

LO STATO DELLE COSE

Cinema e altre derive

Duemila13

cleup

Lo stato delle cose.
Cinema e altre derive
Duemila13

Collana coordinata da Giorgio Tinazzi

A cura di Denis Brotto, Alessia Castellani, Luciano De Giusti, Giulia Lavarone, Paola Mura, Nicola Orio, Manlio Piva, Farah Polato, Rosamaria Salvatore, Alberto Scandola

Partecipano inoltre Adone Brandalise, Mario Brenta, Gian Piero Brunetta, Roberto Calabretto, Saveria Chemotti, Cesare De Michelis, Luca Giuliani, Giangiorgio Pasqualotto, Roberto Zemignan

Pubblicazione realizzata con il contributo di:

Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata

Università di Verona
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

I referee per questo volume appartengono ai settori disciplinari di Cinema, fotografia e televisione (L-ART/06), Storia dell'arte contemporanea (L-ART/03), Sistemi di elaborazione delle informazioni (ING-INF/05), Filologia germanica (L-FIL-LET/15).

Prima edizione: febbraio 2014

ISBN 978 88 6787 214 5

© 2014 CLEUP sc
"Coop. Libreria Editrice Università di Padova"
via G. Belzoni 118/3 – Padova (t. +39 049 8753496)
www.cleup.it www.facebook.com/cleup

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

L'autore, nell'ambito delle leggi del diritto d'autore, è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non riconosciute.

Impaginazione di Cristina Marcato.

Indice

- 5 Giorgio Tinazzi
Introduzione
- 9 Rosamaria Salvatore
Amour, l'infilmabilità della morte
- 18 Alberto Scandola
Riscritture. Tutto parla di te tra found footage, documentario e finzione
- 27 Denis Brotto
Tenebre in luce. Le opere di Ceylan e Reygadas
- 37 Farah Polato
Uno, nessuno, centomila: Jack abita tra noi
- 45 Giulia Lavarone
Tarantino e Wagner. Le citazioni europee in Django Unchained
- 55 Manlio Piva
La parabola dell'Uomo che Cade
- 66 Luciano De Giusti
Materia oscura
- 75 Nicola Orio
Hunger Games Theory
- 83 Paola Mura
Gli zombi vengono dal nord
- 91 Alessia Castellani
La parola e il silenzio. L'opera d'arte, la permanenza, la polvere
- 97 Abstracts
- 105 Indice dei nomi

Alberto Scandola*

Riscritture.

Tutto parla di te *tra found footage, documentario e finzione*

«Les photographies, les photographies,
les réconstitutions, les explications:
faute d'autre chose»
Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*

«Trovare nuovi corpi». Da questa sfida, verbalizzata da Jean-Luc Dardenne e accolta, tra gli altri, da Matteo Garrone, Alice Rohrwacher e Antonio Marcello, eravamo partiti un anno fa, in questa stessa sede, per l'analisi di una certa tendenza del nuovo cinema italiano.

Avevamo visto come, di fronte alla proliferazione ipermediale e soprattutto all'«eccesso di realtà»¹ garantito dal processo tecnologico, il cinema d'autore non esiti a mettere in crisi non solo la nozione di realismo, ma anche la definizione del confine tra vero e falso. Pur affacciate sulla Storia (la criminalità in *Gomorra*, il degrado culturale in *Corpo celeste*), le storie del nuovo cinema sono raccontate secondo quegli schemi narrativi atti a produrre l'emozione.

La finzione, insomma, resta sempre il territorio più adatto ad indagare la realtà e alla finzione è approdata quest'anno la ricerca di Alina Marazzi, più che mai sintomatica di quello “stato delle cose” che abbiamo indagato nella precedente analisi, ovvero l'ibridazione tra documento e invenzione.

Collocata da Gianni Canova nella categoria dei neo-autarchici, ovvero tra coloro che, come Michelangelo Frammartino, «trasformano il

¹ Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto*, tr. it. Cortina Editore, Milano, 2008, p. 69 [1995].

* Alberto Scandola insegna Storia e critica del cinema all'Università di Verona.

low budget da necessità in virtù»², Alina Marazzi rappresenta un caso a sé nel panorama autoriale nazionale. Nella sua opera e in particolare negli ultimi lavori, infatti, l'estetica della contaminazione si coniuga con la pratica, tanto attuale quanto complessa, della riscrittura³.

Dopo un decennio, gli anni novanta, passato a catturare il vero alternando il registro della nostalgia (*L'America me l'immaginavo. Storie di emigrazione dall'isola siciliana di Marettimo*, 1991) a quello della denuncia (*Mediterraneo, il mare industrializzato*, 1993 e *Ragazzi dentro. Il mondo visto dai ragazzi reclusi nelle carceri minorili italiane*, 1998) l'ex-aiuto regista di Giuseppe Piccioni raggiunge la notorietà internazionale con l'ormai celebre *Un'ora sola ti vorrei* (2002), video-ritratto della madre scomparsa (Liseli Hoepli Marazzi) capace di sfuggire alle classificazioni di genere⁴.

Tutto parla di te (2012) nasce da qui, o meglio si offre come la continuazione di un discorso cominciato con questo piccolo capolavoro. Ritorniamo dunque, anche se solo per un momento, indietro nel tempo.

«Tu che mi racconti»: memoria e/è narrazione

Musicato dalla voce dell'autrice, priva di timbro come quella di un modello di Bresson, *Un'ora sola ti vorrei* non è né un documentario, né una finzione, ma un film di montaggio costruito a partire da *home-movies* privatissimi, tratti dagli archivi di Ulrico Hoepli. Obbedienti, come ha osservato anche Luisella Farinotti⁵, a quella retorica della

² Gianni Canova, *Eppur si muove*, in Vito Zagarrò, a cura di, *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Marsilio, 2006, p. 36.

³ Sul tema si veda anche il recente studio di Marco Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2013.

⁴ Cfr. Antonio Costa, *Il sentimento della necessità. Alina Marazzi e Paolo Franchi*, in Vito Zagarrò, a cura di, *La meglio gioventù*, cit., pp. 207-213.

⁵ Luisella Farinotti, *La messa in scena della felicità. Film di famiglia e pratiche di riscrittura della memoria nel cinema di found footage*, in Leonardo Gandini, Daniela Cecchin, Matteo Gentilini (a cura di), *Memorie riflesse. Lo schermo tra vero e falso*, Quaderni di Archivio Trentino 26, Fondazione Museo Storico Trento, 2010, pp. 51-60.

felicità che contamina, pur senza vanificarlo, ogni effetto di reale, queste immagini non solo ricostruiscono la breve vita di una madre ma, in qualità di *atto di memoria*⁶, soddisfano anche se solo per un'ora la pulsione di una figlia: fermare il tempo e vincere la morte.

Più volte Alina Marazzi ha confessato di non conservare alcun ricordo visivo della madre, alcuna immagine privata cioè che si discosti da quelle catturate dalla cinepresa. La copia, dunque, coinciderebbe con l'originale scomparso, il quale cessa a questo punto di agire come referente per costituirsi come simulacro. Più che portare alla mente i ricordi, allora, l'autrice sembra costruirli da zero, fotogramma dopo fotogramma, pagina dopo pagina. La riproducibilità tecnica in questo caso non nega l'aura del referente, ma al contrario costituisce l'unico supporto intorno al quale il soggetto elabora il lutto della perdita.

Priva di ricordi atti a ricostruire il contesto affettivo dei suoi *home-movies*, la narratrice allora è depositaria di un sapere molto simile a quello dello spettatore comune, il quale – come conferma il successo di pubblico riscontrato dal film in diverse parti del mondo – non ha faticato a instaurare una partecipazione emotiva alle avventure di un volto che, dotato di una parola al contempo vicina e lontana⁷, è diventato inaspettatamente familiare. Come ha osservato Roger Odin,

che si tratti di home movie o documentari amatoriali, la caratteristica comune a questa tipologia di produzione è la relazione affettiva che le immagini intessono con lo spettatore. È qualcuno come me che le ha filmate, dunque queste immagini sono un po' come le mie. Avrei potuto essere io a catturarle, esse mi parlano di gente come me⁸.

⁶ Sulla questione della memoria come "ri-presentazione" si veda Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, tr. it. Cortina, Milano, 2003 [2000].

⁷ In un primo momento Alina Marazzi aveva affidato la voce narrante a un'attrice professionista. Poi, non soddisfatta dal risultato, decide di dare al fantasma della madre la sua stessa voce, attuando così una sorta di scambio simbolico al contrario. La voce della figlia ricrea, *in absentia*, il cordone ombelicale sonoro cancellato dall'oblio (cfr. Denis Vasse, *L'ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Folio, Paris, 1999).

⁸ Roger Odin, *Le film de famille comme document. Une approche sémiopragmatique*, Revista Archivos de la Filmoteca/Digitalia (6 marzo 2011), p. 251.

«Tu non hai visto niente a Hiroshima» dice un giovane giapponese (*Hiroshima mon amour*, 1959) alla sua amante occasionale, aprendo l'istante del presente agli spettri di un passato in cui la Storia (Hiroshima) si incrocia e si confonde con una storia (Nevers): la donna “vede” Hiroshima solo attraverso i resti repertoriati al museo.

Allo stesso modo Alina e Pauline, la protagonista di *Tutto parla di te*, guardano la loro storia in modo *mediato*, senza averla vista direttamente.

Per vedere, «*faute d'autre chose*», la vittima del trauma parte da tracce visive (fotografie), ma una fotografia, come ha osservato Régis Debray, è per antonomasia ciò che non parla: «*De toute image, on peut et on doit parler. Mais l'image elle-même ne le peut. Apprendre à lire une photo, n'est-ce pas d'abord apprendre à respecter son mutisme?*»⁹.

Ri-presentare un'immagine del passato, allora, non basta. Per vedere ciò che ha perduto, la vittima deve sottoporre le tracce – dalla pressione della mano sulla carta all'incisione di una canzone – a quell'operazione che, come ha ricordato Adriana Cavarero attraverso Karen Blixen, «rivela il significato senza commettere l'errore di definirlo»¹⁰: la narrazione.

Come ha dimostrato Resnais, la messa in scena del ricordo non può prescindere dal racconto orale. A differenza di quelle di Hiroshima, le ferite di Nevers esistono infatti solo nella memoria di Elle e per morire devono essere raccontate, frammento dopo frammento, fino a che il ricordo del passato non si sovrapponga a quello del presente¹¹.

Questo fa, nel finale, la protagonista di *Tutto parla di te*. Rompe la solitudine silenziosa di una giovane madre e le racconta una storia, quella della propria madre, senza tempo e dunque esemplare: è ac-

Nostra traduzione. Sul tema si veda anche Roger Odin, *Le film de famille: usage privé, usage public*, Klincksieck, Parigi, 1995.

⁹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris, 1992, p. 78.

¹⁰ Hannah Arendt, *Isak Dinesen (1885-1962)*, in «Aut aut», 239-240, 1990, p. 169 citato in Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 10.

¹¹ «È orribile – dice Elle a Lui nel bar notturno di Hiroshima – comincio a ricordarmi meno bene di te».

caduta in passato e potrebbe accadere ancora. Anzi: avrebbe potuto essere esattamente anche la storia di colei che ascolta questo racconto.

Confinato nel tempo perduto del ricordo, il trauma insiste sul presente e smaschera la falsa unità del «sé narrabile»:

L'unità del sé, che stava nel miracolo della nascita come promessa della nuda unicità, nel momento in cui il sé medesimo comincia a rammemorarsi è già irrimediabilmente perduta. [...] L'inizio del sé narrabile e l'inizio della sua storia sono da sempre un racconto fatto dagli altri¹².

Tutto parla di me

2012: L'urgenza autobiografica sembra esaurita. Alina Marazzi elimina ogni traccia visiva di sé ma non rinuncia a utilizzare frammenti di *home-movies*, attingendo a fondi familiari della Cineteca di Bologna. Questi videocorpi, spettri non solo perduti ma anche ignoti – non sappiamo chi sono e chi li ha filmati –, interagiscono con due tipologie di corpo attoriale: corpi dotati di nome e psicologia ma immaginari (i personaggi) e corpi che, pur veri, non minano ma anzi rafforzano l'equilibrio della finzione. Si tratta, nel caso specifico, di giovani madri contattate mediante associazioni di assistenza al *maternage* e intervistate dall'autrice in merito alla loro esperienza *post-partum*.

Tutto parla di te, dunque, si presenta dichiaratamente come un *patchwork*. Materiali di origine e struttura diversa vegono “cuciti” insieme da un montaggio che mette in discussione le certezze dello spettatore in merito alla differenza tra vero (le interviste alle madri reali) e verosimile (la “falsa” intervista al personaggio di Emma, madre fittizia).

All'esordio nel film di finzione, l'autrice riesce a conciliare pulsioni autoriali con le regole di un genere, il giallo. Penso al silenzio notturno che accoglie Pauline al suo arrivo nella villa e soprattutto a quel sen-

¹² Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 55.

sibile sostare della cinepresa su oggetti inanimati quali una porta, una finestra, un materasso. La pista della *detection* è aperta.

A differenza di quanto abbiamo visto nel film precedente, ciò che però regola la struttura narrativa e conferisce senso al *découpage* non è la parola, ma lo sguardo.

Si consideri il prologo, nel quale sono esposti alcuni dei materiali del racconto. Osserviamo, nell'ordine, un volto di donna dallo sguardo ottuso (Charlotte Rampling), una giovane in campo lungo che cammina vicino all'acqua (Elena Radonicich) e, evidenziata dalle note elettroniche della musica di commento, l'immagine di una donna ancora più misteriosa delle precedenti, offuscata da una sorta di velo e soprattutto immobile. Realizzato da Simona Ghizzoni ma ispirata all'opera di Francesca Woodman¹³, *Some Disordered Interior Geometries*, questo ritratto femminile ritornerà a punteggiare il racconto offrendosi come una sorta di *punctum* nella memoria visiva della protagonista, già ricca di immagini in movimento. Sottoposta a una lunga esposizione, la pellicola restituisce un volto corroso dal tempo a tal punto da essere invisibile, esattamente come quello della madre perduta. Che si tratti di finzione, *home-movie* o fotografia, dunque, quello che interessa all'autrice è riscrivere il tempo fermato.

La maschera *underacting* di Charlotte Rampling, non a caso già impiegata da François Ozon per una variazione *mélo* sul tema del lutto (*Sous le sable, Sotto la sabbia*, 2001), sembra offrirsi come dispositivo ottico ideale per una *detection* che permette ad Alina Marazzi di parlare ancora una volta di sé. Tutto, in questa storia, parla (anche) di questo cinema, sintesi ibrida di affabulazione e inchiesta. Come la sua autrice, il personaggio di Pauline svolge infatti una serie di ricerche: apre fascicoli, consulta documenti, ascolta registrazioni audio e video.

Dobbiamo dunque rettificare, anche se in parte, quanto affermato all'inizio di questo paragrafo. L'urgenza autobiografica non è completamente estinta perché il fantasma rimosso da Pauline si rivela molto simile a quello rappresentato in *Un'ora sola ti vorrei*: una madre fra-

¹³ *Alcune disordinate geometrie interiori* (1981) è l'unica opera pubblicata dalla fotografa statunitense, morta suicida all'età di 22 anni. Ritraendo se stessa in interni claustrofobici e vuoti, Francesca Woodman riflette sul corpo femminile come esposizione di una solitudine composta di attrazione e sottrazione.

gile, incompresa e soprattutto sola. Una voce accomuna questi due fantasmi, la voce con cui Alina Marazzi aveva riscritto, attraverso la lettura dei diari della madre, immagini atte a trasformare il vero in falso. Documentare l'osservanza di riti quali battesimo, matrimonio, compleanno e vacanze, infatti, significa raffigurare non una famiglia ma "la Famiglia". Come nell'opera precedente, anche qui l'autrice affida al sonoro il compito di rivelare ciò che l'immagine nasconde e per farlo deve necessariamente nascondersi, ovvero interpretare un personaggio.

Lo aveva già dimostrato, tra gli altri, Matteo Garrone: la verità, soprattutto quella relativa all'emozione, passa attraverso il falso.

Troppo vero per essere vero

Come suggeriva Jean-Luc Dardenne, Alina Marazzi trova nuovi corpi ma, a differenza di quanto fa normalmente il cinema realista, non li fa interagire con quelli degli attori professionisti. Da un lato abbiamo due interpreti, Charlotte Rampling e Elena Radonicich; dall'altro alcune non-attrici, anonime come le madri che si agitano mute sui filmi di famiglia. Se le due attrici costruiscono personaggi lontani da loro (la maternità è infatti un'esperienza non vissuta da Elena Radonicich), le non-attrici non fanno che – questo è almeno ciò che sembra – essere se stesse, ovvero portare sullo schermo la propria esperienza di maternità difficile.

Più che agire, in realtà, queste madri si limitano a raccontare azioni già compiute e soprattutto emozioni già provate. E lo fanno non solo guardando l'interlocutore sedute su una sedia (è il caso di Mary Patrizio¹⁴), ma anche secondo modalità espressive proprie di un personaggio di finzione. Si consideri la sequenza iniziale. Terminati i titoli di testa, la cinepresa segue i passi di Pauline sostituendo al rumore urbano le parole di una madre senza volto, parole che scivolano senza soluzione di continuità dal volto di Charlotte Rampling a quelli di al-

¹⁴ Mary Patrizio è salita alla ribalta della cronaca nel 2005 per aver annegato nel bagnetto il figlio di 5 mesi. La donna dichiarò di aver ucciso il figlio al fine di proteggerlo da presunti aggressori esterni.

cune madri chiamate a imitare davanti alla cinepresa la quotidianità di una seduta presso un centro di assistenza al *maternage*: mani che accarezzano il ventre, esercizi di ginnastica e soprattutto parole. «Ho sempre sognato di avere un figlio...secondo me esiste l'istinto materno in noi donne...sì»: priva di volto, questa madre acusmatica assume le sembianze di una narratrice narrata ma soprattutto ascoltata da Pauline, che qualche minuto dopo cogliamo nell'atto di guardare, su uno schermo video, una delle interviste raccolte da Alina Marazzi. «Forse non ero nata per essere mamma», dice una donna vestita di viola, senza nome ma non senza volto. I capelli sono pettinati, un accenno di rimmel incornicia gli occhi. Sullo sfondo *floù*, un albero di natale e una *abat-jour* accesa. Rievocando la reazione alla notizia della gravidanza, la madre si emoziona: la voce trema, le parole sono scandite lentamente, il ritmo della frase si spezza. Sembra un perfetto esercizio di reviviscenza sullo stile dell'*Actors Studio*. In realtà la donna non fa che trasformare il ricordo in racconto, riscrivendo un'emozione alla luce del presente: «Ho vissuto tutta la gravidanza con un senso di colpa, ho cominciato a pensare che ero sbagliata». Ancora una volta l'atto del narrare mette in ordine i ricordi e permette al sé narrato di guardarsi allo specchio.

Nessuna emozione, invece, traspare sul volto di Emma, madre immaginaria interpretata da Elena Radonicich e inserita dal montaggio tra le testimonianze indagate da Pauline. La dizione questa volta è perfetta e tradisce la formazione teatrale dell'interprete. A differenza della non-attrice, il cui volto è tagliato dall'inquadratura in un primissimo piano, Elena Radonicich ha a disposizione un frammento più ampio del quadro e lo utilizza, compiendo uno di quei sottogesti tipici della recitazione del Metodo, atti a rafforzare la naturalezza del gesto principale. Penso al Marlon Brando di Bertolucci (*Ultimo tango a Parigi*, 1973) o alla Marilyn Monroe di Huston (*The Misfits, Gli spostati*, 1961): più che interagire con gli oggetti le loro mani si relazionano con i rispettivi corpi, luoghi prediletti per la costruzione del personaggio.

Mentre lo sguardo vaga tra l'obiettivo e il fuori campo, la mano sinistra dell'attrice gioca con una ciocca di capelli per poi chiudersi sotto il mento e sorreggere il volto pallido e stanco, troppo vero per essere vero. Il trucco, infatti, conferisce al personaggio un aspetto più

dimesso e dunque più quotidiano di quello mostrato dalla madre vera, la quale, al contrario, tradisce il piacere narcisistico dell'esposizione: nessun gesto della mano sporca la compostezza di un volto che, riprodotto dalla videocamera, perde parte della sua verità.

Nemmeno i corpi riprodotti nei Super-8, però, conservano completamente la loro verità. L'autrice riscrive infatti gli *home-movies* "trovati" forzandoli a rappresentare *altro* rispetto a ciò che essi normalmente ricostruiscono, ovvero i ricordi di un personaggio di finzione. La sera del suo arrivo nella casa materna, Pauline trova una scatola nell'armadio, la apre e immediatamente sullo schermo scorrono, secondo un'associazione che ricorda quella del sogno, immagini di neonati in culla accuditi da mani premurose. L'operazione è interessante perché mette in discussione una delle proprietà più affascinanti di questi documenti, ovvero la capacità di fissare nel tempo una memoria familiare unica e irripetibile, consegnando al membro della famiglia «il profilo con cui egli dovrà rivedere il suo passato, un passato che ha i tratti di un riconoscimento inviolabile e definitivo proprio perché definito dalle immagini»¹⁵.

Le immagini che abbiamo descritto, invece, non definiscono nulla e nessuno perché è assente il soggetto che in esse dovrebbe riconoscersi. Create per essere irripetibili, esse invece si prestano a *ripetere* profili e ricordi altrui, compresi i nostri. Il raccordo sullo sguardo di Pauline, allora, funziona esattamente come la scenografia attorno al volto della madre vestita di viola, ovvero attenua l'eccesso di reale e permette al «nuovo corpo» di parlare.

Perché il vero conservi la sua forza, infatti, è necessario riscriverlo.

¹⁵ Luisella Farinotti, *La messa in scena della felicità*, cit., p. 54.