it. I luoghi della cultura, Roma, Meltemi, 2001)
- Culler, Jonathan, 1982, *On Deconstruction* (it. Sulla decostruzione, Milano, Bompiani, 1988)
- De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, 1980 (it. *L'invenzione del quotidiano*, Milano, Edizioni Lavoro, 2001)
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, 1967 (it. Della grammatologia, Milano, Jaca Book, 1969)
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, 1967 (it. La scrittura e la differenza, Torino, Einaudi, 1971)
- Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, 1972 (it. Margini della filosofia, Torino, Einaudi, 1997)
- Derrida, Jacques, *Positions*, 1972 (it. *Posizioni*, Verona, Ombre Corte, 1975)
- Ferraris, Maurizio, *La svolta testuale*, Milano, Unicopli, 1986
- Liotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, 1979 (it. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981)
- Liotard, Jean-François, *Discours, figure*, 1971 (it. *Discorso, figura*, Milano, Mimesis, 2008)
- Marramao, Giacomo, *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003
- Martin, Judith N, Nakayama, Thomas K., *Intercultural Communication in Contexts, 4th edition*, New York, McGraw-Hill, 2007
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1945 (it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003)
- Petrosino, Silvano, *Jaques Derrida e la legge del possibile*, Milano, Jaca Book, 1997
- Said, Edward, *Orientalism*, 1978 (it. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991)

Silverman, Hugh J., Carlo Sini (a cura di), *Testualità tra ermeneutica e decostruzione*, Milano, Spirali, 2003

Young, Robert J. C., *Postcolonialism. An Historical Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001.

Scienze umane e demo-etno-antropologiche

Affergan, Francis, *Exotisme et alterité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, 1987 (it. *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia, 1991)

Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, 1992 (it. *Non-luoghi: introduzione a un'antropologia della sur-modernità*, Milano, Eleuthera, 1992)

Augé, Marc, Colleyn, Jean-Paul, *L'Anthropologie*, 2004 (it. *L'Antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Eleuthera, 2006)

Barbash, Ilisa, Taylor, Lucien, *Cross-Cultural Filmmaking*, San Francisco, University of California Press, 1997

Blanchard, Pascal, Bancel, Nicolas, Boetsch, Gilles, *Zoo umani. Dalla Venere ottentotta ai reality show*, Ombre corte, 2003

Borutti, Silvana, *Filosofia delle scienze umane: le categorie dell'antropologia e della sociologia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999

Borutti, Silvana, *Per un'etica del discorso antropologico*, Milano, Guerrini e associati, 1993

Canevacci, Massimo, *La città polifonica. Saggio sull'antropologia della comunicazione urbana*, Roma, Seam, 1997

Clifford, James, Marcus, George E., *Writing cultures: the poetics and politics in ethnography*, 1988 (it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 2005)

De Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino, 1977

Fabian, Johannes, *Time and the other*, 1983 (it. *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2000)

- Geertz, Clifford, *The interpretation of cultures. Selected essays*, 1973 (it. *Interpretazione delle culture*, Bologna, Il Mulino, 1987)
- Hannerz, Ulf, *Exploring the City: Inquiries Toward an Urban Anthropology*, 1980 (it. *Esplorare la città. Antropologia della vita urbana*, Bologna, Il Mulino, 1992)
- Herzfeld, Michael, *Anhthropology. Theoretical practice in culture and society*, Malden/Oxford/Victoria, Unesco-Blackwell publishing, 2001
- Kilani, Mondher, *Introduction à l'anthropologie*, 1992 (it. *Atropologia. Una introduzione*, Bari, Dedalo, 1994)
- Kilani, Mondher, *L'invention de l'autre. Essais Sur Le Discours Anthropologique*, 1994 (it. *L'invenzione dell'altro. Saggi sul pensiero antropologico*, Bari, Dedalo, 1997)
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, 1955 (It. *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 2004)
- Lévi-Strauss, Claude, *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*, Paris, PUF, 1960
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, 1958 (it. *Antropologia strutturale due*, Milano, Il Saggiatore, 1978)
- Marazzi, Antonio, *Lo sguardo antropologico. Processi educativi e multiculturalismo*, Roma, Carocci, 1998
- Mauss, Marcel, *Teoria generale della magia e altri scritti*, Torino, Einaudi, 1965
- Melucci, Alberto, *Verso una sociologia riflessiva: ricerca qualitativa e cultura*, Bologna, Il Mulino, 1998
- Pompeo, Francesco, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2009
- Schultz, Emily A., Lavenda, Robert H., *Cultural anthropology: a perspective on human condition*, 1998 (it. *Antropologia culturale*, Bologna, Zanichelli, 1999)
- Segalen, Martine, *Riti e rituali contemporanei*, Bologna, Il mulino, 2003
- Sobrero, Alberto M., *L'antropologia dopo l'antropologia*, Roma, Meltemi, 1999
- Stocking, George W., *Observer observed: essay on ethnographic fieldwork*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983

Testi di carattere etnografico

Deren, Maya, *Divine horsemen*, 1953 (it. *I Cavalieri Divini del Vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1959)

Malinowski, Bronislaw, *Argonauts of the Western Pacific* (it. *Argonauti del Pacifico Occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004)

Mead, Margaret, Bateson, Gregory, *Balinese character: a photographic analysis*, New York, Academy of sciences, 1942

Teoria e pratica del film etnografico

Artoni, Ambrogio, *Documentario e film etnografico*, Roma, Bulzoni, 1992

Balma Tivola, Cristina, *Visioni dal mondo. Rappresentazioni dell'altro, autodocumentazione di minoranze, produzioni collaborative*, Trieste, Edizioni Goliardiche, 2004

Banks, Marcus, Murphy, Howard (edited by), *Rethinking visual anthropology*, Yale, Yale University Press, 1999

Comolli, Annie, De France, Claudine (dirigé par), *Corps filmé, corps filmant*, Paris, Nanterre, FRC - Paris X, 2005

De France, Claudine, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Editions du Musée des sciences de l'homme, 1989

De France, Claudine (dirigé par), *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 1994

De Heusch, Luc, *Cinéma et sciences sociales: panorama du film ethnographique et sociologique*, Paris, UNESCO, 1962

Devereaux, Hillman, *Fields of vision*, California University Press, 1995

Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003

Grasseni, Cristina (edited by), *Skilled visions. Between apprenticeship and standards*, Oxford, Berghahn books, 2006

Grasseni, Cristina (a cura di), *Imparare a guardare. Sapienza ed esperienza della visione*, Milano, Franco Angeli, 2008

Grasseni, Cristina, *Luoghi comuni. Antropologia dei luoghi e pratiche della visione*, Bergamo, Lubrina editore, 2009

- Grimshaw Anna, Ravetz, Amanda, *Anthropology, film, and the exploration of social life*, Indiana University Press, 2010
- Grimshaw Anna, *The ethnographer's eye. Ways of seeing in modern anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001
- Hall, Stuart, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, (1980-2000), Meltemi, Milano, 2006
- Hockings, Paul (edited by), *Principles of visual anthropology* (2nd ed.), Mount de gruyter, Berlin/New York, 1995
- Jackson, Bruce, *Fieldwork*, University of Illinois Press, 1987.
- Laplantine, François, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2005
- MacDougall, David, *Transcultural cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998
- Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007
- Marazzi, Antonio, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002
- Minh-Ha, Trinh. T., *Framer Framed*, New York, Routledge, 1992
- Minh-Ha, Trinh. T., *Cinema interval*, New York, Routledge, 1999
- Minh-Ha, Trinh. T., *The digital film event*, New York, Routledge, 2005
- Pennacini, Cecilia, *Filmare le culture: un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005
- Ruby, Jay, *Picturing culture: Explorations of film and anthropology*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2000
- Ruby, Jay (edited by), *A crack in the mirror: reflexive perspectives in anthropology*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1982
- Worth, Sol, *Studying Visual Communication*, 1981
- Worth, Sol, Adair, John, *Through Navajo Eyes*, Bloomington, Indiana University Press, 1972

Teoria ed estetica del cinema e delle arti

- Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, 1932 (it. *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore, 1960)
- Balàzs, Bèla, *Der film. Werden und Weisen einer neuen Kunst*, 1952 (it. *Il film*.

Evoluzione ed essenza di un arte nuova, Torino, Einaudi, 2002)

Barthes, Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, 1980 (it. *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003)

Bazin, André, *Qu'est-ce que c'est le cinéma?*, 1958 (it. Aprà, Adriano, a cura di, *Che cos'è il cinema ?*, Milano, Garzanti, 1973)

Bettetini, Gianfranco, *L'indice del realismo*, Milano, Bompiani, 1971

Bordwell, David, Thompson, Kristine, *Film Art: an introduction* (ninth edition), New York, McGraw-Hill, 2009

Bordwell, David, Carroll, Noël, *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison, Wisconsin University Press, 1996

Burch, Noël, *Le lucarne de l'infini*, 1991 (it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro, 2001)

Casetti, Francesco, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano, Bompiani, 1993

Comolli, Jean-Louis, *Technique et idéologie*, 1971 (it. *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche, 1982)

Comolli, Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009

Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004 (it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006)

Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, 1989 (it. *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1995)

De Vincenti, Giorgio, *Il concetto di modernità del cinema*, Parma, Pratiche, 1993

De Vincenti, Giorgio, *Cahiers du cinéma. Indici ragionati 1951-1969*, Venezia, Marsilio, 1984

Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, Montani, Pietro (a cura di), *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1981

Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, Montani, Pietro (a cura di), *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986

Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, Montani, Pietro (a cura di), *Il colore*, Venezia, Marsilio, 1982

Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, Montani, Pietro (a cura di), *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 1986

Ėjzenštejn, Sergeij Michajlovič, *Stili di regia*, Venezia, Marsilio, 1993

Goodman, Nelson, *Languages of art*, 1968 (it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il

Saggiatore, 2008)

Jost, François, *Realtà/finzione. L'impero del falso*, Milano, Il Castoro, 2003

Kracauer, Siegfried, *Theory of film*, 1960 (it. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962)

Kraiski, Giorgio (a cura di), *I Formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971

Krauss, Rosalind, *The optical unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1994

Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Boston, MIT Press, 2001

Menarini, Roy, *Autori del reale. Studi su Kiarostami, Olmi, Moretti, Loach*, Torino, Campanotto, 2007

Morin, Edgar, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, 1956 (it. *Il cinema e l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982)

Odin, Roger, *De la fiction*, 2000 (it. *Della finzione*, Milano, Vita & Pensiero, 2004)

Rancière, Jacques, *La fable cinématographique*, 2001 (it. *La favola cinematografica*, Pisa, ETS, 2006)

Rodowick, David N., *The virtual life of film*, 2007 (it. *Il cinema nell'era del virtuale*, Bologna, Olivares, 2008)

Russel, Catherine, *Experimental ethnography. the work of film in the age of video*, Durham, Duke University Press, 1999

Sontag, Susan, *On photography*, 1977 (it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978)

Zucker, Carol (edited by), *Making Visible the Invisible: An Anthology of Original Essays on Film Acting*, London, The Scarecrow Press, 1990

Storia e teoria del documentario

AA.VV., *Le avventure della non-fiction*, Pesaro, Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1997

AA.VV., *Annali. A proposito del film documentario*, Roma, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 1998

Barnouw, Eric, *Documentary: a history of non-fiction film*, New York, Minneapolis University Press, 1974

Bertozzi, Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro*

cinema, Venezia, Marsilio, 2008

Bruzzi, Stella, *New documentary (Second edition)*, Abingdon/New York, Routledge, 2006

Gauthier, Guy, Philard, Philippe, Suchet, Simone, *Le documentaire passe au direct*, Montréal, Montreal, 2003

Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 (it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009)

Guynn, William Howard, *A cinema of non-fiction*, New York, 1990

Hardy, Forsyth, Grierson, John, *Documentario e realtà. Saggi raccolti e presentati da Forsyth Hardy*, Bianco e nero, 1950

Lioult, Jean-Luc, *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Pup – Publication de l'Université de Provence, 2004

Nepoti, Roberto, *Storia del documentario*, Patron, Bologna, 1988

Nichols, Bill, *Introduction to documentary*, 2001 (it. *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2006)

Nichols, Bill, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991

Nichols, Bill, *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994

Niney, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009

Niney, François, *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, 2009

Odin, Roger, *Le film de famille: usage privé, usage public*, Klincksieck, Parigi, 1995

Plantinga, Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997

Prédal, René (dirigé par), *Le cinéma «direct»*, Cinémaction n° 76, 1995

Rascaroli, Laura, *The personal camera: subjective cinema and the essay film*, Dublin, Wallflower Press, 2009

Renov, Michael, *The subject of documentary*, Minneapolis/London, University of Minneapolis Press, 2004

Renov, Michael, *Theorizing documentary*, London, Routledge, 1993.

Sobchack, Vivian, *The address of the eye: a phenomenology of film experience*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992

Vaughan, Dai, *For Documentary*, Berkeley, University of California Press, 1999
Wahlberg, Malin, *Documentary time, film and phenomenology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008

Testi di carattere monografico

Barisone, Luciano, Chatrian, Carlo (a cura di), *Nicolas Philibert*, Torino, Effatà, 2003

Bertetto, Paolo (a cura di), *Feks. S. Ejzenstein, D. Vertov*, Milano, Feltrinelli, 1975

Colleyn, Jean-Paul, *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*, Paris, Cahiers du cinéma/INA, 2009

De Vincenti, Giorgio, *Jean Renoir. La vita, i film*, Venezia, Marsilio, 1996

Eaton, Mick, *Anthropology, reality, cinema. The films of Jean Rouch*, London, British Film Institute, 1979

Ėjzenštejn, Bleiman, Kosinzev, Iutkevitč, *Charles Spencer Chaplin* (it. *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*, Giulio Einaudi, Torino, 1952)

Feld, Steven, *Ciné-ethnography. Jean Rouch*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2003

Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988

Mandelbaum, Jacques, *Nicolas Philibert. Le regard d'un cineaste*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2009

Moneti Guglielmo (a cura di), *Lessico zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, Venezia, Marsilio, 1992

Montani, Pietro, *L'occhio della rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1975

Parigi, Stefania, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006

Prédal, René (dirigé par), *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, «Cinémaction» n° 81, 1996

Sadoul, Georges, *Dziga Vertov* (prefazione di Jean Rouch), Paris, Champ libre, 1971

Sauvy, Jean, *Jean Rouch tel quel je l'ai connu*, Paris, L'Harmattan, 2006

Scheinfeigel, Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008

- Soudre, Alain Alcyde, *Dialogues théoriques avec Maya Deren*
- Stoller, Paul, *The cinematic griot*, Chicago/London, University of Chicago press, 1992
- Toffetti, Sergio, Giuffrida, Daniela, Leopardo, Michel, *Jean Rouch: le renard pâle*, Turin, Centre culturel français de Turin, Museo nazionale del cinema di Torino, 1990
- Tosi, Virgilio, *Joris Ivens. Cinema e utopia*, Roma, Bulzoni, 2002
- Villani, Simone, *L'essenza e l'esistenza. Fritz Lang e Jan Renoir: due modelli di regia, due modelli di autore*, Torino, Lindau, 2007

TITOLI ANALITICI

- Bacqué, Bertrand, Levendangeur, Barbara, "Entretien avec Nicolas Philibert" per il «Catalogue du Festival de Nyon Visions du Réel», avril 2005, in www.nicolasphilibert.fr
- Bensmaïa, Réda, "Le cinéma de la cruauté", in *Cinémaction*, n° 17, 1982
- Brunswic, Anne, "«Être et avoir» ou les premiers pas sur la lune" in «Image documentaire» 45-46
- Calvino, Italo, *I livelli di realtà in letteratura* in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980
- Canevacci, Massimo, *Hybrid-Natives. Verso l'auto-rappresentazione come transito, attraversamento, sincretismo multi-vocale e pluri-testuale* in Cimmino, Luigi, Santambrogio, Ambrogio, (a cura di), *Antropologia e interpretazione. Il contributo di Clifford Geertz alle scienze sociali*, Perugia, Morlacchi, 2004.
- Carroll, Noël, *Nonfiction film and postmodernist skepticism*, in Bordwell, David, Carroll, Noël, *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison, Wisconsin University Press, 1996
- Colombo, Enzo, *De-scrivere il sociale. Stili di scrittura e ricerca empirica nelle scienze sociali*, in Melucci Alberto (a cura di), *Verso una sociologia riflessiva*, il Mulino, Bologna, 1998
- Casetti, Francesco, *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*, consultabile sul sito www.francescocasetti.it.

Comolli, Jean- Louis, "Lumière éclatante d'un astre mort" in «Images Documentaires», n°25, 2ème trimestre 1995

De France, Claudine, "I fondamenti di un'antropologia filmica", in «La Ricerca Folklorica», n. 3, 1981

De France, Claudine, *L'antropologia filmica: una genesi difficile ma promettente*, in *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, Editions des archives contemporaines, 1994 (it. Traduzione a cura di Silvia Paggi su www.kainos.it)

Fieschi, Jean-André, Techiné, André, "Jaguar", in «Cahiers du Cinéma» n° 195, novembre 1967

Fieschi, Jean André, *Derives de la fiction. Notes sur le cinéma de Jean Rouch* in Noguez, Dominique (dirigé par), *Cinéma, théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973 et 1978 (réed.)

Hatchuel, Françoise, "L'école, lieu de passage et de transmission: un regard anthropologique et clinique", da <http://www.cairn.info/>

Jablonko, Allison, Jablonko, Marek, "Fotografando tra i Maring di Papua Nuova Guinea. La macchina fotografica come strumento di ricerca antropologica", in «AFT», VIII, 15, 1992

Jordan, Randolph, "The Gap: Documentary Truth Between Reality and Perception" in «Offscreen», 31 Gennaio 2003 (http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/documentary_truth.html)

Leroi-Gourhan, André, "Le film ethnographique existe-t-il?", in «Revue de géographie humaine», 3, 1948

MacDougall, David, *Beyond observational cinema* in Hockings, Paul (edited by), *Principles of visual anthropology* (2nd ed.), Mount de gruyter, Berlin/New York, 1995

Mauss, Marcel, "Les techniques du corps", in «Journal de psychologie», vol. 32, n° 2 (it. "Una categoria dello spirito umano: il concetto di persona, quello di io" in Mauss, Marcel, *Teoria generale della magia e altri scritti*, Torino, Einaudi, 1965)

Marquis, Elizabeth, "Acting and/or/as Being? Performance in *Pour la suite du monde*", «Nouvelles vues sur le cinéma québécois», n° 8, Hiver 2008.

Mead, Margaret, "L'antropologia visiva in una disciplina di parole", in «La ricerca folklorica», 2, 1980

- Piault, Marc-Henri, "Liberté dans la démarche" in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, «Cinémaction» n° 81, 1996
- Renov, Michael, "Re-thinking documentary: towards a taxonomy of mediation", in «Wide Angle», 8: 3-4, 1986
- Rouch, Jean, "Etnografia e cinema", in «La ricerca folklorica», n. 3, aprile 1981
- Ruby, Jay, *Visual Anthropology* in Levinson, David, Ember, Melvin (edited by), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, New York, Henry Holt and Company
- Ruby, Jay, "Exposing yourself. Reflexivity, anthropology and film", in «Semiotica» 30
- Sawyer, Keith R., "The semiotic of improvisation" in *Semiotica*, 108, 1996
- Trivelli, Anita, "Come in uno specchio d'acqua: la danza, il cinema e il vudù di Maya Deren", in «Bianco e Nero», n° 552/2
- Tyler, Stephen A., *Post-Modern Ethnography: from document of the occult to occult document* in Clifford, J., Marcus, G. E., *Writing cultures: the poetics and politics in ethnography*, 1988 (it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 2005)
- Varela, Francisco J., *Il reincanto del concreto*, in Capucci, Pier Luigi (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Bologna, Baskerville, 1994
- Verdone, Mario, *Il documentario*, in Bernagozzi, Giampaolo, *Il cinema allo specchio, appunti per una storia del documentario*, Bologna, Patron Editore, 1985
- Waugh, Thomas, *Acting to play oneself: notes on performance in documentary* in Zucker, Carol (edited by), *Making Visible the Invisible: An Anthology of Original Essays on Film Acting*, London, The Scarecrow Press, 1990
- Young, Colin, "Cinema d'osservazione", in «Il nuovo spettatore», n. 12, dicembre 1989, pp. 47-60.
- Williams, Linda, "Mirrors Without Memories: Truth, History and the New Documentary" in «Film Quarterly», Vol. 46, No. 3, Spring 1993: 12

FILMOGRAFIA

- ABC Africa* (Abbas Kiarostami, Iran, 2001).
- Better life* (Isaac Julien, GB, 2010)
- La bocca del lupo* (Pietro Marcello, Italia, 2009)
- La classe dei gialli* (Daniele Gaglianone, Italia, 2008)
- Diario di un maestro* (Vittorio De Seta, Italia, 1973)
- El Sicario – Room 164* (Gianfranco Rosi, Stati Uniti/Francia, 2010)
- Entre les murs* (Laurent Cantet, Francia, 2008)
- Être et avoir* (Nicolas Philibert, Francia, 2002)
- Fratelli d'Italia* (Claudio Giovannesi, Italia, 2008)
- Gauguin à Tahiti et aux Marquises* (Richard Dindo, Francia, 2010)
- Geri* (Molly Dineen, GB, 1999)
- Moi un noir* (Jean Rouch, Francia, 1958)
- Inside Out* (Claudio Di Mambro, Luca Mandrile, Marco Venditti, Italia, 2004)
- Jaguar* (Jean Rouch, Francia, 1967)
- The Leopard* (Isaac Julien, GB, 2010)
- La moindre des choses* (Nicolas Philibert, Francia, 1999)
- Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...* (René Allio, Francia, 1974)
- Moi, un noir* (Jean Rouch, Francia, 1958)
- Nanook of the North* (Robert Flaherty, GB, 1922)
- Nénette* (Ncolas Philibert, Francia, 2010)
- Podul de flori* (Tomas Ciulei, Moldavia, 2007)
- Port of memory* (Kamal Aljafari, Palestina/Germania/ Francia/Emirati Arabi Uniti, 2009)
- Retour en Normandie* (Nicolas Philibert, Francia, 2006)
- Une saison au paradis* (Richard Dindo, Francia, 1997)
- Il vento fa il suo giro* (Giorgio Diritti, Italia, 2006)

I ringraziamenti per la mia tesi sono molti. Per comodità, ho pensato di suddividerli per aree geografiche: la tesi, infatti, è scritta in co-tutela con il dipartimento di *Histoire des Arts et des Représentations* dell'Università «*Paris Ouest – Nanterre*», e durante questi due anni e mezzo circa di stesura ho trascorso all'incirca due mesi in Francia per le mie ricerche.

Partendo dalla Francia, dunque, ringrazio prima di ogni altro Mme Laurence Schifano, che non ha mai mancato un appuntamento con il sottoscritto nelle sue sortite parigine, per fornire spunti, nomi, indicazioni, correzioni di rotta in un percorso che si è rivelato essere fin da subito a rischio costante di dispersione. Il lavoro di messa a fuoco del tema è stato lungo e complesso, e Mme Schifano ha dato un contributo essenziale a questa complessa operazione di progettazione, che ha portato via buona parte del primo anno di lavoro sulla tesi. Ringrazio tutti i funzionari gentilissimi, di cui purtroppo non ricordo i nomi uno per uno, della «BiFi», della biblioteca del «Centre Pompidou», dell'«INAthèque», di «LightCone» che, con il loro zelo e la loro gentilezza, mi hanno permesso di consultare del materiale importante per questo lavoro. Un ringraziamento particolare va ai miei amici e colleghi del Service Pédagogique (passati e presenti) della «Cinémathèque Française», che per motivi di lavoro legati alla didattica del cinema ho avuto modo di frequentare con costanza nel corso di questo triennio. Sébastien, che oltre ad avermi fornito, grazie alla sua conoscenza enciclopedica sul cinema, una mole notevole di spunti per il lavoro è stato anche il mio *coloc* nei periodi di soggiorno ed è diventato davvero mio amico, Vincent, che in varie chiacchierate mi ha in parte trasmesso la sua ampia conoscenza dell'argomento documentario, Gabriela, per il suo aiuto nel recupero di materiali interessantissimi e perlopiù sconosciuti in Italia, Carla, per avermi accolto nei miei primi contatti con la città e per avermi aiutato a familiarizzare con tantissime persone, e poi Anne, Colas, Élodie, Ghislène. A corollario, ringrazio il Professor Alain Bergala, le cui lezioni per “Le cinéma, cent ans de jeunesse” sono sempre state illuminanti e hanno influito sulla mia idea di “utilità” della scrittura accademica. Voglio ringraziare, inoltre, lo staff del «Cinéma du Réel», perché grazie ai film che ho visto a questo festival straordinario ho avuto modo di riflettere molto sull'idea documentaria, una riflessione che, in qualche modo, ha poi pesato sul mio lavoro. Ringrazio Giulia,

Stéfani, Sarah, Thomas, Sara, Nadia e Paola, per aver colorato Parigi di tinte indimenticabili.

Per quanto concerne la parte italiana, ringrazio Giorgio De Vincenti per il suo operato di studioso di cinema, che da sempre costituisce per me un punto di riferimento teorico molto importante, per avermi fornito lo spunto originario del presente lavoro, per averlo seguito in tutti i suoi sviluppi con costanza e attenzione, per avermi accordato fiducia in tutto il mio percorso dottorale e per avermi coinvolto nelle attività del Dipartimento. Ringrazio, parimenti, Veronica Pravadelli, per la sua instancabile attività di coordinamento del nostro Dottorato di Ricerca, ambito nel quale ho avuto modo di assistere a incontri con docenti provenienti da tutto il mondo che sono stati molto importanti per lo sviluppo teorico del mio lavoro e per l'estensione delle mie competenze cinematografiche. Ringrazio Stefania Parigi, perché le sue indicazioni, che ho ricevuto in varie chiacchierate sparse in questi due anni e mezzo, mi sono servite a mettere sempre più a fuoco il mio lavoro. La traumatica esperienza di relatrice della mia tesi di laurea è stata, in tal senso, molto preziosa, per me. Ringrazio Alessandra Guarino del «CSC – Scuola Nazionale di Cinema», per una moltitudine di ragioni: perché devo a lei gran parte delle mie competenze e delle mie esperienze nel campo professionale che oggi è il mio, la didattica del cinema (anzi, colgo l'occasione per ringraziare Giorgio, Raffaele, Francesco, Camilla, Alessandro, miei colleghi di lavoro e compagni in «Educinema», per condividere con loro esperienza e risorse sempre in vista della crescita comune), perché il sofferto e lungo lavoro sulla mia tesi di laurea, lungo il quale lei mi ha accompagnato con costanza, è risultato fondamentale poi per la tesi di dottorato, e non in ultimo perché la sua onestà nei miei confronti, a volte rabbiosa, a volte "mimetizzata" tra le pieghe di una battuta o di un comportamento, mi ha fornito più di una lezione che reputo fondamentale nel mio percorso di crescita professionale e umana. Ringrazio Michela Fusaschi, per avermi aperto (anche se "fuori tempo massimo") il mondo degli studi demotno-antropologici, un patrimonio teorico che è stato cruciale per lo svolgimento della mia tesi. Ringrazio tutto il personale della biblioteca "Lino Micciché", in particolare Angelo Lucini e Marianna Montesano, grazie ai quali è sempre stato semplice reperire gli innumerevoli film e libri che mi sono serviti per il mio lavoro, e ugualmente ringrazio il personale della Biblioteca "Luigi Chiarini" del

«Centro Sperimentale di Cinematografia». Nondimeno, ringrazio la Segreteria del Di.Co.Spe., e in particolare Rosa Maria Rocchi e Rosario Galli. Ringrazio Sergio Di Lino di «Cinemavvenire» e tutte le persone che hanno vissuto con me quei meravigliosi dieci giorni a Venezia nel 2008 (Germano, Emilio, Laura, Adriano, Giacomo, Giorgia, Guido, Paolo, Paolino, Matteo, Valentina), perché il lavoro svolto in quella sede è stato veramente importante per comprendere quale sarebbe stato l'oggetto del mio interesse. Ringrazio Valentina, per aver condiviso con me gran parte dell'esperienza parigina di soggiorno, di studio e di svago, Giacomo, perché il confronto con le sue ampie conoscenze e le sue solide competenze costituisce un punto di riferimento per il mio lavoro, Silvio, per i vari suggerimenti filmografici, bibliografici e per le tante, utilissime chiacchierate sul documentario. Per varie e molteplici ragioni ringrazio Ivelise, Leonardo, Valentino, Enrico, Guido, Christian, Maria, Gabriele, Valeria, Marco, Arianna, che condividono e hanno condiviso con me tante giornate a Roma Tre e non solo. Ringrazio Lucy Weir dell'Università di Glasgow per aver organizzato il bel convegno del 2010, grazie al quale ho impostato la mia riflessione su una parte cruciale della mia tesi. E allora, ne approfitto per ringraziare la "delegazione scozzese", Federica e Ruggero, che in quei bellissimi e sorprendentemente soleggiati quattro giorni di aprile ci hanno accolto come dei figli, al punto da non lesinare in consigli e sostegno per rincorrere il nostro futuro. Ringrazio Eros Achiardi, il mio "compare" di «ArtedelContatto», l'associazione che abbiamo fondato insieme, per le tantissime discussioni di cinema e perché il tempo passato al suo fianco mi è servito a capire molti aspetti del mio lavoro. Insieme a lui, ringrazio Francesca Dainelli e Giovanni Turchi del Liceo "Keplero", insieme a loro ho lavorato e lavoro a uno dei progetti di didattica che mi insegnano di più. E con loro ringrazio Valerio, per i progetti che ci aspettano nel futuro, "alla fine" – o all'inizio – "di tutto questo"... E allora colgo l'occasione per ringraziare alcuni "prof": Carola, Graziella, Francesco, Wendy, Fabrizio e Silvia, Claudio ed Elisabetta, Francesca e Barbara. Ringrazio Sergio, perché si sta leggendo la tesi, perché le tante, densissime discussioni di teatro e cinema che abbiamo avuto in tutti questi anni di amicizia hanno formato il mio spirito critico e la mia anima di studioso, e allora gli faccio una dedica un po' particolare: gli dedico il somMario. Ringrazio Serena e Francesco del Gruppo di Ricerca sul Teatro Contemporaneo, perché la mia esperienza, pur

breve, con loro mi è servita a capire alcune cose fondamentali sulle mie passioni, i miei interessi e, di riflesso, su ciò di cui avrei dovuto parlare nel mio lavoro.

Ringrazio Matteo, Daniele, Francesca, Marta, Giorgia, Dodo, Michele, Davide, Jacopo, Gabriele, Fernando, Chiara, Betta per aver condiviso e per condividere tuttora con me tanta parte e così bella della mia vita, ringrazio mio padre, Massimo, e mia madre, Daniela. Ringrazio Alessandra, perché ogni passo avanti fatto tenendole il braccio mi restituisce il senso di una vita che consiste in una crescita sempre orientata a trovare un posto per me nel mondo. Un posto felice in un mondo che lo sia ancora e sempre di più.