



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

LA VOCE DEL REALE

IL RAPPORTO VOCE-IMMAGINE NEL CINEMA DOCUMENTARIO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Storia, Antropologia, Religione, Arte e Spettacolo

Dottorato in Musica e Spettacolo

Alma Mileto

Tutor

Prof. Emiliano Morreale

XXXIV ciclo

INDICE

LA VOCE DEL REALE

IL RAPPORTO VOCE-IMMAGINE NEL CINEMA DOCUMENTARIO

3 Introduzione

Capitolo I

Cosa può una voce

15 L'utopia dell'asincronia. Una lezione sovietica

20 L'avvento del parlato. Dal pessimismo di Arnheim al «finto contrappunto» di Kracauer

28 «Intelligenze verbali». Da *Pett and Pott* (Cavalcanti, 1934) a *Lettre de Sibérie* (Marker, 1957)

35 Il corpo della voce. Prestazioni vocali tra «idealità» e carnalità

46 «Film delle immagini», «film delle voci». Il potere dell'acusmetro, da Lang a Duras

60 L'enunciazione dell'Altro. Il «Grand Imagier» di Metz e una nuova asimmetria della voce

Capitolo II

Quando a parlare è il reale

70 Esporre un fatto. L'uso della "Voice of God" tra epistefilia e dogmatismo

78 Un «trattamento creativo» della realtà. Dalla drammatizzazione sonora al «recitativo poetico»

89 Cantiere aperto. L'arrivo della presa diretta e il «cinéma-verité» di Rouch

95 Categorie e disfacimenti. La svolta performativa da Marker a Moreira Salles

107 Densità di linguaggi. La riflessione godardiana e l'isterismo della voce

116 Poesia come «autoanalisi». Dal diario filmico ai giochi verbali di Varda

Capitolo III

Il caso italiano

- 129 Oltre il cinegiornale. Satira, poesia, politica: da Jacopetti a Mangini
146 Pasolini e l'«oralità» del cinema. Tra appunto riflessivo e poesia tragica
153 Verso la contemporaneità. La svolta del digitale e il potere salvifico della parola

Capitolo IV

Voci d'archivio

- 162 Una «responsabilità per il domani». L'esercizio critico del *collage*
175 Nuove identità: la voce-evento. I casi Marcello, Marazzi, Labate, Quatriglio
189 Voci aliene. L'uso distopico di un sonoro finzionale
193 Possibili fallimenti. Quando l'istanza narrativa cede all'appropriazione
196 Dall'evenemenzialità all'emanazione. *Martin Eden* (2019) e *Per Lucio* (2021) di Pietro Marcello
200 Figure di sé e dell'altro: la voce ombelicale. Da *Un'ora sola ti vorrei* (Marazzi, 2002) a *Le storie che saremo* (Ginko Film, 2020)

Capitolo V

Tra testo e corpo

- 219 Ipotesi di una definizione: l'oromedialeità
232 Voci testuali. Il diario, l'epistola, il cortocircuito tra filmico e letterario
263 Dentro e contro il campo. Quattro possibili vie per interagire con lo spazio del racconto
281 Anacronismi e tradimenti. Disallineamenti spazio-temporali da Donfrancesco a Piperno
289 Monologhi animati. L'affabulazione di sé attraverso il supporto grafico del disegno
299 Voce in quanto suono. Un percorso di regressione tra Cavazzoni e Frammartino
310 La voce è donna. I nuovi aedi del documentario contemporaneo
- 319 Conclusioni
323 Bibliografia
339 Filmografia

INTRODUZIONE

“La voce viene dall’altra parte dell’immagine”.

*L’una resiste all’altra, ma è in questa disgiunzione sempre ricreata
che la storia sotterranea assume un valore estetico emotivo
e l’atto di parola verso il sole assume un valore politico intenso.*

Gilles Deleuze, *L’immagine-tempo*

L’avvento del parlato costituisce la svolta principale nell’evoluzione del linguaggio cinematografico, pari solo alla cesura segnata dal passaggio dal formato analogico a quello digitale. Tra le diverse forme di narrazione assunte dal cinema, quella del documentario fa della parola, e dunque della sua vocale messa in forma, il perno del racconto. Ancora oggi la voce documentaria – per eccellenza “la voce off” del cinema – viene legata a quella onnisciente, distaccata, asettica del *reportage*. La nostra percezione di spettatori, assuefatta agli stilemi dell’imperante codice televisivo, sembra spesso non cogliere le radicali evoluzioni che l’elemento vocale da qualche decennio sta compiendo nella sua funzione di “narratrice” del reale. Che esistano tutt’oggi forme canoniche di “voce giornalistica” – nel generale panorama dello spettacolo così come in quello dell’informazione – è fuor di dubbio. Ciò nonostante, si rende sempre più necessario disancorare la credenza che l’unico possibile racconto vocale del reale sia quello che in modo didascalico illustra le immagini che ci vengono presentate a livello visivo, aprendo gli occhi in direzione delle infinite sfumature che la vocalità, proprio in forza della sua duttilità materiale e dell’ineffabilità tipica dello spazio del fuori campo da cui interviene, è in grado di manifestare in rapporto al piano della rappresentazione. La presente ricerca è volta precisamente alla decostruzione di un’idea tradizionale e ormai obsoleta di voce documentaria, procedendo all’analisi, attraverso una dettagliata ricostruzione genealogica delle sue trasformazioni nel corso della Storia, del perché oggi possiamo sostenere che l’elemento vocale applicato a quello che, non senza ambiguità, definiamo “cinema del reale”, costituisca uno dei terreni di maggior sperimentazione del complesso rapporto tra piano dell’immagine e piano del linguaggio. L’ultimo ventennio del documentario italiano rappresenta da questo punto di vista una cornice esemplare a cui arrivare – dopo aver messo in luce a quali passaggi chiave della sua eredità cinematografica debba la sua forma – e da cui partire – per tentare di stabilire alcuni dei tratti pertinenti di quella che possiamo definire senza eccessivi scrupoli una nuova “voce

del reale”. Sulla base di un’espressione da noi coniata, *oromedialità*, proveremo a dimostrare come la voce viva nella contemporaneità due opposte tendenze che pure ne forgiavano una struttura stabile e riconoscibile: da una parte essa appare compromessa con il complesso impasto *mediale* delle narrazioni in cui è coinvolta, prestandosi a lavorare nell’interstizio tra diversi formati (in modo radicale con il passaggio al digitale) e a dare vita ad articolati contrappunti con il piano visivo; dall’altra sembra sempre più recuperare un carattere di “carnalità” nella sua esposizione *orale*, che la “sporca” alle orecchie di uno spettatore abituato alla forma artificiosa e predefinita del tradizionale commento parlato immettendola nell’intimità di un racconto che ne disvela l’instabilità emotiva e/o materiale della sua performance. Se dunque il suo è un innesto attivo dentro un intreccio di più formati medialità (e dunque spesso di diverse linee narrative) attraverso cui muoversi – talvolta tentando di sciogliere il senso del racconto, talaltra aggiungendosi invece come ulteriore elemento di complessità – essa presenta al contempo una forte pulsione al regresso verso una matrice orale che la lancia “verso il sole” (per riprendere l’esergo deleuziano) di un flusso di coscienza libero da vincoli scritturali e dunque più vicino alla materialità del suo corpo fonetico e alle trasgressioni nei confronti di uno scheletro logico-discorsivo irreggimentato in un piano simbolico. Nella “disgiunzione sempre ricreata” tra il livello visivo e quello sonoro le prestazioni della voce oscillano così tra l’estetica intermediale di una narrazione con cui vengono chiamate ad interagire in modo asincronico e il piano soggettivo-emotivo di un narratore che “canta” – in una nuova forma di *epos* – la sua storia, dirigendo fisiologicamente, nella libertà senza redini della dimensione orale, il proprio pensiero.

Nel primo capitolo verrà tracciato un quadro il più possibile esaustivo sui “poteri” della voce nei confronti dell’immagine, a partire dalle fondamentali sperimentazioni avanguardiste della scuola sovietica (Ejzenštejn, Pudovkin), passando per la realizzazione da parte dei registi delle origini (Griffith, ad esempio) dei pericoli che comporta l’innesto del suono e in particolare della parola sul livello visivo e arrivando ad indagare le contraddizioni intrinseche all’operazione del contrappunto sonoro, grazie al quale il realismo della rappresentazione subisce un incremento decisivo e al contempo viene messo di fronte alla disgregazione dell’unità fisica di corpo e voce (§ 1.1). Dagli anni Trenta la forma cinematografica viene vissuta da una corrente verbocentrica che frena le spinte creative presenti fino a poco tempo prima nel lavoro con il solo montaggio visivo dando vita a quella che, riferendosi in particolare alla commedia americana, Gilles Deleuze definisce «mondanità», ovvero la pura rappresentazione di un atto di parola che assorbe totalmente il movimento espressivo del piano visivo (§ 1.2). Sullo schiacciamento della linea visiva ad

opera del discorso verbale si esprimono in modo radicale Rudolf Arnheim, che non accetta che il cinema abbia la presunzione di rappresentare un atto «di primo piano» (quello cioè riguardante la riproduzione fisica della parola da parte del corpo umano) attraverso un atto creativo «di secondo piano» come quello messo in forma dal cinema, e Siegfried Kracauer, il quale traccia uno schema dettagliato di tutti i possibili contrappunti tra voce ed immagine mettendo in luce come a funzionare sia in conclusione la «fallacia ontologica» secondo la quale è necessario che il piano visivo, perché la sua potenzialità espressiva non venga minacciata dalla parola, svolga un ruolo dominante nel racconto filmico. Alla griglia di regole teorizzata da Kracauer sfuggono tuttavia diverse eccezioni presenti già all'epoca: l'utilizzo creativo del contrappunto sonoro al fine di produrre una condizione di parità tra corpi umani e inanimati collocati dall'immagine cinematografica su un unico piano di immanenza (*Pett and Pott* di Alberto Cavalcanti è in questo senso un film esemplare); l'utilizzo della post-sincronizzazione anche in campo documentario, là dove l'effetto di realtà risulta evidentemente più posticcio che in quello della *fiction* (il cinema di Robert Flaherty); l'uso sfrontato, asciutto e surrealista della voce narrante in un "film modello" come *Las hurdes* di Luis Buñuel. Si può iniziare ad identificare, a partire da questi esempi, quella che André Bazin avrebbe definito un'«intelligenza verbale» capace di far lavorare il suono fuori campo sull'immagine in modo tutt'altro che didascalico, «ricambiando» (per usare l'espressione di Roland Barthes) il suo aspetto oggettivo con una sfera semantica di diverso genere (§ 1.3). Sarà necessario aprire a questo punto una parentesi in cui si analizzerà il corpo fonetico della voce da un punto di vista più prettamente semiotico (§ 1.4), a partire dall'affermazione della vocalità in quanto «grana» (Barthes) fatta di una pasta e di un timbro diversi a seconda dell'individuo e tuttavia comuni a tutti gli esseri umani nell'atto puro e infantile della «vocalizzazione» (Cavarero), passando per il regno utopico di Glossolalia ideato da Michel De Certeau e il lavoro sul ventriloquismo di Carmelo Bene, arrivando alla concezione derridiana di una «voce fenomenica» rivolta verso il "fuori" del mondo eppure sempre prossima al sé che la pronuncia e alla dimensione perturbante ed erotica di una vocalità che, fin dalle origini, attrae il pubblico dello spettacolo attraverso l'aspetto aptico del suo manifestarsi. Si procederà poi all'analisi specifica del concetto di "fuori campo" (§ 1.5), attraversando le teorie di diversi studiosi come Mary Ann Doane – che riflette sul rapporto tra lo spazio vocale e quello occupato dallo schermo –, Michel Chion – in particolare la sua ideazione della figura cinematografica dell'«acusmetro» e di una «voce-soggetto» che lo spettatore avverte vicina a sé e lontana dall'immagine –, o ancora Gilles Deleuze, sul crollo del valore senso-motorio dell'azione nel cinema moderno e sullo

smottamento di un'immagine che si riflette in una voce fuori campo ormai dubbiosa nei confronti del piano visivo e da quest'ultimo «e-autonoma», slegata cioè dalla rappresentazione sia in quanto spazio fisico relativo che in quanto “tutto virtuale” da essa ancora dipendente. Si menzioneranno esempi celebri di voci acusmatiche compromesse con un livello visivo in cui sembrano costantemente «fare capolino» (*Il testamento del dottor Mabuse, Psycho*) arrivando alla modernità e ad opere autoriali come quelle di Alain Resnais e Marguerite Duras, in cui il piano visivo e quello sonoro appaiono inesorabilmente disgiunti. Infine si affronterà il tema dell'enunciazione da parte di una voce difficilmente collocabile dal punto di vista spazio-temporale come quella *off screen*, riprendendo la teoria di Christian Metz sul «Grand Imagier» e sull'enunciazione impersonale nel cinema e facendo scontrare dialetticamente l'asimmetria riscontrata dal semiologo tra i poli enunciativi del film («Foyer» e «Cible») con un'altra specie di disgiunzione in atto in opere come quelle di Godard, Marker, Sokurov, in cui la «dislocazione» (Ropars-Wuilleumier) della voce fa emergere un'alterità di essa rispetto all'immagine capace di dar vita ad un dialogo ambiguo tra i due piani, ben lontano dal «godimento di sapere» (Bonitzer) di cui beneficiava l'uditorio delle canoniche voci over (§ 1.6).

La voce in quanto espressione dell'altro – che sia un altro di natura fisica o l'“altro” di una voce mai coerente con se stessa e con le immagini che racconta – è sintomo di quella «zona d'ombra» (Comolli) che ogni buon documentario è chiamato a lasciare intatta. Sul presupposto di questa opacità e di un radicamento del racconto a partire da un “fuori campo” che è legittimo e anzi determinante non mostrare, inizierà il secondo capitolo, in cui ci si concentrerà sul ruolo specifico della voce nel cinema del reale. Nonostante la consapevolezza nascente riguardo ad un montaggio del suono in grado di dare vita ai contrappunti più creativi (Rotha), la voce *off* del documentario si afferma negli anni Trenta secondo quello che Bill Nichols definisce un carattere «espositivo» della narrazione, ovvero volto, in un genere come quello del cinegiornale, esclusivamente all'illustrazione delle immagini mostrate dal *footage* visivo da una posizione divina che non si presta ad alcuna messa in discussione (§ 2.1). A livello diegetico viene costruita così una «arena di verità» inscalfibile, in cui la voce assume un protagonismo narcisista che può trovare un corrispettivo nel “divo hollywoodiano”, puntando su un racconto che indottrini il pubblico senza necessariamente preoccuparsi della sua messa in forma estetica. A questa tendenza si oppone il desiderio di operare al contrario un «trattamento creativo» (Grierson) della realtà che coinvolga anche e soprattutto il piano sonoro, capace più delle altre componenti espressive di operare una «drammatizzazione» sulla forma che lavori sui procedimenti

dialettici interni ad essa (§ 2.2). Se un lavoro articolato sulla forma è possibile già soltanto attraverso contrappunti creati a livello visivo, come nel caso delle roteanti “sinfonie urbane” di Dziga Vertov o Walter Ruttmann, esiste sin dalle origini una «Nouvelle Vague documentaria» (come la definisce Guy Gauthier) in cui la voce assume spesso una forma lirica, simile a quella del recitativo di un «coro greco», sganciata dal piano visivo e tuttavia in grado di lavorare con questo simbolicamente in modo che emerga un senso dal loro scontro – esempi in tal senso brillanti sono *The song of Ceylon* o *Night mail* di Basil Wright, *Coal Face* di Cavalcanti, *Le chant du styrène* di Resnais. Una cesura radicale è data evidentemente, alla fine degli anni Cinquanta, dalla possibilità di registrare il suono in presa diretta (§ 2.3). Questo comporta da una parte l’apertura di una negoziazione fino ad allora sconosciuta con dei corpi nell’immagine finalmente “parlanti” (la modalità partecipativa dell’intervista) e dall’altra un’“osservazione” diretta del reale che, se per un breve arco di tempo produce il rifiuto della narrazione dal fuori campo, presenta come contraltare l’intervento soggettivo della voce off del regista che comincia a riflettere sulle modalità e le falle del suo stesso processo di documentazione. Un passaggio ulteriore comporta – come accade in *Moi, un noir* di Jean Rouch – la cessione della narrazione direttamente al personaggio che si sta raccontando, aprendo definitivamente «il cantiere della posizione dell’altro» (Comolli) ed esplicitando il proprio coinvolgimento con l’opera e con i soggetti rappresentati. Da qui in poi diventa difficile far funzionare categorizzazioni come quelle nicholsiane, che dagli anni Ottanta si scontrano con l’emersione progressiva di una spinta performativa da parte dell’autore, del proprio coinvolgimento emotivo nell’operazione testimoniale e di una divisione sempre meno marcata («sfumata», la definisce Nichols) tra il tentativo di registrare un piano oggettivo di realtà ed una costruzione espressiva che costruisce su di esso una specifica interpretazione e, dunque, un esplicito impianto estetico (§ 2.4). Esplorando alcuni documentari di autori come Godard, Marker, Herzog, Moreira Salles ci si inoltrerà dentro una testualità filmica sempre più complessa, giocata sugli scarti tra diversi formati permessi dal digitale e in cui il rapporto tra immagine e parola appare sempre più «disautomatizzato» (Montani) – basti pensare a film recenti come *Adieu au langage* o *Le livre d’image* (§ 2.5). L’instabilità del reale, ormai non più celata da un racconto lineare, si traduce nell’«isterismo» di una forma frammentaria, che disgrega lo spettro del racconto rimontandolo secondo un’esplicita posizione («pregiudizio», arriva a chiamarlo Stella Bruzzi) assunta dall’autore. Le teorizzazioni di Nichols vengono così radicalizzate in una riflessione che concepisce la messa in forma soggettiva della materia documentaria come l’unica davvero credibile, avallando un uso performativo della voce

tipico di un'epoca della «post-verità» che ha ormai scongiurato l'utopia dell'«inchiesta trasparente» – pensiamo all'uso politico della voce nelle opere del gruppo Dziga Vertov o a quello polemico/ironico in autori come Errol Morris o Guy Maddin. L'ultima parte del capitolo sarà dedicata ad un approfondimento sulla modalità poetica della voce che, se da Nichols viene identificata come “sorella” di una modalità espositiva chiusa in una posizione autoreferenziale (in questo caso di carattere estetico) nei confronti della realtà, da uno studioso come Carl Plantinga viene descritta come uno strumento di esplicita «autoanalisi» della forma espressiva, atta ad agire come “sonda” alternativa nella carne dell'opera – per eccellenza “e-autonoma” rispetto ad essa, specie quando è letteralmente tratta da un testo poetico a sé stante – producendo un senso di straniamento in uno spettatore che sente di conoscere la realtà attraverso un'indagine che ne mette in risalto la complessità formale (§ 2.6). L'elemento poetico è in altre parole quello che più degli altri riesce a scardinare la continuità dell'opera e dunque a ragionare sulla verità dialettica che ogni registrazione della realtà finisce per mettere in forma, da un genere come quello del diario filmico (Jonas Mekas, David Perlov), passando per il cinema di Chris Marker e Patricio Guzmán e arrivando alla tensione ludica tra immagine e parola tipica dei lavori di Agnès Varda.

Il terzo capitolo aprirà il discorso sul caso specifico del documentario italiano, che si comincerà ad analizzare secondo una prospettiva storica, a partire dalla legge sulla “Formula 10” e dall'incremento nel dopoguerra della produzione cinegiornalistica (§ 3.1). Nel mentre l'euforia del vicino boom economico si traduce nel timbro serafico (e rigorosamente maschile) che guida il racconto idilliaco della società, già negli anni Quaranta sono ravvisabili nel cinema documentario spinte creative di diverso genere, come il lavoro sul pathos e su una costruzione invenzionale messa in atto dalla voce narrante in rapporto al piano visivo nei film d'arte di Luciano Emmer o in un piccolo lavoro come *Fantasia sottomarina* di Roberto Rossellini. Se negli anni Sessanta anche in Italia la svolta del cinema diretto trasforma radicalmente il montaggio di immagini e suoni (pensiamo a precursori in questo senso come Antonioni o De Seta), nello stesso periodo nasce il cosiddetto “cinegiornale satirico” (quello di Gualtiero Jacopetti o di Ugo Saitta), che abbandona il piglio stentoreo del Luce o quello accomodante della Incom per lanciarsi in giochi linguistici che dal fuori campo stravolgono il piano di realtà dell'immagine al fine di intessere piccanti allusioni a sfondo sessuale o sarcastiche frecciate socio-politiche. C'è un poi un filone – quello guidato da autori come Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Gianfranco Mingozzi – che di nuovo sceglie la poesia come strumento sondativo della realtà, raccontando quest'ultima (spesso il meridione) attraverso il lirismo di un testo che accompagna le immagini (*Stendali*,

La taranta, Li mali mestieri) o piuttosto incorrendo nel medesimo utilizzo politico della voce che si sviluppava negli stessi anni oltralpe (*All'armi siam fascisti, Essere donne*). Spartiacque nell'uso poetico della voce in rapporto alla realtà raccontata è tuttavia senza alcun dubbio l'opera di Pier Paolo Pasolini, che associa il movimento magmatico della realtà (di cui il cinema costituisce un primo momento di «scrittura») a quello primordiale della parola orale (§ 3.2). Se il cinema di poesia è un cinema in grado di tradurre la «violenza espressiva» della realtà in una forma che ne asseconi la libertà di movimento, l'intrinseca discontinuità temporale, lo sguardo coinvolto di chi internamente la sta vivendo, anche il piano verbale poetico – e ancor di più quello della poesia tragica, profondamente legato alle origini del linguaggio – è secondo Pasolini quello più adatto a costruire una riflessione metalinguistica sulla realtà. I film in cui più si manifesta questa forza verbale sono quelli “non fatti” (*Appunti per un film sull'India, Sopralluoghi in Palestina, Appunti per un'Orestide africana*), in cui il cineasta sembra integrare la parola teatrale con la mimesi del reale cinematografica realizzando letteralmente la prefigurazione griersoniana di un racconto di realtà fondato su una lettura poetico-tragica delle sue prestazioni. Alla creatività più fervida degli anni Sessanta segue un periodo di stasi (dal punto di vista del rapporto voce-immagine) nella narrazione documentaria, in parte “appoggiata” passivamente al modello della commedia anni Cinquanta e all'utilizzo della voce fuori campo come mero connettore delle parti e in parte assorbita dall'avvento di un cinema diretto che nega la tirannia della voce nella convinzione che a parlare debba essere l'evento in sé e per sé (§ 3.3). Così, fatta eccezione per alcuni tentativi che mettono in campo un piano sonoro più originale (Bertolucci, Agosti, Piavoli), è l'avvento del digitale (a partire dagli anni Novanta) e la conseguente affermazione di un modello narrativo «intermediale» (Montani), costruito cioè sull'intersezione tra più formati medialità, a chiamare l'elemento vocale a conversare con una materia disgregata in cui, come si diceva all'inizio, innestarsi in modo fecondo. Nel regno preponderante del «visuale» (per usare l'espressione di Serge Daney) la voce è anzi lo strumento più efficace per riportare un piano visivo saturato da contenuti esposti pornograficamente allo spettatore ad una dimensione indicibile e solo immaginabile del reale che il narratore, dall'imponderabilità del fuori campo, può prendere in carico. In nome di un «brecht-godardismo» (Morreale) della forma a cui anche il documentario italiano sembra essere destinato, il ruolo della voce diviene quello – come sostiene Didi-Huberman nel suo ultimo lavoro, *Sentire il grisou*, a partire da *La rabbia* di Pasolini – di far deflagrare una materia fintamente compatta compiendo un atto di resistenza poetico a quello che rischia di essere un appiattimento politico delle narrazioni.

Una delle tecniche che più caratterizza l'intermedialità del documentario contemporaneo (quello italiano compreso) è quella del *foundfootage*. Al riuso delle immagini d'archivio dentro un oggetto filmico e al contrappunto cui dà vita la voce fuori campo ad esse sovrapposta verrà dedicato l'intero quarto capitolo. Se André Bazin in *Che cos'è il cinema* manifesta il timore che i "ventriloqui" degli archivi portino il montaggio di repertorio a diventare una mera «dimostrazione visiva» di un discorso verbale, le operazioni messe in scena dagli autori dell'ultimo ventennio sembrano definitivamente disattendere una tale previsione (§ 4.1). Dopo una necessaria introduzione a cosa significhi oggi «disarchiviare» un'immagine e risemantizzarla all'interno di una nuova opera, contraddicendo il principio nomologico contenuto in ogni archivio e assecondando piuttosto un desiderio manipolatorio che sceglie dei repertori quella componente simbolica resistente ad una precisa localizzazione spazio-temporale e predisposta ad una costante ritraduzione, si prenderà a modello la triade teorizzata da William Wees – compilazione, appropriazione e *collage* – individuando nella terza modalità quella in cui a svolgere il principale esercizio critico sul livello visivo è proprio il piano sonoro della voce. Si citeranno i lavori pionieristici di Péter Forgács (la serie di *Private Hungary*, in particolare), il «collage junk» di Emile de Antonio e l'utilizzo poetico-emotivo della voce nelle opere di Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi, per arrivare all'utilizzo asincronico del "sonoro d'archivio" e della tecnica dell'*overlapping* in alcuni autori contemporanei (Bertozzi, Munzi, Rohrwacher, Martone, Maresco). I successivi paragrafi vedranno lavorare alcune possibili categorie di "voci d'archivio", tutte in grado di agire sul doppio livello di componenti mediali nell'intreccio creato dalla narrazione ed emanazioni sonore intimamente legate al sé della voce e alla sua presenza fisica all'interno del racconto. La prima tipologia è quella che definiremo una "voce-evento" (§ 4.2), ovvero un intervento vocale che, nel suo incontro/scontro con il piano della rappresentazione, fa sì che sorga una nuova «identità narrativa» (nell'accezione ricoeuriana) e con essa spesso quella di un personaggio invisibile allo spettatore la cui storia si proietta sul materiale surrogato dell'archivio. Il concetto di "evento" è chiaramente ripreso dalla riflessione filosofica di Alain Badiou, che vede la possibilità del dischiudersi di una circostanza evenemenziale nel cinema precisamente là dove la continuità lineare del racconto vive una rottura in favore di uno scontro dialettico di più materiali. Nella «reale esperienza sensoriale» (Bertozzi) del montaggio d'archivio quello che viene a crearsi grazie al contrappunto con il sonoro è allora un «evento compositivo» (Dottorini) in grado di far nascere una storia da un «tra due temporale» (il piano visivo e quello della voce che lo anima). Si citeranno diversi casi sotto questo aspetto particolarmente eloquenti, a partire da

un'analisi dettagliata di una sequenza tratta da *La bocca del lupo* di Pietro Marcello e proseguendo con gli esempi di *Un'ora sola ti vorrei* e *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi, *Terramatta* di Costanza Quatriglio e *Arrivederci Saigon* di Wilma Labate. Una seconda categoria è costituita da quelle che definiremo “voci aliene” (§ 4.3), costruite cioè in questo caso finzionalmente sulle immagini e spesso attribuite a creature soprannaturali o a cui magicamente viene attribuito un diritto di parola che le colloca in una postura marginale rispetto alle immagini, giustificandone attraverso un espediente narrativo il movimento peregrino all'interno del piano visivo – un filone che da Werner Herzog e Miguel Gomes arriva a lavori di antologie contemporanee come *9x10 Novanta* del Luce, il Premio Zavattini dell'AAMOD, film prodotti da Home Movies come *Circle* di Valentina Monti. Talvolta il movimento finzionale della voce lungo gli archivi può prendere tuttavia la piega di un'appropriazione invadente dei suoi contenuti (§ 4.4), dando vita ad una storia non *con* l'archivio – lavorando cioè sulla compartecipazione delle due linee al senso del racconto – ma *nell'*archivio – facendo sì che a primeggiare sia un piano verbale che pesca dai repertori le figure che preferisce (come accade ad esempio ne *Il varco* di Michele Manzolini e Federico Ferrone o in *1960* di Gabriele Salvatores). In senso opposto, in certi casi la proiezione della voce sugli archivi diventa talmente un automatismo nella percezione dello spettatore da rendere sufficiente un input iniziale perché l'eco della narrazione orale continui ad essere colto sui repertori, quasi che questi ultimi diventino emanazioni di una voce che ha smesso di manifestarsi ma che si è impressa nel loro svolgimento – due esempi in questo senso calzanti sono *Martin Eden* e *Per Lucio* di Pietro Marcello. Infine, un ultimo paragrafo tratterà le voci che definiremo “ombelicali” (§ 4.6), ovvero vocalità legate alle immagini (quasi sempre “di famiglia”) da un rapporto carnale che, nel varco costante attivato dall'archivio tra spazio privato e spazio pubblico, danno vita ad una relazione esclusiva del narratore (spesso coincidente con la figura del regista) e il montaggio visivo su cui parla. Per quanto possa accadere che si tratti di riprese girate in stile diaristico dallo stesso autore (pensiamo alle opere di van der Keuken o di Caouette), più spesso la voce del cineasta in fuori campo tenta una ricongiunzione ombelicale con immagini che ritraggono qualcuno a lui caro – in una tradizione che da Citron, Kahn, McElwee, Elsaesser arriva fino a Marazzi, Quadri, Segre, Bellocchio. Queste «egoproduzioni» (Odin) visive, depositi mediali in cui la memoria è chiamata a riattivarsi nel tempo presente, possono riguardare tuttavia anche le immagini di un sé passato che non si riconosce più (Nicchiarelli, Infascelli), o persino di una capacità rammemorante che si avverte perduta e che immagini estranee sono tuttavia in grado di recuperare, in una «catarsi emotiva» (Rascaroli) che porta l'istanza

autorappresentativa a proiettarsi spontaneamente su materiali altrui per tornare ad esistere – come accade ne *Le storie che saremo*, film collettivo prodotto da Ginko Film.

Il quinto capitolo si aprirà con l'ipotesi qui già anticipata (§ 5.1), quella cioè che con l'avvento del digitale e l'affermarsi di una materia intermediale con la quale la voce è chiamata a fronteggiarsi, quest'ultima da una parte venga incorporata nel procedimento scritturale dell'opera dando luogo a nuove «integrazioni» (Montani) tra immagine e parola, facendo sì che gli stessi soggetti del racconto costruiscano la propria identità in rapporto ad un «ambiente mediale» che fa da contesto alla loro evoluzione narrativa, e dall'altra si mantenga radicata al carattere libero e aeriforme tipico di un *epos* condannato fin dall'epoca di Platone e Aristotele e che pure permette al racconto di mantenersi vicino ad un tratto orale che a quella rete scritturale in parte sfugge esaudendo un arcaico «bisogno di racconto» nello spettatore. Riprendendo la teorizzazione pasoliniana di una lingua «orale-grafica», capace cioè di mantenersi nel mezzo tra due spinte espressive (quella orale e quella scritturale) entrambe attive, useremo l'espressione di *oro-medialità*, che si propone di tenere insieme l'aspetto mediale e quello più tipicamente orale dell'uso della voce nel raccontare il reale. Dal secondo paragrafo in poi si individueranno alcune aree tematiche all'interno delle quali far lavorare la categoria di oromedialità, evidenziando via via quale dei due tratti prevalga nell'intervento vocale sulle immagini. La prima riguarda voci fuori campo costruite su un testo scritto o quanto meno su uno schema (quello ad esempio di prologo, interludio ed epilogo) fondato su un modello derivato da una strutturazione che già si discosta lievemente dalla libertà di un flusso verbale orale – i casi sono molti: Marcello, Segre, Morabito, Bertozzi, D'Anolfi e Parenti (§ 5.2). Una seconda possibilità è che la voce fuori campo ricalchi una forma di scrittura diaristica (Marazzi, Quatriglio), tuttavia molto vicina all'oralità nel riprendere sulla pagina scritta la fluidità tipica di una forma verbale parlata. Ci sono anche esempi (Guareschi, Melilli, Ferri) in cui il “pensiero parlato” si fonde allo schermo e si manifesta sotto forma di testi scritti a latere delle immagini – Chion parlerebbe di «Excrit» (fusione tra “écran”, schermo, ed “écrit”, scritto). O ancora la frequentissima forma epistolare, la cui tradizione d'uso giunge dalla modernità (Ophüls, Straub-Huillet, Marker, Godard, Akerman) e che procura nel racconto filmico una «pista di decollo» (Chion) per una voce che si rifugia nel testo di una lettera al fine di riuscire a dire l'indicibile (Marazzi, Viezzoli) o dare origine ad un «bilogo interiore» in cui l'“io” e il “tu” cortocircuitano entro un'unica identità che li sovrappone e li confonde (Marazzi, Tosi, Segre, Bellocchio). Infine, è possibile che la voce incarni un vero e proprio testo letterario, spesso dal carattere lirico, capace di creare con le immagini un contrappunto talmente stretto

che queste ultime vengono trascinate dalle parole in direzioni inizialmente impensate (Fgaier, Marazzi). Il secondo gruppo tematico si riferirà a film in cui a parlare in fuori campo è la voce dell'autore (§ 5.3), che intraprende diversi percorsi – quattro, i principali individuati – con l'intenzione di inserirsi nel complesso racconto del reale che prende forma di fronte a sé: una prima possibilità è quella di mettere in scena un'autoriflessione riguardante il processo di documentazione e i possibili imprevisti in cui incappa il racconto, scontro con i propri “personaggi” compreso (Ferrente, Bertozzi, Piperno, Di Costanzo, Marcello, Segre); una seconda quella di integrare la narrazione con i propri personali sentimenti o ricordi (Salani, Pedicini, Olmi); una terza quella di scegliere di innestarsi nel già complesso intreccio mediale del film attraverso la costruzione di un intervento vocale poetico, in certi casi persino surreale (Caccia, Marcello, Bertozzi, Rohrwacher); infine una quarta strada comporta la scelta di far sentire la propria presenza al di qua della camera, in un massimo avvicinamento della figura in fuori campo del regista (o in alternativa del personaggio, a maggior ragione quando le riprese sono effettuate tramite dispositivi tecnologici come gli *smartphone*) allo spazio fisico dell'immagine, in quello che diventa a tutti gli effetti un “controcampo” di un livello visivo che la voce minaccia da un momento all'altro di invadere (De Felice, Segre, Ferrente). Terzo gruppo (§ 5.4) è quello riguardante la peculiare duttilità dell'elemento vocale di sovrapporre due diverse temporalità creando degli interessanti asincronismi tra piano sonoro e piano visivo (Donfrancesco, Piperno e Ferrente, Ferrario, Segre) o di unire due spazi nella realtà disgiunti giocando sull'assegnazione della voce ad un corpo che non le corrisponde (Cioni, Di Martino, Marcello, Piperno). C'è poi il caso di un racconto orale che assume l'aspetto della forma animata, in un “monologo disegnato” che del discorso verbale proferito in occasione di una qualsiasi testimonianza documentaria o confessione soggettiva sceglie di ricreare le immagini che per natura si formano nella mente di chi ascolta, concedendo la possibilità a fatti non documentati di verificarsi nei contorni di un supporto grafico creato *ad hoc* (§ 5.5). Sulla scia di numerosi esempi di orizzonte internazionale (Tupicoff, Folman, della Fuente e Nenow, Panh, Champeaux e Porte, Gondry) si analizzeranno diversi casi del documentario italiano contemporaneo, a partire da un “what if” costituito da *El sicario* di Gianfranco Rosi e proseguendo con l'analisi dei lavori di Savona, Marazzi, De Felice, Fgaier, Malta, Massi, sino al recentissimo “fenomeno Zerocalcare” e ad una massima saturazione dell'animazione nella messa in forma di una logorroica «affabulazione di sé» (Dottorini). Se il rapporto con il disegno animato rappresenta forse uno dei massimi esempi di come una voce possa trasformarsi in una delle forme che medialmente contribuiscono al racconto del reale,

determinate vocalità, in modo più resistente, spingono verso la radice fisica della propria prestazione e scelgono di manifestarsi come puro suono, in una scala di valori che si allontana gradualmente dal piano logico per rianimare quella «vegetazione vocale» (De Certeau) del prelogico che in una canonica struttura verbale di norma viene accantonata (§ 5.6). Si parlerà di voci che non si preoccupano di manifestare i propri rumori fisiologici o di richiamare più in generale su di sé un'«ascolto a-semantico» (Bertozzi), concentrato cioè sulla materialità del proprio corpo fonetico più che sui contenuti del commento (Cavazzoni, Maresco, Frodon); di voci nei riguardi delle quali è lo spettatore ad essere portato a scindere l'elemento semantico da quello semiotico, conoscendo la realtà che gli viene raccontata più attraverso un abbandono al suo paesaggio sonoro che grazie alla perfetta comprensione del piano linguistico (Fasulo, Comodin); infine di voci che tornano, in un'«ontologia monista» (De Gaetano) del paesaggio, ad essere puri suoni, sullo stesso piano di quelli animali, vegetali, minerali, regredendo alla condizione pregressa di un «tutt'uno» uterino in cui non è più importante scindere segmenti di significato dall'ambiente reale raccontato (Frammartino). Nell'ultimo paragrafo verrà posta in evidenza la presenza determinante di voci femminili nel nostro cinema del reale (§ 5.7). In uno spazio vocale sempre più «drammatizzato» (Bonitzer), la consueta voce maschile lascia il posto ad una voce femminile in grado ben più della prima di manifestare la propria corporeità e irrazionale interiorità (Cavarero, Cixous) e dunque di rapportarsi ad un «vortice» visivo altrettanto instabile (Doane, Bruzzi, Sjogren, Silverman), frapponendo all'intervento autoritario e voyeurista della vocalità maschile «emozioni dell'intelligenza» (Vygotskij) in grado di nascere solo negli scarti della materia, lì dove ci si proietta costantemente sul diverso e si parla da una marginalità che, forte della sua «minorità» (Deleuze, Guattari), rende la donna il vero aedo del documentario contemporaneo.

CAPITOLO I
COSA PUÒ UNA VOCE?

1.1 *L'utopia dell'asincronia. Una lezione sovietica*

Nel 1928, ormai quasi un secolo fa, tre registi russi, Sergej M. Ejzenštejn, Vsevolod I. Pudovkin e Grigorij V. Aleksandrov, pubblicavano un saggio intitolato *Il futuro del sonoro. Dichiarazione*¹, anche conosciuto come “Manifesto dell'asincronismo”. A pochi anni dai primi esperimenti da parte della Warner Bros e della Western Electric che avevano portato alla nascita del sistema Vitaphone (il suono registrato su disco veniva sincronizzato con la proiezione) e poi Photophone (il suono veniva direttamente registrato sulla pellicola), già venivano prefigurate le innovazioni e al contempo i pericolosi limiti che l'avvento del sonoro avrebbe procurato rispetto all'opera filmica. In sostanza, ciò che i pionieri del cinema sovietico guardavano con timore era un uso didascalico del sonoro sulle immagini, che, se da una parte avrebbe incrementato l'effetto di realtà del cinema, dall'altra ne avrebbe compromesso le spinte avanguardiste. La dichiarazione cita testualmente la seguente frase: «Una falsa concezione delle possibilità della nuova scoperta può non soltanto ostacolare lo sviluppo del cinema-arte, ma addirittura annientarne l'attuale potenza espressiva»².

Si trattava di cineasti, primo fra tutti Ejzenštejn, le cui opere si basavano su un montaggio estremamente complesso che sfruttava al massimo la potenza plastica delle immagini: la loro capacità di sovrapporsi, estendersi, essere condensate in uniche rapide inquadrature. La dimensione spaziale e quella temporale avevano conosciuto sino a quel momento esclusivamente il livello visivo, su cui tuttavia si era concentrato un tale slancio creativo da esercitare attraverso le sole immagini una forza «attrazionale»³ capace di rivolgersi ad altre arti⁴ e persino di rappresentare all'interno della dimensione visuale quella sensoriale del

¹ S. M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003, pp. 269-270.

² *Ivi*, p. 269.

³ Cfr. Id., *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio Editori, Venezia 2013, pp. 227-249.

⁴ Il cinema veniva considerato da Ejzenštejn l'unica possibile realizzazione dell'«opera d'arte totale» (*Gesamtkunstwerk*) wagneriana. Nei suoi scritti teorici sono molteplici i riferimenti al rapporto tra cinema e pittura (si veda il testo dedicato alla «passeggiata per l'occhio» che entrambe le arti richiedono allo spettatore all'interno di un preciso perimetro spaziale), cinema e scultura (la ripresa del *Laocoonte* di Gotthold Ephraim Lessing e della capacità della scultura di costruirsi attorno a più movimenti muscolari, e dunque a più tempi, simultaneamente), cinema e musica (basti pensare alle diverse categorie di montaggio teorizzate dal regista e in particolare a quella del «montaggio armonico» nel quale ognuno degli «eccitatori visivi» lavora in

suono. In questo senso esemplare è la celebre sequenza de *Il vecchio e il nuovo* (Ejzenštejn, 1929, noto ufficialmente come *La linea generale*) in cui all'inquadratura di una falce che sferza le spighe di grano di un campo viene alternata quella di un grillo in primo piano, ad evocare, nella fusione delle due, la sonorità stridente che le accomuna. Quest'ultimo è un classico esempio di quello che il regista definiva un «montaggio verticale»⁵, ovvero l'atto di nascita di un'«immagine» – intesa come sintesi di diverse componenti espressive del film – dal contrappunto di due differenti «rappresentazioni» (le due inquadrature che, orizzontalmente, si succedono). Possiamo in effetti pensare alla verticalità ejzenštejniana come ad una prima forma di *asincronia visiva*: le «cellule» che il regista compone sul tavolo di montaggio cercano un senso che nasca «in verticale, nell'esplosione di due unità»⁶ tra loro in conflitto. Il significato di una sequenza prende cioè vita da un urto tra due “diversità”, che può svolgere una funzione sinestesica (il grillo e la falce, nel caso prima menzionato, fanno sentire allo spettatore, sebbene solo visivamente, un suono), una funzione «attrazionale» (in *Sciopero!*, 1924, la repressione degli operai in fabbrica viene alternata a immagini di bestie al macello, per indicarne metaforicamente la medesima condizione) o una funzione simbolica⁷ (il celebre esempio, nel film *Ottobre* del 1927, della rapida alternanza tra il primo ministro russo Kerenskij e un pavone, poco prima della presa del Palazzo d'inverno da parte dei bolscevichi, che rimanda ad un chiaro giudizio di valore sul politico).

Capiamo bene dunque che l'irruzione della componente sonora, per il regista sovietico come per chiunque sperimentasse a questo modo con le immagini (si pensi alla reazione di registi come Charlie Chaplin⁸ o René Clair⁹), non poteva che significare uno sconvolgimento

contrappunto con gli altri come in una partitura). In Id., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2012 e in Id., *Il montaggio*, op. cit.

⁵ Cfr. Id., *Il montaggio verticale*, in *Il montaggio*, op. cit., pp. 129-215.

⁶ Id., *Teoria generale del montaggio*, op. cit., p. 349.

⁷ Usiamo qui un termine che meriterebbe, ma non è questa la sede, un'argomentazione più complessa. Abbreviamo nel termine “simbolica” l'articolata e non poco problematica definizione che il regista dà dell'ultima categoria di montaggio, quella «intellettuale», che lavora per l'appunto sul rapporto simbolico e, per così dire, metaforico, tra due immagini, in Id., *Il montaggio verticale*, op. cit., pp. 68-69.

⁸ La risposta forse più radicale di Chaplin all'avvento del sonoro nel cinema è racchiusa nella celebre scena di *Tempi moderni* (1936) in cui, alla richiesta della protagonista femminile di esibirsi in una performance canora e alla sua esclamazione (riportata in un cartello) “Sing!! Never mind the words”, l'attore si lancia in un brano composto da termini completamente inventati, neologismi più vicini alla sfera sonora che a quella del linguaggio, in un atto di vera e propria «corrosione della parola» (S. Kracauer, *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 190). La destabilizzazione da parte degli attori del muto all'arrivo del sonoro sarebbe stata raccontata dal cinema molte altre volte, a partire da *Sunset Boulevard* (Wilder, 1950) fino ad arrivare al recente *The artist* (Hazanavicius, 2011).

⁹ Clair, tanta era la disillusione nei confronti del sonoro, proponeva addirittura che quest'ultimo fungesse da semplice duplicazione del ruolo che fino ad allora avevano svolto le didascalie scritte: «Immaginiamo un film in cui il testo parlato sostituisca il testo scritto delle didascalie, rimanga al servizio dell'immagine, e intervenga solo come mezzo d'espressione “ausiliario”»: sia insomma un testo breve e neutrale a cui non venga in nessun

nel modo stesso di *pensare* la forma cinematografica. I registi da subito sembrano dividersi tra quelli «che credono nell'immagine e quelli che credono nella realtà»¹⁰, come scrive André Bazin in *Che cos'è il cinema*: è indubbio che il suono riesca a concedere al film una «realtà supplementare», ma è altrettanto evidente che dentro questa epocale evoluzione del linguaggio cinematografico sia sottesa una «limitazione congenita» dovuta al fatto che il cinema rinuncia «alla metafora e al simbolo per dedicarsi all'illusione della rappresentazione oggettiva»¹¹. Se la possibilità di accompagnare il film con una colonna sonora aveva già dato adito ad articolate riflessioni sul suo utilizzo¹² – da quello estemporaneo nelle proiezioni dal vivo di film muti alla composizione *ad hoc* di una musica “pensata” per determinate immagini (la collaborazione di Ejzenštejn con Edmund Meisel e in seguito con Sergej Prokof'ev¹³ è ancora una volta indicativa in questo senso) – la vera rivoluzione nella “verticalità” tra immagine e sonoro è data dalla sincronizzazione del puro suono collegato alla fonte visiva che realisticamente lo produce¹⁴, e, in modo radicale, dalla possibilità che un viso parlante possa essere associato all'ascolto delle parole pronunciate. Il parlato rischia cioè di «creare una produzione pseudo-letteraria con rinnovati tentativi d'invasione teatrale», portando ogni inquadratura ad arricchirsi di senso e potenziarsi in quanto «singolo pezzo», «a fatale detrimento del montaggio che raggiunge il suo effetto unicamente quale risultante dell'unione dei diversi pezzi separati»¹⁵. David Griffith nei suoi scritti ha persino l'ardire di predire che in capo a qualche anno, per i motivi sopraelencati, i “film parlanti” sarebbero stati definitivamente abbandonati, dimostrando l'«estraneità» del cinema alla

modo sacrificata la ricerca dell'espressione visiva. Basterà un briciolo d'intelligenza e di buona volontà per raggiungere un accordo su questo compromesso», in S. Kracauer, *Teoria del film*, op. cit., p. 208.

¹⁰ A. Bazin, *L'evoluzione del linguaggio cinematografico*, in *Che cos'è il cinema*, Garzanti Editore, Milano 1999, p. 75.

¹¹ *Ivi*, p. 91.

¹² Si segnala su questo tema, tra le altre, la riflessione di Theodor W. Adorno e Hanns Eisler in Id., *La musica per film*, Newton Compton, Roma 1975.

¹³ Parlando di asincronia (a partire dal conflitto visivo tra due immagini e arrivando a quello tra immagine e sonoro) è forse più interessante e coerente con la riflessione teorica di Ejzenštejn la sua collaborazione con Meisel. Se nella celebre “battaglia delle nevi” in *Aleksandr Nevskij* (1938) le note di Prokof'ev seguono pedissequamente i movimenti della macchina sul crinale della montagna e sulle file dei soldati duplicandone la ritmica visiva e spaziale (in quello che viene definito, in omaggio alle straordinarie sperimentazioni Disney in questo ambito, “effetto *mickey-mousing*”), in sequenze come la cosiddetta “suite delle nebbie” ne *La corazzata Potëmkin* o negli appunti a margine sullo spartito del compositore austriaco (poi andato perduto) che avrebbe dovuto accompagnare *Il vecchio e il nuovo* si esprime più autenticamente la capacità del suono di muoversi sulle immagini seguendo canoni non didascalici ma, al contrario, arricchenti il senso contenuto nelle inquadrature (prolungando ad esempio attraverso il sonoro la temporalità di queste ultime e creando interessanti giochi di sovrapposizione narrativa con le successive).

¹⁴ «Il rumore degli stivali è tanto più interessante quanto più essi non sono visti», riprendendo la parafrasi deleziana in G. Deleuze, *Le componenti dell'immagine*, in *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989, p. 259.

¹⁵ S. M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, op. cit., p. 270.

natura della voce umana e l'impossibilità di sincronizzare perfettamente quest'ultima con l'immagine (al limite, scrive, gli attori potranno pensare intensamente alle proprie battute senza pronunciarle, così da immedesimarsi meglio, dal punto di vista mimico, nella parte). Propone al suo posto di considerare in futuro il ruolo determinante di una musica sempre più evoluta, capace di «visualizzare il pensiero umano» e, lungi dall'essere mero accompagnamento ritmico e didascalico della rappresentazione, di incarnare le «voci pure e perfette» della mente in un movimento armonico di note che non ha bisogno della parola per comunicare allo spettatore le sue emozioni¹⁶. Su quest'ultima cosa, come su molte altre, Griffith si rivela un mirabile veggente. Riguardo all'utilizzo della parola cade tuttavia decisamente in errore.

Partiamo dal fatto che il suono presenta, per natura, la capacità di ancorare l'autopercezione di un uditore/spettatore nello spazio. Riconsegnando all'immagine una profondità e una stabilità fino ad allora sconosciute, con l'introduzione del sonoro, e in particolare del parlato, vengono tuttavia messe in gioco, come scrive Thomas Elsaesser, «l'unità e la separazione di corpo e voce, ossia l'integrità del corpo umano nel cinema»¹⁷. Il paradosso vuole quindi che la possibilità di una parola «udibile» dia al film un corpo e al contempo ne minacci l'integrità, come è ben raccontato dalla famosa scena finale di *Cantando sotto la pioggia* (Donen, Kelly, 1952). Tuttavia non possiamo limitare il sonoro, come è evidente, alla sola componente vocale: trasformando «lo schermo in un palcoscenico nello spazio», ribalta teatrale che non si limita più ad essere cornice di un'immagine bensì «margine di un tutto» che annulla la distanza dal pubblico spingendolo al contrario ad un atto immersivo in un mondo di nuovo quadrimensionale¹⁸, «il suono oscilla fra rumore e voce, canto e grido – ossia è sempre sul confine tra sensazione e significato, minacciando di cadere nell'asemanticità del rumore o del borbottio, ma conservando anche la possibilità di creare significato, comunicazione, linguaggio e riferimenti»¹⁹.

Sono tre, rifacendoci alla sistematizzazione di Michel Chion, le attività del suono sull'immagine: l'animazione temporale di quest'ultima, la linearizzazione dei piani (che impone alla narrazione un'idea di successione), e la loro vettorializzazione o drammatizzazione (che induce un senso di attesa e dunque di implicito «scopo» al quale il racconto deve tendere)²⁰. La sua funzione è quindi primariamente quella di unificare

¹⁶ P. Cherchi Usai, *David Wark Griffith*, Il Castoro, Milano 2013, pp. 339, 4547 (ebook).

¹⁷ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009, p. 148.

¹⁸ *Ivi*, p. 151.

¹⁹ *Ivi*, p. 156.

²⁰ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001, p. 22.

temporalmente le diverse inquadrature potendosi prolungare oltre i tagli visivi, oltre a quella di dare vita ad un «ambiente globale» in grado di avvolgere la rappresentazione (pensiamo ai rumori di fondo e ai suoni reali presenti anche in una singola immagine, il cosiddetto “suono d’ambiente”) e a quella di «punteggiare» i movimenti delle scene in modo più integrato e più discreto di quanto accadesse nel cinema muto (dove il tempo poteva essere scandito unicamente dalle risorse della musica orchestrale e dai cartelli)²¹. Lo studioso delinea inoltre tre tipi possibili di ascolto di un suono: quello «causale», da cui lo spettatore trae un’informazione, quello «semantico», in cui viene presupposto l’utilizzo di uno specifico codice comunicativo, e quello «ridotto» (ripreso dalla teoria di Pierre Schaeffer), durante il quale del suono viene carpito il “corpo” fonetico, l’aspetto formale ancora slegato da una sua possibile significazione²².

Ma, sopra ogni cosa, al suono è concesso aprire lo spazio dell’immagine oltre i propri confini e verso il “fuori” del campo visivo, potendo dunque incarnare diversi ruoli: il suono «in», di cui vediamo la fonte nell’immagine; il suono in «fuori campo relativo», di cui sappiamo esistere una fonte fisica che non vediamo (una persona che parla e che sappiamo essere nello stesso spazio di chi è visibile sullo schermo, ad esempio) e che spesso viene trasmesso in “effetto quinta” dagli altoparlanti ai lati dello schermo²³; il suono «off», che arriva questa volta da una sorgente non diegetica, una sorta di «balcone» o «golfo mistico» indipendente rispetto all’immagine e tuttavia proteso verso quest’ultima; il suono interno, fisico o mentale, quando ascoltiamo un pensiero o un rumore fisiologico del personaggio sullo schermo; e infine il suono «on the air», derivante da fonti meccaniche come una radio o un telefono²⁴. Chion distingue poi ancora un fuori campo «attivo», di cui siamo spinti a cercare la fonte, e uno «passivo», che semplicemente avvolge la rappresentazione stabilizzandola e facendole da “tappeto sonoro”²⁵. A sconvolgere nel profondo gli equilibri formali su cui il film si era fondato fino alla fine degli anni Venti è tuttavia, come accennavamo, l’elemento vocale.

²¹ *Ivi*, p. 52-53.

²² *Ivi*, p. 33-36.

²³ Tecnicamente il suono può essere trasmesso in modalità “monopista” (i suoni provengono tutti da uno stesso punto e la localizzazione di essi in diversi punti dello spazio è procurata “mentalmente” dallo spettatore), e “multipista” (quando, ad esempio nel cosiddetto «fuori campo spazzatura» i suoni vengono raccolti da altoparlanti situati fuori dai limiti del campo cinematografico estendendo di conseguenza lo spazio sonoro all’intera sala). A partire dalla nascita della stereofonia, riproduzione del suono che comporta due diversi flussi informativi veicolati da differenti diffusori acustici, è stato possibile distinguere un suono “direzionale” (che proviene cioè da un preciso punto nello spazio) e una “panoramica sonora” (in grado di spostare il suono tra diversi canali).

²⁴ M. Chion, *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., p. 70-76.

²⁵ *Ivi*, p. 87.

1.2 *L'avvento del parlato. Dal pessimismo di Arnheim al «finto contrappunto» di Kracauer*

Da una parte l'immagine muta era da considerarsi prima dell'intervento del sonoro «inferma»²⁶, in grado di riprodurre «la realtà meno uno dei suoi elementi [il suono]»²⁷ e, soprattutto, come scrive Deleuze nell'ultima sezione de *L'immagine-tempo*, ancora necessariamente ancorata ad un testo (quello delle didascalie) che ne comprometteva la «natura fisica e innocente» manifestando in essa la violenza della «legge» e dell'«interdetto»²⁸ rappresentati dalla parola scritta; dall'altra, è precisamente l'irruzione del «parlato» a modificare internamente il tempo e l'andamento narrativo del racconto filmico, portandolo ad abbandonare una «corrente espressionista o simbolista» (quella delle prime avanguardie) in favore di una «analitica e drammatica»²⁹. L'introduzione della parola fa sì che l'immagine visiva, immediata nell'offrirci «l'essenza naturale dell'uomo nella Storia o nella società», passi dal discorso indiretto dello scritto a quello diretto di un linguaggio verbale che può finalmente manifestarsi sonoramente, recuperando il tratto distintivo del discorso per il quale un «io» può rivolgersi ad un «tu»³⁰. Così la dimensione visiva, quando la parola si fa «udibile», riesce a far vedere allo spettatore qualcosa di nuovo, cominciando «a diventare leggibile per proprio conto»³¹ e svincolandosi da una scrittura che ne violentava la forma originaria. E tuttavia è proprio questa stessa parola, a partire dalle prime sperimentazioni fino a giungere alla definitiva affermazione del «dialogo filmato» (pensiamo in particolare al genere della commedia e nello specifico a quella americana anni Trenta di Frank Capra, Howard Hawks o Ernst Lubitsch), a muovere verso un rigore descrittivo e lineare in cui comincia ad apparire in quanto pura «conversazione», svincolata dalle leggi di causa ed effetto proprie dell'azione filmica e legittimata in qualità di semplice interazione in grado di determinare «rapporti di forza e strutturazioni» che coincidono con il solo atto di aprire la bocca ed interagire con l'altro³².

²⁶ «C'è del corpo in meno», direbbe Jean-Louis Comolli, parlando dal punto di vista di uno spettatore privato di una «dimensione erotica» che può attivarsi solo con la presenza di una voce che anima i corpi e li rende «carne» agli occhi di chi guarda. In J-L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, p. 196.

²⁷ A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, op. cit., p. 79.

²⁸ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 248.

²⁹ A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, op. cit., p. 83.

³⁰ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 249.

³¹ *Ivi*, p. 253.

³² *Ivi*, p. 254.

L'immagine diventa così essa stessa un mero correlato dell'atto di parola, piatta dal punto di vista formale e percorsa da un tempo oramai talmente schiacciato sulla verbalità da risultare «intellettuale ed astratto», privo di qualsivoglia «realismo della durata» e spinto in avanti da un *découpage* convenzionale e imprescindibilmente logico, sempre più simile ad un «*vaudeville* o ad un gioco di parole»³³. Allo stesso modo i soggetti rappresentati diventano «variabili dell'atto di parola preso nel suo insieme intersoggettivo»³⁴, irretiti da una dimensione verbale che è difficile definire «sociabilità» e che piuttosto, priva come è di una struttura di azioni e reazioni che guidano un discorso, presenta il tratto distintivo di una «mondanità» fine a se stessa, che esaurisce il suo senso nel momento stesso in cui, estemporaneamente, si compie³⁵.

Dagli anni Trenta in poi il cinema entra così nell'era del «vococentrismo», o, più nello specifico, poiché la voce si fa veicolo di un sempre più dominante atto di parola, del «verbocentrismo»³⁶. Se al tempo del muto il livello visivo riusciva ad esprimere talvolta i suoni «meglio del suono stesso» (come abbiamo visto nel caso di Ejzenštejn), la voce prende in carico in modo pressoché totalizzante il senso del racconto, facendosi emanazione di visioni che riescono ad essere anche «più belle delle immagini»³⁷. In una polarizzazione oramai capovolta e in un'operazione tecnica che privilegia l'elemento vocale rispetto al sonoro (la voce viene, con procedure sempre più progredite, raccolta dalla presa audio e isolata nel messaggio in modo da arrivare allo spettatore attraverso un canale in primo piano che sovrasta il resto dei suoni), il «tempo quotidiano del parlato»³⁸ impone una normalizzazione sullo scorrimento delle immagini.

Chion individua tre diverse categorie nell'utilizzo della voce nel cinema (che, è indicativo, sostituisce direttamente con il termine di «parola»): la «parola-teatro», ovvero quella che si dipana in un dialogo con funzione drammatica inserito nell'azione; la «parola-testo» (sulla quale a breve torneremo), che riveste il ruolo di commento «off» sull'immagine ed è spesso contingentata in rapporto ad essa, delineando attraverso pochi e secchi interventi, con autorevolezza e autocompiacendosi di «portare con sé il mondo tramite il linguaggio», l'andamento narrativo del livello visivo³⁹; ed infine una «parola-emanazione», non del tutto intellegibile e svincolata dall'azione drammatica, che viene sommersa in un «chiaroscuro

³³ A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, op. cit., p. 91.

³⁴ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 256.

³⁵ *Ivi*, p. 254.

³⁶ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., p. 15.

³⁷ *Ivi*, p. 136.

³⁸ *Ivi*, p. 26.

³⁹ *Ivi*, pp. 166-167.

verbale» votato al sensazionalismo piuttosto che alla logica verbale e, al contrario della norma, si decentra nuovamente rispetto all'immagine⁴⁰.

Rispetto alla prima categoria (la “parola-teatro”) celebre, nella sua radicalità teorica, è la decostruzione operata da Rudolf Arnheim di ogni possibile forma realistica di contrappunto tra immagine e voce nei cosiddetti “talkies”. Se, secondo il teorico, esistono arti la cui natura permette la coesistenza di più media – in particolare il teatro, la cui messa in scena visiva si sottopone ad un testo drammaturgico, o ancor di più l'opera lirica, in cui il soggetto viene trascinato nell'azione drammatica dalla musica (sempre dominante rispetto al testo del libretto) – il cinema pretende di trascinare sullo schermo, lavorando indipendentemente su una e sull'altra, due componenti fisicamente inseparabili nella realtà (appunto il corpo umano e la sua voce). All'interno del dominio per così dire “artificioso” dell'immagine in movimento, viene dunque reso disturbante un aspetto mimetico che, al di fuori della realtà, non può che sembrare impreciso. A teatro, scrive Arnheim, immagine (il corpo reale) e parola (la dimensione astratta del linguaggio) si manifestano automaticamente nella persona dell'attore che recita sulla scena (per quanto anche il teatro passi dal puro movimento della danza al puro suono del radiodramma, esprimendo anche in questo campo il rapporto critico tra i due piani). Il cinema, al contrario, pretende di incarnare, ad un «secondo piano» di espressione comportato dalla messa in immagine, un legame biologico di «primo piano»⁴¹. Per lo stesso motivo per il quale non è possibile «inserire il suono in un dipinto» ed è necessario piuttosto giocare su un livello sinestesico («un vino color rosso cupo può essere avvicinato al suono cupo di un violoncello»⁴²), la parola non può essere inserita nell'immagine animata del cinema in modo naturale⁴³.

C'è poi la questione dell'alternanza tra silenzi e dialoghi, dunque “vuoti” e “pieni” sonori: il cinema non riesce, a detta dello studioso, ad equilibrare a dovere le due

⁴⁰ *Ivi*, pp. 170-172.

⁴¹ R. Arnheim, «*Nuovo Laocoonte*»: *le componenti artistiche e il cinema sonoro*, in *Film come arte*, Abscondita, Milano 2013, p. 148.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ In effetti troppo di rado si ricorda che la tecnologia del suono negli anni Trenta e Quaranta è anche tecnologia dell'immagine: tutti i suoni, codificati come densità o come area variabile, erano espressi in termini ottici, dovevano cioè essere registrati fotograficamente sulla pellicola e infine letti per mezzo di una lampada nel proiettore. Quasi ogni progresso nella tecnologia delle immagini ha portato quindi a un corrispondente salto di qualità del suono (fino ad arrivare alla meno costosa e decisamente più funzionale banda magnetica negli anni Cinquanta e in seguito al sistema Dolby, alla fine dei Sessanta, attraverso cui si riesce finalmente a ridurre i rumori di fondo amplificando i suoni che si vogliono in primo piano e compensando così le differenze nella gamma di frequenze). Il paradosso dell'“inserire il suono” in un'immagine fissa era dunque non così lontano dalla reale procedura della registrazione dei suoni. Cfr. R. Altman, *Introduction*, in “Yale French studies. Cinema/Sound”, n. 60, Yale University Press, New Haven 1980, traduzione mia.

componenti, cosa che accade invece nella pantomima, dove dimensione scenica e dimensione linguistica riescono a mantenere costantemente la propria autonomia strutturale. I registi «pretenziosi»⁴⁴ hanno invece l'ambizione di alternare frammenti di dialogo a silenzi eventualmente coperti da una colonna sonora, provvedendo dunque ad un'azione visiva completa e ad un'azione sonora solo parziale e mai davvero fusa alla prima – sarebbe completa solo se si escludesse l'immagine sullo schermo e lo spettatore potesse concentrarsi unicamente sul sonoro⁴⁵. D'altronde, scrive Arnheim:

Un'interruzione del dialogo non produce lo stesso effetto psicologico risultante dall'improvvisa scomparsa dell'immagine dallo schermo. E questo perché, psicologicamente, un'interruzione del dialogo non è percepita come interruzione dell'azione acustica, mentre la scomparsa dell'immagine dallo schermo interromperebbe lo spettacolo visivo. (...) E tuttavia ciò che non disturba da un punto di vista puramente psicologico può essere invece inammissibile in senso artistico⁴⁶.

A questo aspetto si aggiunge poi il fatto che il parlato, oltre a limitare il movimento plastico dei corpi sullo schermo rischiando di paralizzarli, non riesce più nell'intento di fondere l'uomo all'ambiente (come accade invece, sostiene l'autore, nella pittura). Se difatti al tempo del muto essere umano e oggetti risultavano entrambi inudibili (l'azione di un uomo rimaneva silenziosa tanto quanto quella dei «frammenti di un vaso»⁴⁷) e dunque indifferenziati da un punto di vista narrativo (non c'era differenza tra un personaggio in primo piano e uno scorto all'orizzonte, poiché tutti e due privi di parola e dunque dello stesso rilievo), con il parlato la figura umana risulta innaturalmente staccata dall'immagine che la rappresenta.

Il cinema poteva allora, nelle parole del teorico, accontentarsi di un testo «a scopo di supporto» del piano visivo, più umile e meno dannoso dell'utilizzo di una parola sonora che, per quanto in certi casi potesse far «risparmiare tempo, spazio e forza inventiva» al cineasta,

⁴⁴ R. Arnheim, *Film come arte*, op. cit., p. 151.

⁴⁵ Adorno e Eisler raccontano come nei primi esperimenti di accompagnamento musicale dei film muti la musica venisse usata per nascondere al pubblico il rumore del proiettore e dunque il fatto “perturbante” che il piacere della ricezione fosse mediato da una macchina (Cfr. Id., *La musica per film*, op. cit.). D'altra parte, ci ricorda Rick Altman, fino al 1933 registrare insieme dialoghi e colonna sonora era quasi impossibile a causa della diversa riverberazione (la voce richiede un ambiente di registrazione “secco”, l'orchestra per forza di cose un ambiente acustico opposto) e della diversa amplificazione dei microfoni (siamo ancora lungi dai microfoni direzionali, infinitamente più precisi e capaci di eliminare le sporcature dovute all'operazione di registrazione). Già dal '29 si utilizza non a caso la tecnica del «playback sistem», che prevede la registrazione autonoma delle musiche mandata poi durante le riprese dal vivo della scena e dei dialoghi (in modo analogo al modello della “retroproiezione”, in cui le scene all'aperto vengono girate a parte e poi retroproiettate sul set in studio). In R. Altman, *Introduction*, op. cit., p. 6.

⁴⁶ R. Arnheim, *Film come arte*, op. cit., p. 152.

⁴⁷ *Ivi*, p. 163.

diventava mero espediente (per di più fastidioso e contro natura) per descrivere un'immagine⁴⁸. D'altronde in un'ipotetica «gerarchia dei mezzi»⁴⁹ che ogni oggetto artistico dovrebbe rispettare, non si comprende quale delle componenti espressive la settima arte possa scegliere senza cadere nella pura imitazione delle altre arti: il dominio della parola lo porterebbe alla pantomima (il cinema è «l'arte di stampare, di fissare e di diffondere il teatro»⁵⁰, scriveva Marcel Pagnol), quella del movimento alla danza. Se la scelta ricade, come è giusto, sulla dimensione visiva dell'immagine, allora il parlato non fa, per i motivi sopraelencati, che avversarne le potenzialità.

In alternativa, è possibile chiedersi come, ai tempi del vococentrismo e, più in generale, di un sonoro che ha ottenuto un ruolo prevaricante nei confronti dell'immagine, lavorare su possibili forme di asincronia che restituiscano un senso all'innovazione tecnica in assoluto più temuta e screditata della storia del cinema. Siegfried Kracauer è lo studioso che in modo più schematico ha tracciato, partendo prima dal parlato, poi dall'elemento visivo e infine dal puro suono, tutte le esistenti intersezioni tra questi tre livelli espressivi. Cominciamo col dire che la riflessione kracaueriana parte da una tesi forte secondo la quale qualsiasi dimensione verbale nel film minaccia «di soffocare il significato delle immagini che la accompagnano, riducendole a sbiadite illustrazioni»⁵¹. Di conseguenza l'unico modo di dar vita ad un contrappunto autentico e funzionale tra i due livelli sarebbe quello di tornare alla «fallacia ontologica»⁵² per la quale il cinema è un medium prima di tutto visivo e dunque le immagini vanno privilegiate rispetto ad un sonoro che, al limite, può farne emergere in modo fecondo le intrinseche qualità. Del resto, dice Kracauer, anche là dove si volesse tornare alla pura potenza dell'immagine, è difficile pensare a quest'ultima, in termini realistici, come svincolata dal linguaggio. Così come è difficile, lo sosteneva già Pudovkin nella *Dichiarazione* citata all'inizio del paragrafo, pensare ad un sonoro che nella realtà di tutti i giorni si muova didascalicamente su una qualsiasi prospettiva visiva (come afferma il cineasta, anche quando qualcuno davanti a noi parla è difficile non muovere gli occhi, nel corso del discorso, sui diversi oggetti presenti nello spazio che ci circonda). A partire dunque dalle abitudini percettive dell'essere umano trasposte nell'opera cinematografica, il teorico tedesco ci presenta diverse combinazioni.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 161-162.

⁴⁹ *Ivi*, p. 160.

⁵⁰ G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009, p. 79.

⁵¹ S. Kracauer, *Teoria del film*, op. cit., p. 186.

⁵² R. Altman, *Introduction*, op. cit., p. 14.

Le prime interessano esempi filmici in cui è la parola ad avere la meglio sull'immagine. In questo caso, asserisce Kracauer, non c'è possibilità di giungere ad un reale effetto di asincronia. La prima possibilità è quella dettata da quello che definisce «parallelismo»: ascoltiamo un discorso mentre abbiamo davanti il viso di chi sta parlando (qui il sincronismo è indubbio). Può esserci poi un «finto contrappunto», laddove alle parole dello *speaker* vengono associate immagini non solo del suo viso ma anche del totale (lo spettatore può distrarsi, ma non basta a minare il predominio dell'aspetto verbale). Si può pensare allora ad un parallelismo interno ad una dimensione asincronica: mentre la voce racconta di una guerra o nomina una città (Parigi, nell'esempio di Kracauer), vediamo alcune immagini di campi di battaglia, o, in un rapporto immagine-suono ancor più stereotipato, l'immagine della Tour Eiffel. Anche in questo caso l'asincronia è solo apparente: si tenta di fare ammenda rispetto alla dominanza della parola ma le rappresentazioni visive non sono altro che mere duplicazioni di quest'ultima. Anche nel cosiddetto «commento asincronico», dove una voce fuori campo (pensiamo ai notiziari stile BBC) parla su immagini che si assume il compito di descrivere, la parola risulta «gelosa della chiarezza dell'immagine» che quindi si riduce a suo raddoppiamento, in un montaggio visivo teso ad essere unicamente «dimostrativo» nei confronti della spiegazione verbale. C'è poi un'ulteriore variante, quella del «finto contrappunto asincronico in funzione di commento»: qui Kracauer fa un esempio preciso, riprendendo la scena del soliloquio nell'*Amleto* di Laurence Olivier (1948) in cui vediamo, nell'immagine, il protagonista tacere e a parlare sembra essere l'«entità incorporea dell'autore». Lo studioso avverte tuttavia anche in esperimenti come questo, in cui i piani sembrerebbero essere a tutti gli effetti paritari (permettendo dunque l'autonomia contrappuntistica di entrambi), il prevalere della parola sull'immagine muta. Infine, Kracauer parla di un «suono asincrono reale» laddove, dice riprendendo un esempio di Pudovkin⁵³, sentiamo parlare qualcuno e nel frattempo l'immagine ci mostra i visi dei suoi ascoltatori. Anche qui tuttavia le «immagini di reazione» non sono abbastanza forti da attrarre la concentrazione di uno spettatore ancora intento a “udire” più che a “vedere”⁵⁴.

⁵³ Pudovkin riportava nello specifico l'esempio di una ripresa che, durante un verdetto in tribunale, sceglie di focalizzarsi sul viso del condannato piuttosto che sul giudice che sta emanando la sentenza. Questo tipo di *escamotage*, così come quello di inquadrare il personaggio che in un discorso ha catturato l'attenzione dello spettatore anche quando a parlare è qualcun altro, permetterebbe, nella riflessione del regista russo, di muovere il sonoro prefigurando e seguendo l'emozione dello spettatore invece di dare vita attraverso il montaggio ad un «freddo resoconto letterale» di una conversazione (spostando l'inquadratura unicamente tra campo e controcampo). In V. I. Pudovkin, *Asynchronism as a Principle of Sound Film*, in *From Film Technique and Film Acting*, Grove Press, New York 1960, p. 3, traduzione mia.

⁵⁴ S. Kracauer, *Teoria del film*, op. cit., pp. 201-204.

L'alternativa, in cui Kracauer vede l'unica possibile strada per la realizzazione di un'asincronia autentica, è costruire uno schema speculare in cui, questa volta, sia la dimensione visiva a prevalere. Così, tanto nel parallelismo di tipo asincrono quanto nel reale contrappunto, il sonoro diventa semplice «accompagnamento catalizzatore»⁵⁵ che, a maggior ragione in caso di suoni reali e non di parole, si rende necessario ad una maggiore immersione nell'immagine. Un esempio efficace preso in considerazione dallo studioso è, in *M – Il mostro di Düsseldorf* di Fritz Lang (1931), il grido “Elsie” lanciato più volte dalla madre disperata quando si rende conto che la figlia è sparita: in questo caso la voce della donna sovrapposta agli spazi vuoti del palazzo e del cortile fa sì che lo spettatore, attraverso la corrispondenza con il sonoro, legga l'immagine aggiungendo ad essa una componente psicofisica che ne accresce la potenza espressiva⁵⁶. La banda sonora avrebbe cioè il compito di rivelare l'impressione soggettiva di un personaggio di cui si vuole sottolineare lo stato d'animo, «il ritmo mutevole della percezione umana», in sovrapposizione ad un'immagine che orizzontalmente trattiene il «corso ritmico del mondo oggettivo»⁵⁷, il suo ordinario scorrere temporalmente in avanti.

C'è poi un possibile utilizzo asincronico del «sonoro vero e proprio» (ovvero il puro suono slegato da significazioni verbali), che Kracauer, riprendendo la riflessione di Clair, ritiene più legato alla realtà materiale e dunque «meno pericoloso per le immagini sullo schermo»⁵⁸. In verità lo studioso riconosce al suono una struttura bifida che, se da una parte spinge verso il suo aspetto fonetico e la resa sensazionalistica dell'immagine cui si sovrappone, dall'altra è capace di dar vita ad un'entità disincarnata e simbolica che si avvicina ancora una volta, rischiosamente, al linguaggio verbale. È il caso di un film dello stesso Clair, *Il milione* (1931), in cui all'immagine di una rissa dovuta alla perdita di un biglietto della lotteria viene sovrapposto il sonoro di una partita di *rugby*. In questa circostanza «quel che i suoni cercano di suggerire avrebbe potuto ugualmente essere comunicato con le parole»⁵⁹, imputando al suono un ruolo simbolico che potremmo dire sostituisce, attraverso l'evocazione di un'immagine dialetticamente contrapposta a quella

⁵⁵ *Ivi*, p. 205.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 204-209.

⁵⁷ V. I. Pudovkin, *Asynchronism as a Principle of Sound Film*, op. cit., p. 2. Pudovkin descrive una circostanza in cui un uomo sente il rumore di un incidente e va alla finestra. Dapprima isola dal frastuono la voce dell'incidentato, poi torna a sentire il sottofondo delle grida e dell'ambulanza in arrivo per soccorrerlo, poi ancora non sente più nulla, poiché si accorge riconoscendo gli indumenti che indossa che quell'uomo è suo fratello. Questo a dimostrazione che è necessario, per un uso fecondo del sonoro, che quest'ultimo rispetti la percezione “emotiva” con cui l'essere umano “ascolta” il mondo.

⁵⁸ S. Kracauer, *Teoria del film*, op. cit., p. 210.

⁵⁹ *Ivi*, p. 211.

reale, un commento parlato in cui la similitudine verrebbe esplicitata⁶⁰. Inversamente a ciò, già poco dopo l'avvento del sonoro si era scoperta l'efficacia del lavoro sulla "corporeità" del suono⁶¹, talvolta anche creando dei «suoni senza nome», *ex novo*, o alterati nella pasta e nel ritmo, come nel caso dei suoni "rallentati" del mare in tempesta in *Nanuk l'esquimese* (1922) di Robert J. Flaherty o, più avanti, ne *Le tempestaire* (1947) di Jean Epstein, al fine di afferrarne meglio l'effetto.

Se dunque il suono puro si presta per eccellenza al sincronismo (alle mani che battono deve necessariamente corrispondere il sonoro degli appalusi), Kracauer sostiene che esagerare questo tipo di parallelismo possa spesso significare snaturare la realtà magmatica come noi la percepiamo, in tutta l'azione faticosa del suo discernimento da parte del nostro apparato sensoriale e, nello specifico, uditivo. Ecco perché il suono non linguistico può e deve essere pensato anch'esso in un vitale contrappunto con l'immagine: sia che aggiunga a quest'ultima una componente per così dire "affettiva" – l'esempio del grido nel film di Lang ma anche il pianto disperato del bambino, nell'ultimo episodio di *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini, che sentiamo sovrapposto al paesaggio desolato delle paludi del Polesine subito dopo l'attacco dei partigiani da parte dei nazi-fascisti, o il famoso canto della madre ne *L'uomo che sapeva troppo* (1956) di Hitchcock, quando nella scena finale le note di *Que Séra, Séra* attraversano le stanze della casa fino ad arrivare alla porta dietro cui il bambino è stato recluso – sia che provveda in un certo senso a fare «economia di immagini» lavorando sulla capacità del suono di "condensare" il tempo in un'unica inquadratura – come in un altro film di Clair, *Broadway melody* (1940), una portiera che sbatte in sovrapposizione al viso triste di una donna fa sì che il regista possa evitare di mostrare le due immagini, la causa e l'effetto, sequenzialmente⁶².

⁶⁰ È interessante notare come qui si giochi la medesima dialettica ejzenštejniana del montaggio verticale, ma in questo caso la "seconda immagine" (il grillo per la falce, il pavone per Kerenskij, e via dicendo) venga incarnata dal livello sonoro, a conferma che l'operazione del regista russo metteva già in scena, come si è detto, una asincronia ancora necessariamente legata alla sola dimensione visiva e che pure prefigurava le possibilità sprigionate dall'utilizzo del suono.

⁶¹ D'altronde, se già dalle origini della sua sperimentazione quella sonora si presenta come una materia duttile, metamorfica, modellabile e polisemica, sappiamo bene che oggi gli ingegneri del suono sono capaci di raffinatissimi trasformismi su di essa, preferendo, in particolare nel cosiddetto cinema d'azione o "spettacolare", un suono artificioso ma perfettamente intelligibile ad un suono registrato e pienamente fedele alla realtà. L'era digitale è potremmo anzi dire più acustica che visiva, espressione di un sonoro trattato in quanto «aggregato che va plasmato e formato prima di "deporlo" e applicarlo alla traccia visiva» (in T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, op. cit., p. 161) e dunque unico collegamento fisico con una realtà materiale di cui diviene, in un certo senso, condizione di verità.

⁶² In altre parole, come scrive Pudovkin, questo particolare uso del sonoro fa sì il contrappunto audiovisivo equivalga alla somma di due diverse immagini. Sempre il regista russo, che nel suo saggio non lesina esempi, descrive l'immagine di uomo abituato a vivere in una metropoli all'improvviso solo in mezzo al deserto. All'immagine viene sovrapposto un tipico sonoro urbano, così da condividere l'effetto di straniamento del

1.3 *Contrappunti sperimentali ed intelligenze verbali. Da Pett and Pott (Cavalcanti, 1934) a Lettre de Sibérie (Marker, 1957)*

Certamente la sistematizzazione di Kracauer ci aiuta a prendere in esame in modo rigoroso le possibili intersezioni formali tra parola, immagine e suono. Altrettanto indubbio è che qualsiasi categorizzazione lascia fuori per natura i cosiddetti “casi spuri”, quelli che sfuggono ad un incasellamento per forza di cose limitante o che si collocano sulla soglia tra generi, stili e canoni cinematografici. Dalla griglia dello studioso tedesco sembrano rimanere fuori film in cui la sperimentazione sull’asincronismo assume forme da vero “sperimentalismo”, giocando anche, ad esempio, sull’invertibilità tra voce umana e suono inanimato. Il caso più lontano nel tempo è contenuto nel film di Alberto Cavalcanti, prodotto da John Grierson, *Pett and Pott* (1934), commedia satirica prodotta per promuovere l’uso del mezzo telefonico, in cui all’immagine di un grido di donna viene sovrapposto sul piano sonoro il fischio di un treno, il rumore delle ruote in corsa viene sostituito in un’altra scena da un recitativo vocale e all’inquadratura di una lite familiare viene accoppiato il sonoro di una banda di pifferi e tamburi. Se da una parte questi esperimenti rappresentano *divertissement* dell’autore, che sceglie di impiegare il suono in modo non convenzionale sfruttando quello che Grierson definisce il «comico dell’asincronismo»⁶³, dall’altra si tratta di dirette espressioni di un cinema che, distinguendosi dalle altre arti (prima fra tutte quella teatrale), sfrutta il contrappunto per manifestare la capacità dell’immagine cinematografica di trattare l’uomo e la macchina (così come qualsiasi corpo catturato nel movimento dei piani) sullo stesso livello, «senza distinzioni di pesi e di qualità», considerando ogni immagine come “cosa” priva di vita interiore e presa nel vortice tecnico del montaggio. Il sonoro asincronico diventa qui allora indice della contaminazione tra corpi (quello umano e quello inanimato) che nella realtà sono reciprocamente inattribuibili e che pure nella «sfrenata dinamicità delle forme» portata sullo schermo dal cinema vengono riallineati su un unico, comune, piano di immanenza⁶⁴.

protagonista con lo spettatore ed “economizzare” sull’utilizzo di due diverse immagini in successione. In V. I. Pudovkin, *Asynchronism as a Principle of Sound Film*, op. cit., p. 1.

⁶³ J. Grierson, *Documentario e realtà*, Bianco e Nero, Roma 1950, p. 84.

⁶⁴ Riprendiamo qui la concezione “animista” e “prelogica” del cinema di Ejzenštejn, ma anche la riflessione lukacsiana sul potere “oggettificante” della settima arte. Cfr. G. Lukács, *L’anima e l’azione. Scritti su cinema e teatro*, a cura di F. Ceraolo, Pellegrini Editore, Cosenza 2020. Interessante notare che, se per Arnheim era il cinema muto a tutelare la connessione indifferenziata tra i soggetti rappresentati, in questo caso tale

Ma ci sono altri casi che non trovano un preciso collocamento nelle griglie di Kracauer (o, meglio, che si collocano tra una categoria e l'altra o ne comprendono più di una). Ad esempio la meta-riflessione sul sonoro contenuta, per citarne uno dei tanti, in un film come *Listen to Britain* (Jennings, McAllister, 1942) nel quale in un preludio di alcuni minuti che precede un articolato montaggio dei suoni (accompagnati dalle immagini) tipici della penisola britannica (dai macchinari delle fabbriche ai cori di voci bianche, dalle danze popolari agli scoppi delle bombe in guerra) una sorta di "presentatore ufficiale" dei materiali parla di "sound-pictures" nelle quali è possibile afferrare il battito del cuore ("the heart-beating") di un intero popolo, concludendo invitando lo spettatore ad "ascoltare con lui l'Inghilterra" ("as you, and I, listen to Britain"). Delle immagini seguenti siamo portati quindi a trattenere la componente sonora più che quella visiva, rimanendo dentro una struttura fondata sul parallelismo (i suoni sono tutti sincronici) ma contraddicendo la teoria secondo la quale in un "passo a due" di immagini e suono, a meno che non intervenga la parola, è la forza dell'immagine che prevale e viene semmai solo arricchita dal piano sonoro. Anzi, in questo caso è proprio la dimensione verbale introduttiva a guidarci verso una "dominante sonora" che il pubblico dovrà privilegiare rispetto al montaggio di immagini.

Lo schema di Kracauer sembra poi lasciar fuori la pratica della post-sincronizzazione, interessante in particolare nell'ambito del documentario anni Trenta che, ben lungi dall'utilizzo della presa diretta, poteva scegliere tra la voce fuori campo e la registrazione in differita del sonoro. Prendiamo, ad esempio, *L'uomo di Aran* (1934) di Flaherty, nel quale la costruzione finzionale (da film muto) con la quale si ibrida la realtà raccontata (i protagonisti del film sono guidati nei loro movimenti e nei loro gesti da un impianto estetico-narrativo ben preciso scongiurante ogni tipo di imprevisto), si riflette anche su un sonoro ridoppiato⁶⁵. Quest'ultimo, non solo per le imprecisioni che caratterizzavano all'epoca il sistema tecnico ma anche e soprattutto perché relazionato ad un reale che nonostante tutto sfugge ed è difficile doppiare come fosse composto da battute scritte in sceneggiatura, manifesta esplicitamente il differimento di una voce mai perfettamente sincronizzata con l'immagine e a volte dichiaratamente artificiosa, rendendo il rapporto mimetico tra

indifferenziazione trova la sua piena espressione nella sovrapposizione tra dimensione umana e dimensione inanimata permessa dal piano sonoro.

⁶⁵ Chiaramente all'epoca (e così fino alla fine degli anni Cinquanta) realizzare un documentario senza la possibilità di registrare il suono in presa diretta (l'attrezzatura era ancora estremamente pesante per portarla sul campo) voleva dire in ogni caso "sacrificare" una parte di realismo del racconto filmico. Il primo e uno dei pochi ad osare nel tentativo di una registrazione diretta del suono è Dziga Vertov nel celebre film *Sinfonia del Donbass/Entusiasmo* (1931), una vera e propria sinfonia urbana fatta di rumori e voci della città, in una sorta di primo esperimento di quella che oggi chiameremmo "musica concreta".

immagine e sonoro particolarmente complesso. Gli «attori-personaggi», nelle parole di Jean-Louis Comolli, tentano di ricostruire al volo le frasi che vedono pronunciate in una performance che diventa «gioco, rischio e deriva», non pretendendo nemmeno di «calarsi bene nella parte» ma piuttosto consapevoli, in quello che assume la forma di un «reenactment»⁶⁶ *ante-litteram*, di assolvere l'impossibile compito di «far scivolare parole vere nella bocca di un fantasma»⁶⁷. Tra le tante nel film di Flaherty, pensiamo ad una delle sequenze iniziali, in cui la famiglia di pescatori risale la china trascinando la barca a riva e una delle donne (ecco l'imprevisto mai pienamente scongiurabile) inciampa. Anche la voce è costretta a simulare l'inciampo, dando vita ad un evidente effetto posticcio.

Ma, sopra ogni altra cosa, lo schema kracaueriano lascia ai margini della sua riflessione l'estrema articolatezza, già allora nascente, della voce off. È precisamente in quella zona ambigua e senza confini del fuori campo, laddove la voce si appropria di un luogo autonomo che si interseca all'immagine senza affannarsi a cercare il legame biologico con il corpo umano di cui parlava Arnheim e scegliendo invece di relazionarsi ad un "corpo" alternativo, quello dell'immagine, che hanno luogo le più interessanti sperimentazioni e i più alti risultati nell'ambito dell'asincronia. E questo in particolare nella forma documentaria, regno per eccellenza e sin dalle origini di una *voice over* che procura una spiegazione alle immagini che lo spettatore si vede scorrere davanti, e dove tuttavia proprio il riferimento indessicale alla realtà spinge progressivamente l'elemento vocale (lo vedremo approfonditamente nei prossimi paragrafi) a distinguersi e a tentare di dar vita a quell'"aggiunta di senso" cui si auspicava fin dalle origini del sonoro. Non è un caso che anche gli ultimi esempi citati (Grierson, Jennings, Flaherty) siano documentari o, più in assoluto, oggetti filmici in cui la costruzione scenica si fonde ad un racconto del reale. Lo scrive Grierson nel '49 in un numero di "Bianco e nero": «Il documentario aprirà la strada al cinema se riuscirà ad emancipare il microfono dalla schiavitù del teatro di posa, dimostrando attraverso la moviola quale ricca gamma di possibilità drammatiche il suono possiede oltre a quelle realizzate "in interno"»⁶⁸.

Agli esempi già menzionati possiamo aggiungere un altro nome che ha segnato la storia del cinema e un documentario che, tra i primi, utilizza il commento parlato in modo non canonico sull'immagine: *Las hurdes* (1936) di Luis Buñuel. Il film, unico documentario

⁶⁶ B. Nichols, *Speaking truth with film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, University of California Press, Oakland 2016, p. 69.

⁶⁷ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 226.

⁶⁸ J. Grierson, *Uso creativo del suono*, in "Bianco e nero", anno X, n. 4, aprile 1949, p. 12.

realizzato dal regista, venne girato nel 1932 nella regione delle Hurdes, a cento chilometri da Salamanca, con pochi mezzi (si racconta che Buñuel ebbe un prestito da un amico operaio anarchico che aveva vinto alla lotteria). Nell'intenzione di raccontare la desolante povertà della regione, il regista accompagna le immagini con un testo scritto alcuni anni dopo, nel '35, insieme al poeta surrealista Pierre Unik. Appena girato il film viene infatti bloccato dalla censura a causa dei contenuti forti mostrati, e viene lasciato libero di circolare solo qualche anno più tardi, nel '36, come strumento di propaganda antifascista contro Francisco Franco⁶⁹. Le immagini, prima della città di Alberca e poi della regione delle Hurdes, ci vengono presentate da una voce solo apparentemente canonica e distaccata⁷⁰ che, in realtà, in quattro aspetti si distingue fortemente dalla narrazione convenzionale. In primo luogo, arrogandosi il diritto di esprimere giudizi pesanti. Nel commento vengono utilizzate espressioni come “festa barbara”, “sporczia ripugnante”, “bambini cenciosi”, assumendo nei confronti dei soggetti rappresentati una posizione che appare a tratti offensiva e vuole invece mettere criticamente a nudo, facendone una caricatura, il tipo di considerazioni e di pregiudizi del classico “resoconto di viaggio” dell'epoca, estremizzandone il tono e puntandogli così in qualche modo “eticamente” il dito contro. In secondo luogo, mettendo in scena la propria operazione di documentazione. In una delle prime scene, ad esempio, sulle immagini della tradizionale uccisione di un gallo da parte di un gruppo di “neosposi” ascoltiamo la voce dirci: “Nonostante la crudeltà di questa scena il nostro dovere di oggettività ci impone di mostrarvela”; o ancora, in una delle scene finali, mentre ci viene mostrata una donna affetta da malaria che dorme su un balcone ci viene detto che “la donna non sospetta la nostra presenza”, immergendo quello che solitamente era un commento disincarnato nella prospettiva concreta dell'occhio della macchina che, ai limiti del voyeurismo, “vede senza essere visto”. Vi è inoltre un manifesto differimento della voce (difatti scritta e recitata tre anni più tardi) rispetto all'immagine, che fa sì che la voce si trovi nella peculiare condizione di commentare fatti accaduti che hanno avuto, nel frattempo,

⁶⁹ Il documentario si chiude non a caso con una sorta di appello e insieme incoraggiamento indirizzato al pubblico, in un testo scritto finale nel quale si dice che altre regioni ispaniche in condizioni di estrema povertà sono riuscite a risollevarsi in quegli stessi anni grazie ad associazioni tra lavoratori e alla creazione di un comune Fronte Popolare. L'ultima frase recita: «Con l'aiuto degli Antifascisti del mondo intero la calma e la felicità prenderanno il posto della guerra civile e faranno sparire per sempre i miseri luoghi che questo film ha mostrato».

⁷⁰ Un anno dopo, nel 1937, sarebbe uscito *Terra di Spagna* di Joris Ivens (ambientato anch'esso in terra ispanica e con oggetto un giovane contadino-soldato che combatte nella guerra civile a Madrid) in cui immagini di una crudezza pari a quella di *Las Hurdes* vengono accompagnate da un commento dal tono duro e secco, tragico come difficilmente era stato fino ad allora un accompagnamento verbale e militante nella volontà di informare il mondo di eventi ingiustamente poco raccontati, scritto dalla penna di Ernest Hemingway.

precisi risvolti: è il caso della sequenza dedicata alla malattia del gozzo durante la quale viene mostrata una bambina malata a cui uno degli operatori si avvicina chiedendole di mostrare alla camera la gola infiammata. Mentre vediamo questa immagine, che già di per sé turba uno spettatore abituato a immagini più “asettiche”, la voce narrante ci dice che qualche tempo dopo avrebbero scoperto che la piccola era morta. Chi guarda si sente quindi «costretto dalla voce fredda e cattedratica a colmare il suo ritardo» e a cadere in un tempo del “dopo”, di fronte ad una voce che «simula una simultaneità improbabile, un presente che non può più essere raggiunto» di cui viene rimarcata l’asincronia dell’“oramai passato”⁷¹. Infine, forse l’aspetto più interessante, il rapporto immagine-voce guida la narrazione, tra la brutalità delle immagini e il tono stentoreo e a volte quasi sarcastico della voce, nel terreno di un surrealismo macabro che richiama alla mente lo stile di Buñuel nei suoi film di finzione, a testimonianza di un sonoro fuori campo che comincia a contribuire alla costruzione espressiva dell’opera piuttosto che limitarsi ad una mera funzione esplicativa. Pensiamo ad esempio alla sequenza in cui il corpo morto di un neonato guarda il fiume spinto da alcuni contadini (in sottofondo, oltre alla voce che commenta la scena, la Sinfonia n. 4 di Johannes Brahms); o a quella in cui il commento descrive le “classiche nozioni” che i bambini delle Hurdes imparano a scuola (il teorema di Pitagora, il precetto moralista “rispetta le cose degli altri” che il regista chiede ad uno degli alunni di scrivere sulla lavagna), mentre vengono inquadrati i visi emaciati e pieni di sospettosa rabbia dei bambini o alcuni dettagli dell’aula, come un disegno che raffigura una damina dell’ottocento ben vestita in un giardino e che la voce definisce “inatteso e scioccante”⁷².

Già negli anni Trenta la voce fuori campo dimostra allora di spostarsi da un ruolo di «ancoraggio», per dirla con Barthes, del messaggio linguistico alla dimensione indessicale della rappresentazione, ad un ruolo di «ricambio»⁷³ di questa dimensione attraverso la capacità verbale di trasfigurarla in qualcosa d’altro. Al livello denotativo dell’immagine può corrispondere in altre parole l’atto connotativo di un’interpretazione linguistica, che invece di detenere il controllo dell’immagine selezionandone autoritariamente solo alcuni aspetti

⁷¹ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 225.

⁷² Siamo in un certo senso nel dominio, tipicamente cinematografico, di quello che Roland Barthes chiamerebbe il «terzo senso» o il «senso ottuso», vale a dire un senso che, al contrario di quello «ovvio», che si muove tra il comunicativo e il simbolico non distanziandosi mai dall’autoevidenza del referente, nasce in un regno di carattere “emozionale”, poco fuori dal linguaggio e indicibile se non attraverso la dialettica delle componenti che vivono internamente la materia espressiva dell’opera. Una materia dunque in primo luogo «significante», che eccede il significato (acuto) avvolgendolo in un più morbido angolo “ottuso” che ne smussa i contorni e non teme il *pastiche* formale in cui due opposti sembrano poter coesistere. In R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 42-45.

⁷³ *Ivi*, p. 28.

da portare in luce (e assumendosi quindi una responsabilità di carattere etico nei confronti dello spettatore) aggiunge verticalmente un significato al piano visivo, non reprimendolo bensì integrandolo di senso.

Non siamo lontani da quanto scrive Bazin in un articolo del 1958 per il “France-Observateur” in occasione dell’uscita di *Lettre de Sibérie* (1957) di Chris Marker (autore sul quale torneremo nei prossimi paragrafi). Il critico francese, anch’egli titubante come abbiamo detto nei confronti dell’avvento del parlato nel cinema, e, a maggior ragione, nel documentario, dove il linguaggio riveste un’importanza particolare, definisce il film di Marker innovativo, in primo luogo poiché si presenta in quanto «saggio in forma di reportage cinematografico», «allo stesso tempo storico e politico ancorché scritto da un poeta»⁷⁴. Torneremo su questa definizione, ma quello che ora ci interessa è che Bazin riconosca, nell’analisi che fa del film, una via d’uscita ad un uso del linguaggio prevaricante e didascalico nei confronti dell’immagine. Che riconosca dunque, in breve, un possibile uso *fecondo* dell’asincronia tra immagine e testo.

Lo studioso prende come modello una sequenza di *Lettre de Sibérie*, epistola filmica in cui il regista racconta il suo viaggio itinerante in un Paese (la “sua” Siberia) che descrive attraverso un *pastiche* di riprese dal vivo, immagini d’archivio, forme animate, materiali pubblicitari, accompagnando il montaggio con una voce “surrogata” (quella di George Rouquier) che si esprime in prima persona (“Vi scrivo da un paese lontano”, esordisce riprendendo una poesia di Henri Michaux e ripete per altre quattro volte nel corso del film, quasi a scandire la scrittura di cinque diversi episodi/lettera) che in modo assolutamente personale, a tratti in tono divertito, altri lirico, altri ancora intellettuale e predisposto a giochi linguistici di carattere puramente formale, commenta le immagini. Ad un certo punto nella pellicola vediamo essere riprodotta per tre volte la stessa sequenza affiancata da tre diversi commenti, in una sorta di “effetto Kulešov” in cui l’immagine interagisce dialetticamente (tesi, antitesi e sintesi) non con tre rappresentazioni diverse montate alternatamente sul piano visivo ma con tre differenti contrappunti vocali⁷⁵. Nella sequenza siamo nella città di Irkutsk,

⁷⁴ A. Bazin, *Lettre de Sibérie*, in “France-Observateur”, 30 ottobre 1958. È curioso notare che anche Buñuel definiva *Las Hurdes*, nel cartello iniziale subito dopo i titoli di testa, un «saggio cinematografico di geografia umana», in una comune definizione di “film-saggio”, anche e soprattutto a partire dall’uso del contrappunto tra dimensione visiva e dimensione verbale, sulla quale torneremo più avanti.

⁷⁵ Come è noto, il cineasta russo Lev Vladimirovič Kulešov inventò un esperimento atto a mostrare che la visione dello spettatore di un’inquadratura viene radicalmente influenzata da quella che precede o segue quest’ultima. Scelse dunque un’inquadratura, il viso in primo piano di Ivan Mozzuchin, famoso attore dell’epoca, e vi accostò tre diverse inquadrature (un piatto di zuppa, una bambina in una bara e una fanciulla stesa discintamente su un sofà), dimostrando che la percezione di chi guardava era talmente condizionata dalle diverse combinazioni da credere che anche il viso dell’attore, sempre uguale, cambiasse espressione. Nel caso

di cui vediamo una strada attraversata da un autocarro, poi alcuni operai al lavoro per la manutenzione di un viale e infine un cittadino, in apparenza non benestante e con un evidente problema di vista, che attraversa la scena. Nel primo caso il commento, che sembra inneggiare al «conformismo comunista», descrive l'uomo che attraversa la strada come «un pittoresco rappresentante delle contrade boreali»; nella seconda versione, di stampo più reazionario, l'uomo diventa «un inquietante asiatico»; nel terzo, in cui la voce tenta (invano) di restare neutrale ed oggettiva, un semplice «yakuto affetto da strabismo». Non si tratta qui soltanto di sfruttare ironicamente l'interazione tra video e audio quanto di dare dimostrazione che è possibile «inviare sull'immagine tre diversi fasci intellettuali e riceverne l'eco»⁷⁶, riconfigurando (o “ricambiando”, per usare il termine barthesiano) l'immagine in un nuovo orizzonte e manifestando, al contempo, che anche la versione più neutrale comporta un'interpretazione e dunque una postura soggettiva da parte di chi parla e di chi ascolta. Anche la pretesa oggettività si rivela allora una strada fallace, dimostrando che l'unico vero commento possibile, come scrive Michèle Firk, «è il quarto, quello che consiste nel guardare le persone per quello che sono e non come delle astrazioni al servizio di idee generali e politiche»⁷⁷; in breve, quel commento «che è stato taciuto» e che tuttavia permea l'intera opera e le intersezioni dialettiche (prima fra tutte quella tra piano visivo e sonoro) che la compongono e ne rivelano, di contro ad un'unica verità oggettiva, il relativismo della forma⁷⁸.

Sembra essere dunque possibile quella che Bazin definisce felicemente un'«intelligenza verbale» espressa dalla parola fuori campo e applicata ad un'immagine che, in questo modo, «non rinvia a quella che la precede o la segue, ma rinvia in qualche modo lateralmente a quel che ne è detto»⁷⁹. Un «montaggio dall'orecchio all'occhio»⁸⁰ che sembra finalmente lasciare spazio ad un utilizzo creativo della voce, e dunque del sonoro, sul piano visivo. Da questa ritrovata «bellezza sonora»⁸¹ ripartiremo nei paragrafi successivi, in cui meglio ci addentreremo nelle fitte maglie di cosa una voce, per il *reale*, possa rappresentare. Prima, però, è necessario definire un po' meglio cosa è voce e, di conseguenza, cosa comporta la

del film di Marker, come nel montaggio verticale precedentemente analizzato, il sonoro si sostituisce alla “seconda immagine” posta in contrappunto alla prima, dando vita ad un effetto analogo ma sul piano della voce fuori campo.

⁷⁶ A. Bazin, *Lettre de Sibérie*, op. cit.

⁷⁷ M. Firk, *Lettre de Sibérie*, in “Cinema 58”, n. 32, dicembre 1958.

⁷⁸ I. Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino 2003, p. 40.

⁷⁹ A. Bazin, *Lettre de Sibérie*, op. cit.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

sua capacità di “affacciarsi” sulla rappresentazione da una zona difficilmente definibile in termini spazio-temporali come quella del fuori campo.

1.3 *Il corpo della voce. Prestazioni vocali tra «idealità» e carnalità*

La voce è un corpo decisamente altro rispetto a quello dell’immagine. *Trait d’union* tra l’essere umano e la dimensione del linguaggio (potremmo definirla una sorta di “ghiandola pineale” cartesiana), costituisce, prima di qualsivoglia ragionamento sul suo ruolo nei confronti dell’immagine cinematografica, lo strumento attraverso il quale la parola «dà manifestazione della carne» (nelle sue inflessioni) e «del tempo» (nella sua durata e nelle sue temporanee sparizioni)⁸². Nel precedente paragrafo abbiamo analizzato i possibili rapporti di sincronia e asincronia tra immagine e parola: la voce rappresenta a tutti gli effetti il veicolo di entrambi i fenomeni, presentando in sé la capacità, in quanto “suono”, di «resistere alle accelerazioni» e di «tradire i tagli e i traffici di forme o ritmi» del montaggio⁸³. Si tratta dunque di una materia da un certo punto di vista meno disponibile al trattamento dell’immagine, più selvaggia in quanto primigenia esternazione dell’uomo nel mondo e più sfuggente nella sua estrema duttilità, così aderente alla realtà fisica del corpo da rifiutare la manipolazione artificiosa e virtuale a cui al contrario si sottopone il livello visivo.

In altre parole, la voce è in primo luogo un elemento materiale e dunque «recalcitrante rispetto al senso» del discorso, più vicino alla zona del “non linguistico” o dell’“extra-linguistico” che a quella del “dicibile”. È la componente fonetica a fare della voce “una voce”, prima che a questa si aggiunga quella del significato⁸⁴: il suo accento (la musicalità del suo incedere), la sua intonazione (che ha sul significato un’influenza radicale, propria di un dominio puramente sonoro che condivide con l’espressione canora) e il suo timbro (“impronta digitale” che distingue ciascun “essere vocale” dagli altri, marcando, come scrive Adriana Cavarero, la sua «unicità»⁸⁵). Nel *Filebo* Platone riconosceva la capacità della voce di essere, proprio in nome di una “pasta vocale” capace di distaccarsi dal profilo astratto del

⁸² J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 153.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Aristotele nel *De interpretatione* definisce non a caso il logos come «phone semantike» (ovvero come “voce”), in un’implicita contrapposizione nei confronti della definizione platonica contenuta nella *Repubblica* secondo la quale l’uomo è l’unico animale a possedere la capacità di discorso e, dunque, di ragionamento («zoon logon echon»). Se quindi nella concezione platonica “logos” è sinonimo di raziocinio (già oltre la materialità della voce), Aristotele riporta l’attenzione sulla pratica umana della fonazione che, in uno stadio preverbale, condivide con le altre creature animali.

⁸⁵ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 14.

linguaggio, «una e infinita, la voce di tutti e di ciascuno»⁸⁶. Da una parte, dunque, il “corpo della voce” fa sì che essa si distingua da tutte le altre, separandola dal “magma comune” anche grazie a minime sfumature timbriche; dall’altra la sua dimensione materica, comune a tutte le voci, riconduce queste ultime ad un sistema “preverbale” (o «pre-culturale»⁸⁷) in cui sembrano riaffondare in un’originaria indifferenziazione che precede la “rottura” del *continuum* sonoro prodotta dall’atto linguistico.

L’elemento vocale è indissolubilmente legato alla dimensione uterina e alla connessione tra madre e figlio. È quella materna la prima voce che il feto ascolta e con la quale si fonde fisicamente in un unico ambiente, formando una «chora semiotica»⁸⁸ (riprendendo il termine con il quale Platone nel *Timeo* definisce l’informe amalgama di materia che preesiste alla creazione del mondo) o, come direbbe Chion, una «tela ombelicale acustica» intessuta intorno al non-nato e ancora estranea alla legge dei segni verbali, in un corpo a corpo con il «vincolo nutritivo» della madre che «non lascia alcun margine di autonomia al soggetto»⁸⁹. All’indistinzione della voce e al suo sostare nel pre-simbolico tipicamente materno e, dunque, femminile, corrisponderebbe allora specularmente l’“interdizione” del padre, simboleggiata dall’atto maschile di fuoriuscita nel mondo di una creatura rimessa alla singolarità della propria voce. Quest’ultima è così destinata ad un «logocentrismo fallocentrico» che gradualmente si allontana da quella «lingua-latte», fatto di «piaceri orali» e «vocalizzazioni infantili»⁹⁰, propria di una sfera inconscia che comincia ad essere abbandonata già solo nel momento in cui il bambino si separa dalla dualità della gravidanza cicatrizzando nell’ombelico la sua definitiva individuazione⁹¹. È possibile quindi concepire la voce come «spazio di libertà riconquistato dal femminile» nella sua più originaria instabilità e anche, lo vedremo meglio nel prossimo capitolo, in una caratteristica

⁸⁶ Platone, *Filebo*, 17b.

⁸⁷ M. Dolar, *A voice and nothing more*, Short Circuits, The MIT Press, Cambridge 2006, p. 26.

⁸⁸ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, op. cit., p. 148.

⁸⁹ M. Chion, *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma 1991, p. 78, traduzione mia.

⁹⁰ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, op. cit., p. 155.

⁹¹ Sul linguaggio dell’età infantile si dovrebbe aprire un discorso a parte. Ci basti qui fare riferimento ad almeno due dei grandi teorici e pedagoghi che si sono interrogati sul tema: Lev Semënovič Vygotskij e Jean Piaget. Se l’indistinzione con la voce dell’“altro” (nello specifico la figura materna) viene portata a conclusione con l’atto di nascita e il confronto con una realtà che concepisce persone, e voci, nella loro singolarità, è pur vero che il processo di “individuazione” linguistica da parte dell’infante prosegue nei primi anni di vita. Entrambi i linguisti analizzano in particolare la fase del cosiddetto «linguaggio egocentrico», durante la quale il bambino comincia a “manipolare” la realtà attraverso il gioco, in un «pensiero dell’azione» ancora “agglutinato” e non discriminato nell’articolazione linguistica. Se per Piaget questo tipo di linguaggio è ancora avulso da una specifica autocoscienza e dall’apprendimento delle forme sociali basiche, secondo Vygotskij già in questa fase attraverso la normatività dell’ambiente ludico l’infante sviluppa un adattamento alle forme collettive di pensiero, proseguendo poi internamente un processo psichico di individuazione che comporta anche e soprattutto la nascita di parole che cominciano a separarsi dall’amalgama di azioni e suoni che il gioco comportava. Cfr. L.S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 2008.

discontinuità logica tra le parti di un discorso non ancora del tutto formato e fissato in una traccia verbale lineare.

Ecco perché spesso, a partire dal classico schema saussuriano, il significato (il contenuto del segno, dunque, per semplificare, il suo livello simbolico) viene associato al “maschile” e il significante (la parte formale, fonetica) al femminile. Per lo stesso motivo accade che la progressiva «devocalizzazione»⁹² del logos a favore di un linguaggio sostenuto esclusivamente dalla presa logico-discorsiva che esercita sulla realtà può essere descritta nella riflessione semiotica di molti teorici, da Derrida a Cavarero, da Kristeva a Chion, come l’ennesima vittoria del rigoroso sistema patriarcale sulla componente irrazionale e prelogica considerata tipica della donna («la donna canta, l’uomo pensa»⁹³ è la frase che Cavarero riporta polemicamente ad esplicazione del concetto). Tuttavia, il lavoro del significante e, dunque, del linguaggio, comincia già nel pre-simbolico, così come la voce, quando incontra il linguaggio, non scompare affatto: «punto zero» e «origine del senso», per quanto si veda alterata dalla composizione in parole che la segmentano, continua a persistere «in quanto linea guida, organizzando il piano linguistico nei suoi eco, nei suoi riverberi, nella sua preservazione»⁹⁴. Quel logos che agisce legando insieme (“legein”, appunto) più parti del discorso, è ancora e sempre pervaso da una vocalità⁹⁵ che in esso continua a risuonare, in costante tensione tra l’unicità fonica di cui prima dicevamo e la messa in un sistema comune in cui, politicamente, è chiamata a relazionarsi con una comunità di voci diverse da sé.

Non siamo lontani dalla distinzione, messa in campo da Emmanuel Lévinas, tra «le dire» (l’atto del dire) e «le dit» (il detto). Anche secondo il filosofo francese la messa in linguaggio viene preceduta da un atto di parola anteriore, prelogico, che ancora conserva il respiro pneumatico della voce sottolineando non tanto il contenuto semantico del discorso quanto l’identità (vocale, personale) intenta a pronunciarlo⁹⁶. Roland Barthes la definirebbe la «grana», ovvero la manifestazione del corpo nel corso di un qualsiasi atto espressivo (che si tratti di canto, scrittura o recitazione): nello spazio che si crea tra atto pratico e messa in linguaggio di quest’ultimo si innesta cioè la materialità del “fare segno”, di qualsiasi segno si parli (un vocalizzo durante un’aria, un gesto sul palcoscenico, una diteggiatura su uno

⁹² A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, op. cit., p. 43.

⁹³ *Ivi*, p. 12.

⁹⁴ M. Dolar, *A voice and nothing more*, op. cit., p. 97, traduzione mia.

⁹⁵ Usiamo qui appositamente questo termine seguendo la distinzione proposta da Paul Zumthor tra “vocalità”, intesa come funzione ancora indipendente dal linguaggio, e “oralità”, pratica vocale già ai confini con il linguaggio verbale. In P. Zumthor, *Prefazione*, in C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 2000.

⁹⁶ Cfr. E. Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell’essenza*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 2018.

strumento)⁹⁷. Nello spazio che intercorre tra voce e linguaggio tale corporeità si manifesta apertamente, aggiungendo alla percezione di chi ascolta il carattere erotico e carnale di una ricezione partecipata anche da un punto di vista fisico. La vocalità si assume cioè il compito di “e-vocare”, letteralmente “chiamare fuori” da sé e dall’altro, le emozioni, rappresentando la pulsione del soggetto emittente e investendo allo stesso tempo quella del soggetto ricevente, nella riemersione delle sonorità primordiali dell’essere umano⁹⁸.

Il concetto di “grana” barthesiano si rifà esplicitamente alla riflessione di Julia Kristeva sulla separazione semiotica tra quello che la studiosa chiama «fenotesto» (il livello del segno già linguistico, esprime un valore culturale) e il «genotesto» (la componente materiale del segno). Ogni movimento espressivo (e senza dubbio la voce, per eccellenza terra di mezzo, come abbiamo detto, tra corpo e segno linguistico) deve recuperare il contenuto immanente che lo vive internamente – la sua radice corporea e pre-simbolica – e portarlo a manifestarsi costantemente, ad ogni occorrenza. Abbandonando la concezione di un linguaggio come insieme di norme trascendentali che esercitano il loro potere senza doversi necessariamente attualizzare nell’atto fenomenico, i cosiddetti «trans-segni» (di norma in opposizione rispetto all’enunciazione attiva del «segno-atto») dovrebbero essere pensati come direttamente interni alla materia espressiva (il corpo nel segno, la voce nel linguaggio). Anche Kristeva parla non a caso di un «regime choratico» (ancora una volta femminile) all’interno del quale l’ordine simbolico rappresenta unicamente la punta dell’*iceberg* di un processo di significazione non ancora normativizzato e reso astratto dalle regole linguistiche. Ogni atto espressivo acquisterebbe dunque la sua autentica identità unicamente nel momento in cui oltrepassa le modalità superficiali concernenti la propria grammatica strutturale e abbraccia quelle che la linguista bulgara definisce «meta-modalità», appartenenti cioè all’autentica «sovrastuttura» costituita dalle tracce materiali che i segni producono⁹⁹.

Su questa sovrastuttura c’è chi, come Michel De Certeau, ha costruito, con il suo celebre intervento sul fenomeno della “Glossolalia”, una vera e propria «utopia vocale del discorso»¹⁰⁰. La definizione di Glossolalia riportata dal filosofo è la seguente: «Una classe di comportamenti linguistici devianti tra loro correlati caratterizzati da un discorso fluido e

⁹⁷ R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, op. cit., p. 259.

⁹⁸ Cfr. C. Stillitano, *Verso una scienza della creazione vocale*, in *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 2012, p. 265.

⁹⁹ Rimandiamo in particolare, tra i numerosi testi scritti da Julia Kristeva su questo tema, a Id., *Le langage cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Éditions du Seuil, Parigi 1981, traduzione mia.

¹⁰⁰ M. De Certeau, *Vocal Utopias: Glossolalias*, in “Representations”, *Special Issue: The New Erudition*, n. 56, autunno 1996, p. 30, traduzione mia.

mobile, divisibile in unità fonemiche, e interamente o quasi interamente costituito da neologismi»¹⁰¹. Si tratta di un movimento espressivo che parte dalla gola (De Certeau lo definisce una «glosso-poesis»¹⁰²) che «unisce qualcosa di prelinguistico, legato a un'origine silenziosa o all'«attacco» della parola parlata, e qualcosa di postlinguistico, fatto degli eccessi, degli straripamenti e degli sprechi del linguaggio»¹⁰³. Parliamo dunque di un fenomeno che racchiude in sé esattamente l'essenza dell'elemento vocale come l'abbiamo finora raccontata: la sua capacità cioè di eccedere o prevenire il linguaggio collocandosi al di là o al di qua di esso, affondando nella sua componente fonetica e ancora «insensata» e utilizzando quest'ultima per ripensare un linguaggio vicino al corpo dei suoni che lo compongono. In altre parole, Glossolalia descrive precisamente quello spazio che la voce si apre «verso» il linguaggio prima di essere parola significante (la voce di un neonato) o quando ancora rappresenta solo una possibilità di discorso (De Certeau parla ad esempio di «possibilità della poesia», riferendosi all'ispirazione invocata dal poeta omerico nei confronti della Musa prima di cominciare a cantare i suoi versi¹⁰⁴).

Il discorso compiuto non può essere pensato separatamente dalla voce che lo origina e che ne definisce il perimetro di sviluppo. Il linguaggio verbale deriva necessariamente dal processo sonoro che l'essere umano compie per pronunciare una parola. La voce ha il potere allora di convocare, ogni volta che viene usata, quella «storia di morti e nascite»¹⁰⁵ che conosce fin dai suoi primi utilizzi: dal silenzio arriva lentamente il linguaggio, dalla ripetizione di suoni non verbali la formazione dei significati (nel linguaggio infantile ma anche in forme decisamente più evolute, dalla *repetitio rerum* dei sacerdoti agli esperimenti letterari della poesia dadaista). Roman Jakobson parlerebbe di «metrica» che attualizza nel testo (nello specifico quello poetico) la sostanza sonora delle parole, attraverso figure foniche quali l'anafora che, in un sistema di ripetizione e dunque ripetibilità, pongono l'accento sull'elemento variabile dell'esecuzione e sul piano corporeo della parola-testo¹⁰⁶. I tic non verbali servono dunque sempre ad «elevare la parola dalla sua origine al suono», provvedendo, attraverso la «vocalizzazione del soggetto»¹⁰⁷, a dare vita ad una costruzione sintattica di senso compiuto¹⁰⁸.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 29, traduzione mia.

¹⁰² *Ivi*, p. 38.

¹⁰³ *Ivi*, p. 33, traduzione mia.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 39, traduzione mia.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 40, traduzione mia.

¹⁰⁶ R. Jakobson, *Linguistica e poetica* in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 2008, pp. 181-218.

¹⁰⁷ M. De Certeau, *Vocal Utopias: Glossolalias*, op. cit., p. 41, traduzione mia.

¹⁰⁸ Mladen Dolar parlerebbe di «forma originaria della performatività», laddove è solo la «vocalizzazione» della parola, il suo essere prima voce che significato, a permettere a quest'ultima di «passare all'atto» del

La dimensione che interessa Glossolalia è quindi quella del puro “poter” dire anche senza “voler ancora dire” qualcosa di sensato e dunque, più profondamente, di un «credere nel dire»¹⁰⁹ che non sia vincolato all’obbligo di affermazioni significative che abbiano come primo fine quello di comunicare un’informazione all’altro. Un «trompe-l’oreille» fatto di «involontarie eruzioni» sonore che, come «tatuaggi vocali» sul corpo significante dell’atto enunciativo, richiamano costantemente la dimensione originaria dell’elemento vocale, il suo essere emanazione sonora del sé prima che strumento di linguaggio. Il filosofo fa l’esempio del formato dell’intervista (su cui torneremo più avanti), esemplare nel dimostrare che non esiste una conversazione in cui l’intervistato si esprime in modo impeccabile (senza alcuna pausa in più, incespicamento o sporcatura). Per questo motivo si procede generalmente, in fase di post-produzione, al trattamento del sonoro, eliminando rumori e imprecisioni linguistiche e rimontando le frasi in modo da evitare qualsiasi “umano” tentennamento. Seguendo i dettami di Glossolalia si dovrebbe agire esattamente all’opposto: conservare cioè le «erbacce» di una «vegetazione vocale» mai perfetta e far sì che l’interlocutore possa essere rappresentato nella sua «naturale fragilità», preservando l’aspetto strettamente vocale del suo discorso¹¹⁰.

Qualcosa di simile pensava Carmelo Bene riguardo alla recitazione di un testo teatrale. Anche secondo la sua opinione era necessario che l’atto recitativo disarticolasse la parola testuale piuttosto che semplicemente “proferirla”, cogliendone in prima istanza, in una fase precedente a quella della comprensione, la componente sonora («masticando le parole e deglutendole», nelle parole dell’artista). «Dire un testo è ferirsi», sostiene Bene: la lettura di esso deve avvenire in primo luogo ritmicamente, estraendo da questo la pura sonorità fino a quando non si «incontra una parola che ferisce e da quella si schiude il significato dell’intero testo»¹¹¹. Le parole devono dunque, nella lettura deleuziana dell’opera del drammaturgo, «cessare di fare testo» e «detrarre tutto quanto è elemento di potere, nella lingua e nei gesti, nella rappresentazione e nel rappresentato»¹¹². Togliere il testo in favore della potenza vocale della parola non vuol dire affatto allora compiere un’operazione negativa di detrimento, ma piuttosto mettere in moto un processo positivo fatto di «nuovi suoni e nuovi gesti», che, nella «continuità spazio-temporale della variazione», faccia «balbettare» il

discorso facendo valere la sua autorità sul corso degli eventi. In Id., *A voice and nothing more*, op. cit., p. 55, traduzione mia.

¹⁰⁹ M. De Certeau, *Vocal Utopias: Glossolalias*, op. cit., p. 31.

¹¹⁰ Ivi, pp. 29-30, traduzione mia.

¹¹¹ V. Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Carocci, Roma 2020, p. 128.

¹¹² G. Deleuze, C. Bene, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 86.

linguaggio di proposito (come nel caso di Glossolalia) imponendo alla lingua «il lavoro della variazione continua»¹¹³. In questo modo il soggetto comincia a pensare alla voce come parte distaccata del sé¹¹⁴, oggetto molle fisicamente interno al corpo eppure modellabile in quanto prodotto indipendente da quest'ultimo, provando la straniante esperienza, dovuta alla mancanza di coinvolgimento nel senso di quanto sta pronunciando, del «guardarsi agire»¹¹⁵. In un certo senso, l'atto di parola su cui ci illudiamo di detenere un controllo sarebbe così concepito come un ventriloquismo a cui prestiamo passivamente il corpo¹¹⁶, come se fossimo le marionette di una voce che *ci* parla – nel senso che “ci dà la parola”¹¹⁷.

D'altronde il cinema gioca spesso sulla perturbante separazione tra il corpo umano e una voce che si distacca da quest'ultimo e assume un ruolo performativo a sé stante – pensiamo ad esempio al celebre episodio del ventriloquo diretto da Alberto Cavalcanti nel film collettivo *Incubi notturni* (1945), in cui il protagonista, tale dottor Van Straaten, è convinto che ad animare il suo pupazzo non sia la sua stessa voce ma la volontà autonoma di una creatura inanimata. E arriviamo così ad un altro aspetto fondamentale riguardante la voce e la sua peculiare “corporeità”: se l'elemento vocale rappresenta la prima forma umana di narcisismo e «auto-affezione» – la sua emanazione avviene internamente al corpo, in una «pura immediatezza»¹¹⁸ di contatto tra chi parla e il proprio sé –, allo stesso tempo costituisce una rottura del sé che vede un proprio “prodotto” scindersi dal corpo e risuonare, riprendendo la riflessione lacaniana¹¹⁹, nel vuoto che separa ogni parlante dall'altro (quell'“altro” simbolicamente rappresentato dal “maschile” e dalla separazione dell'individuo dal tutt'uno vocale uterino). Una riflessione su questo aspetto compare già

¹¹³ Id., C. Bene, *Sovrapposizioni*, op. cit., p. 98.

¹¹⁴ Bene fu un precursore nell'uso dei dispositivi tecnologici per la drammaturgia sonora teatrale – ma anche cinematografica, pensiamo ad un film come *Nostra signora dei turchi* (1968) e alle voci fuori campo che si sovrappongono, il fuori sync e la post-sincronizzazione volutamente stranianti, l'utilizzo di nastri registrati, i monologhi di cui spesso, nel buio dell'immagine, non vediamo la fonte sonora – mettendo in profonda crisi, servendosi di particolari microfoni e facendo un uso originale del *playback*, lo statuto di presenza dell'attore sulla scena e la sua unità voce-volto. In V. Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, op. cit., p. 132.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 130.

¹¹⁶ S. Žižek, *On belief*, Routledge, Londra 2003, p. 58.

¹¹⁷ Antonin Artaud, ben prima dell'intervento di qualunque apparecchiatura tecnica sulla scena teatrale, aveva intuito la radicalità di tale separazione grazie al lavoro sulla cosiddetta «intervocalità»: il drammaturgo suggeriva di ricevere la voce a teatro come «atopia», ovvero una voce che è sempre già “altro”, plurale e senza un luogo definito, avente il potere di «iniettare corpo» in una scrittura che, per la sovrapposizione di voci alle parole, smontava la verosimiglianza del legame fra corpo e linguaggio nella figura dell'attore. Cfr. H. Finter, *L'atopia della voce*, in *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, op. cit., p. 341-362.

¹¹⁸ M. Dolar, *A voice and nothing more*, op. cit., p. 39, traduzione mia.

¹¹⁹ Non abbiamo qui modo di inoltrarci nella complessa riflessione di Jacques Lacan sul rapporto tra elemento vocale (ricondotto dal filosofo all'oggetto «a piccolo») e spazio del desiderio. Ci basti dire che la voce, come abbiamo sottolineato, indica fenomenologicamente il riconoscimento di sé in quanto “destinatario” della voce dell'altro e, allo stesso tempo, un surplus del sé che tronca la presenza del soggetto e la traduce in una “mancanza” dell'altro a cui va incontro e che, vocalmente, cerca di colmare.

nelle riflessioni alle origini del pensiero filosofico: il *daimon* socratico non è in effetti che questo, un'entità duplice che, se da una parte costituisce un legame del filosofo con la propria interiorità, dall'altra profonde in lui i dettami attraverso cui mettersi in contatto, oralmente, con l'altro; così come nel *Sofista* Platone distingue il pensiero (*dianoia*) come discorso fatto a se stessi dal discorso vero e proprio (*logos*) come «flusso dell'anima» che esce dal corpo attraverso la voce, trasformandosi da soliloquio a forma di relazione (dialogo) con l'altro¹²⁰. Immettendosi nella medesima scia, molto tempo dopo Hegel nella *Naturphilosophie* avrebbe individuato nella voce la più autentica manifestazione della soggettività e al contempo il principale veicolo attraverso cui l'individuo può relazionarsi politicamente con il resto della comunità. L'umana capacità vocale è dunque a tutti gli effetti anche secondo il filosofo tedesco il «suono dell'anima», che tuttavia, attraverso una semplice vibrazione, riesce a «temporalizzare», ovvero trasferire all'esterno, lo spazio dell'interiorità («la voce è una transizione dalla spazialità materiale nella temporalità materiale», scrive)¹²¹.

Del resto, la concezione fenomenologica che Jacques Derrida presenta in uno dei testi capitali sul rapporto tra l'interiorità della voce e il suo «fuori», *La voce e il fenomeno*, parte da questo stesso principio, quello cioè secondo il quale il tratto più tipico della vocalità è quello di introdurre la differenza nel cuore della «presenza a sé». Derrida è tuttavia ancora più radicale nel tentativo di pensare una voce che, in alternativa alla traduzione in un corpo «non diafano», vincolato cioè ad una materialità concreta come è quella sonora attraverso cui le parole prendono forma, possa «restare tutta interiore»¹²² e rinunciare all'aspetto empirico del verbo, immaginando un discorso dentro di sé senza necessariamente doverlo pronunciare. Se, difatti, si considera l'elemento vocale come corpo fenomenologico in grado di cancellarsi un secondo dopo essersi prodotto, così sottile da non lasciare tracce e rendersi inesistente pochi istanti dopo aver avuto luogo, è possibile avvicinare quest'ultimo più al campo dell'idealità (ritroviamo qui l'espressione utilizzata da Hegel) che a quello della realtà fisica. In qualunque codice espressivo, tuttavia, l'atto simbolico del dire (*Bedeutung*) ha bisogno di incatenarsi ad un segno fisico (*Sinn*) in modo che quest'ultimo possa essere interpretato dall'uditore. Anche un segno quasi immateriale come quello della voce sembrerebbe rimanere, stanti così le cose, vincolato ad una condizione di «impurità» data

¹²⁰ Platone, *Sofista*, 263e.

¹²¹ G.W.F. Hegel, *Filosofia della natura*, Utet, Torino 2006, p. 219 e Id., *Estetica*, Einaudi, Torino 2008, p. 1030.

¹²² J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Book, Milano 1968, p. 51.

dal legame con un'indicazione materiale (*Anzeigen*) che lo renda comprensibile a chi ascolta. La proposta di Derrida è allora quella di concepire una «voce fenomenologica» che si faccia espressione di una vita interiore non impegnata in un atto di comunicazione, una sorta di “monologo” (il “soliloquio” platonico) che comporti un racconto “parlato” esclusivamente con il proprio sé e con nessun altro. La natura fenomenica della voce farebbe cioè sì che il soggetto non debba «passare fuori di sé per essere immediatamente investito dalla sua attività di espressione»¹²³. Come scrive il filosofo, «la voce fenomenica sarebbe quella carne spirituale che continua a parlare ed essere presente a sé – ad intendersi – nell'assenza del mondo»¹²⁴. Quella vocale diventerebbe quindi, cercando di semplificare, un'espressione monologante, *in sé e per sé*, priva della necessità di esternarsi in una parola con un fine comunicativo nei confronti dell'altro e tendente, nella ricerca di un'espressione non compromessa con la realtà materiale del segno, al racconto silente (o al massimo sussurrato a se stessi) della «vita solitaria dell'anima»¹²⁵. La questione è: se parliamo di una voce “tutta interiore”, che fine fa la radice linguistica del termine “es-pressione”, inteso appunto come l'atto di comunicare qualcosa verso l'“es-terno”?

La risposta consiste nel concepire ancora la possibilità di un “fuori”, ma di un “fuori” «non mondano», un «oggetto ideale» che resti, come la voce fenomenica, all'interno della coscienza. Quell'esternalizzazione necessaria a che la voce venga oggettificata in una comunicazione corrisponderebbe cioè ad un'uscita di essa nello spazio del sé verso cui il discorso si rivolge, in un capovolgimento che, in un dialogo di un soggetto che parla a se stesso, porta il discorso “fuori” solo per reindirizzarlo al “dentro” di chi lo sta pronunciando. In questo modo viene preservata la presenza del corpo “voce” come di un corpo esterno al soggetto – quest'ultimo sta raccontando qualcosa di *diverso* da sé – e allo stesso tempo lo si mantiene indissolubilmente legato alla presenza di colui che l'ha prodotto – lo sta raccontando a se stesso, dunque non c'è bisogno che pronunci materialmente le parole o, se decide di farlo, si tratta di parole che non hanno la pretesa di arrivare a nessuno se non a lui¹²⁶. Il discorso in questione verrà così sviluppato «a partire da una interiorità, o piuttosto da una “prossimità a sé”» in cui basta che la voce sia *pensata* per esistere al di fuori del soggetto¹²⁷. Anche la riflessione derridiana si scontra dunque in definitiva con il profilarsi della voce come corpo a sé stante, ma tenta, nella sua definizione fenomenologica, di rendere

¹²³ *Ivi*, p. 110.

¹²⁴ *Ivi*, p. 24.

¹²⁵ *Ivi*, p. 34.

¹²⁶ *Ivi*, p. 50.

¹²⁷ *Ivi*, p. 34.

compatibile il suo imprescindibile scarto verso il “fuori”, il «non-proprio» dell’alterità, con un gioco di «spaziatura» che rimanga nonostante tutto prossimo all’“attante”, colui che quella voce la emana e la emana in primo luogo per sé¹²⁸.

Il cinema, come abbiamo visto approfonditamente nel primo paragrafo, ha il potere di sconvolgere definitivamente l’inseparabilità “monista” di corpo e voce. Dimostrandosi in questo senso un’arte «duale», vale a dire che per natura tende a disgiungere ciò che è fisiologicamente e, abbiamo visto poc’anzi, fenomenologicamente unito per poi ricongiungere i due elementi («o per non farlo affatto»¹²⁹), ci ripropone ad ogni visione l’operazione simbolica di “ricollocazione” di una voce che riporta alla memoria, riaprendone la cicatrice, l’età infantile in cui si scopre progressivamente l’arbitrarietà del dover assegnare ad ogni corpo il suo “suono”. Tra i due poli, quello che considera la voce intima emanazione del sé e quello in cui questa diventa al contrario precaria esposizione verso l’altro, il cinema sembrerebbe estremizzare questa seconda condizione, manipolando l’elemento vocale autonomamente rispetto all’immagine e mettendo in evidenza che, nell’associazione voce-corpo, «non tutto torna» e anzi «sempre si produce una discordanza»¹³⁰.

Vedremo a partire dal prossimo paragrafo come, in un certo uso della voce fuori campo, la discordanza asincronica nel contrappunto tra immagine e piano sonoro dia luogo ad una nuova modalità fenomenica della “prossimità a sé” derridiana come prossimità al “corpo dell’immagine” e a quello dello spettatore, più che a quello del soggetto parlante. Per ora ci limitiamo a constatare che è nella discrasia tra elemento vocale e immagine del corpo (nello specifico della bocca in quanto sorgente fisica del suono) che fin dalle origini si fonda la dimensione perturbante del cinema – l’*Unheimlich* freudiano altro non è che il sentimento nei confronti di un oggetto al contempo estraneo e familiare, forse la definizione più sintetica che possiamo dare di “voce”. Una delle prime bocche ad essere cinematograficamente rappresentate, quella del celebre corto *The Big Swallow* (1901) di James Williamson, ci dice già molto su quello che sarà il ruolo del parlato nel futuro dell’immagine in movimento: da una parte la tirannia di una parola che scuoterà i timori di tutti coloro che hanno paura di rimanere presi nelle fauci di un linguaggio che ottiene la meglio sull’immagine; dall’altra l’aspetto più materiale del corpo vocale, che passa dalla voracità di un’apertura attraverso cui lo spettatore entra direttamente dentro la cavità orale ad una delle manifestazioni,

¹²⁸ *Ivi*, p. 122.

¹²⁹ M. Chion, *La voce nel cinema*, op. cit., p. 149.

¹³⁰ *Ivi*, p. 150.

insieme al grido del nascituro, forse più primitive della voce, ovvero la risata¹³¹. Ed è la risata non a caso uno dei primi suoni ad essere registrati, nel 1780, per opera di Wolfgang von Kempelen, inventore ungherese che dà vita alla prima “macchina parlante” in grado di imitare l’organo vocale attraverso il controllo di una tastiera. Su questo modello Charles Wheatstone avrebbe ideato nel 1837 una macchina più evoluta capace di ridere e piangere, fino al perfezionamento qualche anno dopo con Joseph Faber che aggiunge alla prestazione vocale della macchina anche il canto, i sospiri, i sussurri e i rumori fisiologici come tosse e starnuti, ottenendo un successo riportato su tutti i maggiori quotidiani dell’epoca (dal “London Times” al “NY Daily Graphic”). Più che la parola, sono in effetti i suoni del quotidiano umano, anche quelli più interiori e corporei, a provocare l’interesse quasi morboso del pubblico, che cerca in essi un’«autentica presenza di umanità» dentro i corpi inanimati delle “talking machines”¹³².

Inizialmente della riproduzione meccanica della voce quello che interessa è dunque ascoltare quella materialità che nella comunicazione verbale sembra all’opposto disincarnarsi, evidenziando più che mai «la divaricazione dell’essere umano rispetto alla propria voce, l’assenza del corpo rispetto a ciò che sta dicendo la bocca, quasi che l’uno voglia smentire l’altra»¹³³. La bocca nel cinema delle origini è al contrario prepotente, trascinando con sé fin da subito la dimensione erotica di una voce staccata dal corpo e quindi inattribuibile o, meglio, infinitamente attribuibile¹³⁴. Descrive bene questo fenomeno un racconto di Edward Bellamy intitolato *With the eyes shut*, pubblicato solo tre anni dopo la nascita del cinema (1898). Nella storia un uomo entra in una camera d’albergo, si stende sul letto, e, immerso nel buio della stanza, comincia a sentire una voce femminile che gli parla seduttiva. Solo molto dopo si rende conto che si tratta di un orologio meccanico impostato per parlare ad intervalli di tempo regolari (un vecchio prototipo di quello che per noi oggi rappresentano funzioni come Siri o Alexa, entrate oramai in modo massiccio nella

¹³¹ Il cortometraggio ci mostra un uomo con bastone e bombetta che parla gesticolando prima da lontano e poi, con un lento movimento di camera, sempre più da vicino, fino ad arrivare al primo piano e al particolare delle labbra. Queste ultime si schiudono progressivamente in un’apertura totale e sembrano inghiottire nel nero della gola lo spettatore e lo stesso operatore del film che, con un’ironia stupefacente nel prefigurare già solo tre anni dopo la nascita della settima arte la questione per eccellenza, sembra essere masticato e inghiottito dal protagonista, che ci lascia con una sonora risata (ovviamente, muta).

¹³² J. Smith, *Vocal tracks. Performance and sound media*, University of California Press, Londra 2008, p. 277 (ebook).

¹³³ M. Chion, *La voce nel cinema*, op. cit., p. 153.

¹³⁴ Pensiamo alle registrazioni erotiche in cassetta che fin dagli anni Trenta circolano clandestinamente tra il pubblico adulto, i cosiddetti *Blue discs* o *Party records*. Cfr. su questo la ricostruzione fatta da J. Smith in *Vocal tracks. Performance and sound media*, op. cit., p. 645 (ebook).

quotidianità di tutti)¹³⁵. Una voce di cui non si vede il corpo permette di concentrare in modo più mirato l'attenzione su di essa e, di conseguenza, di avvertirla più carnalmente vicina allo spettatore, la cui attenzione riesce così a dare spazio non tanto (o non solo) al suo contenuto ma anche e soprattutto alla sua pasta, alla dimensione aptica del suo respiro¹³⁶. D'altronde anche in questo caso la voce, nel suo profilo fantasmatico e al contempo carnale, richiama alla memoria il piacere originario e infantile del rapporto con la voce materna – Guy Rosolato, che si è ampiamente occupato del tema, definirebbe queste voci registrate delle «organizzazioni di fantasmi» che «implicano una permanenza, un'insistenza del richiamo all'origine»¹³⁷. Alle vitali contraddizioni che abitano la voce (il corpo e il linguaggio, il sé e il fuori da sé) si aggiunge così un'ennesima dualità: quella di una vocalità che, disincarnata, può suscitare in chi la ascolta una percezione doppiamente carnale, collocandosi in un indefinito altrove che, proprio in quanto tale, disorienta al punto da far sì che la si avverta ad un tratto vicina, in uno spazio-tempo collocabile ovunque e, dunque, anche nell'immediata prossimità con il sé dello spettatore. È su questo apparente paradosso che si fonda una voce percepita non più soltanto “fuori” dal corpo, ma anche fuori dal campo dell'immagine cinematografica.

1.5 «Film delle immagini», «film delle voci». Il potere dell'acusmetro, da Lang a Duras

Come scrive Mary Ann Doane nel suo importante saggio dedicato alla voce fuori campo, l'utilizzo della *voice off* – più avanti vedremo la differenza con la *voice over*, per il momento usiamo “voce off” come sinonimo di voce fuori campo sottolineando il suo rapporto di aderenza all'immagine – è un'acquisizione tardiva del cinema, tentata solo in seguito ad un periodo di «irruzione» del parlato da cui il film sonoro, lo abbiamo visto, si lascia a lungo «logorare»¹³⁸. Se il parlato aveva già disgregato l'unità corpo-voce, il fuori campo reso possibile dall'immagine cinematografica permette all'elemento vocale di allontanarsi definitivamente dalla sua sorgente fisica. Ma la cosa si può vedere anche da un'altra prospettiva: il fuori campo lega ancora una volta la voce ad un corpo fantasmatico che

¹³⁵ Un fenomeno rappresentato con fortuna anche dal cinema stesso: un esempio per tutti, il recente *Her* (2013) di Spike Jonze.

¹³⁶ Si veda su questo l'unico testo interamente dedicato alla manifestazione del “respiro”, e in generale dei cosiddetti «breathing sounds», nel cinema: D. Quinlivan, *Place of breath in cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgo 2014.

¹³⁷ G. Rosolato, *La voix: entre corps et langage*, in “Revue française de psychanalyse”, n. 38, gennaio 1974, p. 83.

¹³⁸ M. A. Doane, *The voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, in “Yale French Studies”, n. 60, “Cinema/Sound”, 1980, p. 35, traduzione mia.

tuttavia, in questo caso, non è più un «corpo nel film» bensì diventa il «corpo *del* film»¹³⁹. Trasferendosi da una dimensione spaziale “monofonica” nella quale la sorgente del suono può essere spostata in avanti o indietro senza diffusione del riverbero o dei rumori ambientali ad una nuova dimensione *laterale* dell’ascolto che suggerisce che il suono possa in effetti provenire da uno spazio altro rispetto a quello dell’immagine, il termine “fuori campo” è stato in principio oggetto di controversie. C’è chi, come Claude Baiblé, sostiene che il concetto di “fuori campo” non esista nemmeno, dal momento che la voce viene in ogni caso trasmessa da un altoparlante collocato dietro lo schermo e dunque la sua «fonte letterale» resta fisicamente unita allo schermo e allo spazio visivo dell’immagine¹⁴⁰. Christian Metz, in forma ancor più radicale, afferma che è il suono stesso a non poter in alcun caso essere definito “off” perché, anche fuori dal campo visivo, resterà sempre udibile dal nostro apparato percettivo (al contrario di un’immagine che, se sparisce dalla nostra vista, è irrimediabilmente perduta)¹⁴¹.

Tuttavia, lo spazio a cui l’espressione “fuori campo” si riferisce non è lo spazio fisico della sala né quello uditivo dello spettatore, bensì quello fittizio della diegesi (per quanto tutti e tre questi spazi necessariamente si sovrappongano nella percezione di chi ascolta). Il posizionamento dell’altoparlante dietro lo schermo conferma semplicemente il fatto che l’apparato cinematografico viene progettato per promuovere l’impressione di uno spazio omogeneo – e, difatti, lo spazio schermico su cui si dispiega l’immagine viene privilegiato rispetto a quello acustico della sala che, se amplificato, va a detrimento dell’aderenza del suono al corpo dell’immagine. In breve, lo schermo è posto come luogo deputato allo svolgimento dello “spettacolo” e tutti i suoni devono di conseguenza “emanare” da esso. Se lo schermo riduce però lo spazio narrativo ai contorni fisici dell’inquadratura, la voce fuori campo ha il potere di valicare questi confini e di portare lo spettatore dentro ciò che lo sguardo della cinepresa non riesce a registrare, diminuendo così il «potere epistemologico dell’immagine» e rivelandone i limiti¹⁴². Il fuori campo risulta quindi in grado di «approfondire la diegesi», dandole un’estensione che supera quella della cornice della rappresentazione filmica e mettendosi in primo luogo al servizio della costruzione narrativa del film e solo *indirettamente* al servizio dell’immagine. La voce fuori campo occupa allora, letteralmente, uno «spazio perduto» («It accounts for lost space» è la frase originale di

¹³⁹ *Ibidem*, traduzione e corsivo miei.

¹⁴⁰ C. Baiblé, *Programmation de l’écoute*, in “Cahiers du cinéma”, n. 293, ottobre 1978, p. 9.

¹⁴¹ C. Metz, *Le perçu et le nommé*, in “Essais sémiotiques”, Éditions Klincksieck, Parigi 1977, pp. 153-59.

¹⁴² M. A. Doane, *The voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, op. cit., p. 38, traduzione mia.

Doane), convalidando sia ciò che lo schermo rivela della diegesi sia ciò che nasconde, nell'implicito rischio di esporre in questo modo al pubblico «l'eterogeneità materiale del cinema»¹⁴³, vale a dire la sua capacità di sconvolgere i canoni spazio-temporali della realtà e collocarli su diversi piani compositivi.

La voce che vaga tra campo e fuori campo è se si vuole, da questo punto di vista, quella più caratteristica del cinema, evoluzione di quello che alle origini era il commento dal vivo durante la proiezione o, andando ancora più indietro nel tempo, fino ad arrivare al XVII secolo, il cosiddetto “giornale parlato”, fondato sul sincretismo tra immagini fisse e testi letti ad alta voce. In una sorta di moderna “buca per l'orchestra” concepita per un accompagnamento vocale, attraverso la voce fuori campo, scrive Chion ne *La voce nel cinema*, «l'immagine cinematografica sembra parlare da sé mentre è in realtà una parola di ventriloquo» – lo studioso fa l'esempio di un'immagine raffigurante «tre piccoli aerei in un cielo limpido» mentre la voce dice “tre piccoli aerei”, paragonando la rappresentazione ad «una marionetta animata dalla voce di un commentatore»¹⁴⁴. L'off della voce (una voce senza corpo) si colloca all'estremo opposto del muto delle origini (un corpo senza voce), condividendo con quest'ultimo la straordinaria facoltà di rompere all'improvviso l'incantesimo della continuità tra i due elementi e al contempo differenziandosi da un'immagine muta in cui è ancora presente una “dialettica a due” nello spazio visivo sostituendo a quest'ultima una centralità vocale che si presenta come «sorgente di calore autonoma, da dove qualcuno parla, ed è qualcuno che dà ordine, commenta, produce il sapere» senza possibilità di replica¹⁴⁵. Il fuoricampo diventa così quasi subito sinonimo di potere, terreno non localizzabile abitato da una voce che, come un «corriere dell'autorità»¹⁴⁶, presenta il diritto assoluto «di indirizzare l'azione e di definirla, di darle vita e talvolta di disperderla lungo quella striscia invisibile che separa la terra dal mare»¹⁴⁷, espressione poetica con la quale Chion descrive la cornice della rappresentazione che la voce, come la risacca marina, sembra divertirsi a superare per poi di nuovo ritirarsi nel suo dominio di appartenenza.

Questa voce priva di un luogo identificabile, che ci riporta come abbiamo scritto nel precedente paragrafo ad uno stadio arcaico (i primi mesi della nostra vita o addirittura la

¹⁴³ *Ivi*, p. 40, traduzione mia.

¹⁴⁴ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., p. 17.

¹⁴⁵ *Id.*, *La voce nel cinema*, op. cit., p. 123.

¹⁴⁶ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, op. cit., p. 154.

¹⁴⁷ M. Chion, *La voce nel cinema*, op. cit., p. 43.

fase precedente la nascita) quando l'elemento vocale «era tutto e dovunque»¹⁴⁸, si distingue dal più tradizionale parlato cinematografico anche sotto il profilo acustico. Chion la definisce «voce-soggetto» non soltanto per l'utilizzo pressoché costante della prima persona singolare, ma anche e soprattutto perché si ritaglia uno spazio sonoro ben diverso dalla “voce-oggetto” delle immagini: attraverso escamotage tecnici come la vicinanza al microfono e dunque la mancanza di riverbero, la voce off risuona all'interno di «un suo proprio spazio»¹⁴⁹, «a un tempo completamente interna e invadente tutto l'universo»¹⁵⁰, in contiguità con l'orecchio dello spettatore e di conseguenza capace di coinvolgerlo corporalmente (anche nella dimensione più primitiva dei sospiri e dei sussurri) sollecitando in lui un'identificazione che non sarebbe possibile se si trattasse di una voce ascoltata passivamente a distanza, appartenente ad uno qualsiasi dei personaggi del racconto. Se in quest'ultimo caso vale la legge secondo la quale «il suono chiede e l'immagine risponde “qui”»¹⁵¹, domanda quasi mai disattesa dal cinema classico, l'utilizzo della voce fuori campo sottrae l'illusione di appartenere ad uno dei corpi rappresentati e di conseguenza procura in chi la ascolta una straniata “prossimità” (riprendendo il termine derridiano) alla sua emanazione.

Il cinema parlato aveva proibito allo spettatore di “immaginare” l'elemento vocale, confinando quest'ultimo dentro un atto di parola sincronico che con Deleuze abbiamo definito «mondano». L'indeterminazione del fuori campo, al contrario, permette alla voce, in particolare a quella definita da Chion «acusmatica», di svincolarsi da un ascolto “visualizzato” (o come lo definisce lo studioso in modo evocativo, «demitizzato»¹⁵²) e recuperare il suo tratto ambiguo e fuggevole, meno propenso rispetto alla rappresentazione a farsi ricondurre ad una definizione certa. Il termine “acusmatico”, che Chion riprende da Schaeffer e dalla sua teoria di suono come “oggetto musicale” sganciato dalla dimensione linguistica della fonte da cui proviene, risale ad una pratica della scuola pitagorica che prevedeva che il “Maestro” parlasse ai suoi allievi da dietro una tenda senza farsi vedere affinché questi non si distraessero, in attesa che i suoi precetti venissero applicati e conducessero gli scolari ad una fase successiva, quella matematica, nella quale al contrario era previsto un rapporto diretto con il filosofo. Nel cinema, dagli anni Trenta in poi,

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 42.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 63.

¹⁵⁰ *Id.*, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., p. 81.

¹⁵¹ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, op. cit., p. 157.

¹⁵² M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., p. 74.

l'acusmetro diventa in modo affine una «forma vuota di personaggio»¹⁵³, una voce collocata né davvero dentro la rappresentazione (la sua sorgente non appare) né davvero fuori, poiché, a differenza della canonica voce-off, non si situa «su un immaginario podio simile a quello del conferenziere e dell'imbonitore (...) ed è implicata nell'azione, continuamente in pericolo di esservi inclusa»¹⁵⁴.

Pensiamo a grandi capolavori come *Il testamento del dottor Mabuse* (1933) di Fritz Lang, in cui lo psicanalista (doppio di Mabuse) impartisce ordini al gruppo di criminali da dietro una tenda; o *Il mago di Oz* (1939) di Victor Fleming, nel quale il falso mago si nasconde dietro un paravento e comunica con i protagonisti solo attraverso la voce; ma soprattutto, più avanti nel tempo (Chion sostiene che l'acusmetro abbia un ruolo rilevante nel cinema fino agli anni Settanta, ma su questo torneremo), *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock e la famosa voce della madre che solo nel finale viene ricondotta al protagonista e alla sua patologia di schizofrenia bipolare. In tutti questi casi è possibile ricondurre la voce acusmatica ad un'entità minacciosa, magica, misterica. Questo accade tanto più dal momento che non si tratta fino in fondo di una voce «nella lanterna magica»¹⁵⁵, avulsa dalla rappresentazione e dunque in fondo innocente, ma di una voce di cui temiamo costantemente la possibile irruzione nell'immagine o che, talvolta, ci viene mostrata sotto forma di sagoma o di luogo in cui l'emanazione vocale sta avvenendo (la casa che domina il motel nel film di Hitchcock, l'ombra di Mabuse dietro il microfono, ma anche quella di M in *M – Il mostro di Düsseldorf* proiettata sul manifesto affisso in strada quando sentiamo il personaggio pronunciare la celebre frase “come è bello il tuo palloncino”).

Si è dunque acusmatici in rapporto ad un'immagine in cui si continua a «fare capolino»¹⁵⁶, tentando di dominare vocalmente il senso di abbandono (la perdita della Madre e dunque di una voce incollocabile e fusa con la propria) e la nascita del simbolo linguistico (la fuoriuscita della voce in un corpo)¹⁵⁷. Fuoriuscita che in alcuni casi non avviene (si parla allora di acusma «integrale») e in altri viene palesata prima che la voce ascenda nel regno del “non visibile” o, in modo più complesso, attraverso squarci che attraversano la narrazione tutta. È il caso ad esempio di *Sunset Boulevard* (per quanto qui siamo nella

¹⁵³ *Ivi*, p. 127.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 128.

¹⁵⁵ *Id.*, *La voce nel cinema*, op. cit., p. 39.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Non è un caso che sia nel caso del Professor Baum (*Il testamento del dottor Mabuse*) che in quello di Norman Bates (*Psycho*), la voce sia estrema manifestazione di una mancanza (la morte dell'autentico dottor Mabuse e quella della madre) che i due protagonisti cercano follemente di colmare proprio nell'appropriazione dell'elemento vocale dei defunti e, dunque, nel disperato tentativo di tornare ad una condizione originaria oramai irrimediabilmente passata.

categoria, anch'essa molto utilizzata dal cinema classico, dei cosiddetti “dad-men-talking”) in cui conosciamo il corpo della voce narrante già nella scena iniziale, vedendolo riverso nella piscina; ma in modo ben più meta-cinematografico si comporta il narratore de *Il romanzo di un baro* (1936) di Sacha Guitry, il quale racconta la sua storia di “tricheur” in un film costruito avanguardisticamente (avrebbe fatto da modello per l'opera di molti cineasti moderni) come una pellicola muta accompagnata da una voce fuori campo che fin dai titoli di testa entra a gamba tesa nella rappresentazione rompendo con ironia la quarta parete della finzione (il regista dà vita al titolo con le carte da gioco, si fa riprendere mentre firma fisicamente il suo lavoro, presenta gli attori e gli operatori a voce mentre scorrono i nomi sullo schermo, e così via)¹⁵⁸. Qualche anno più tardi, ne *L'orgoglio degli Amberson* (1942) di Orson Welles, il narratore (che corrisponde qui al regista) oltre a recitare ad alta voce i titoli di testa (celebre l'enunciazione “My name is Orson Welles”) avrebbe persino, nell'ultima scena del film, mostrato il suo microfono (metonimia per un corpo che fisicamente c'è sempre stato) sottraendosi definitivamente alla condizione canonica di “narratore imboscato”. Questa discesa della voce nel corpo, definita da Chion «deacusmatizzazione», corrisponde in un certo senso ad una metaforica «caduta in un destino umano»¹⁵⁹ che, trasgredendo alla condizione di intoccabilità rivestita dall'elemento vocale fino a quel momento, ne rivela fino in fondo i poteri: il ritorno della voce nel corpo corrisponde in altre parole ad una «frizione necessaria»¹⁶⁰ a testimoniare un'autodenuncia della stessa immagine cinematografica, che fa della sua precaria condizione di collante tra voce e rappresentazione il soggetto del suo racconto, sotto il segno di un'impossibilità a ricostituire quell'unità mitica perduta per sempre e che tuttavia, proprio per questo, riporta lo spettatore «al cuore stesso dell'impressione di realtà»¹⁶¹.

Giocare ad “acusmatizzare” e “deacusmatizzare” una voce vuol dire allora in fondo rispondere alla minaccia che la parola ha da sempre rappresentato per il cinema: quella di costruire un livello verbale panottico, onnisciente, onnipotente, dando vita ad un «corpo privo di sostanza» analogo a quello divino¹⁶². Il corpo acusmatico della voce è difatti un corpo distante da quello tirannico del “commento parlato”, quella «parola-testo» in grado di

¹⁵⁸ La pratica di declamare dal fuori campo i titoli di testa, o persino di cantarli, sarebbe stata ripresa fecondamente dal cinema moderno e in particolare dalla Nouvelle Vague. Basti pensare agli incipit de *Il disprezzo* (1963) di Godard o a quello di *Fahrenheit 451* (1966) di Truffaut, ma anche ai titoli cantati alla guisa di un menestrello dalla voce off di Domenico Modugno in *Uccellacci e uccellini* (1966) di Pasolini, accompagnata dalle note di Ennio Morricone.

¹⁵⁹ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., p. 130.

¹⁶⁰ Id., *La voce nel cinema*, op. cit., p. 175.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 177.

¹⁶² *Ivi*, p. 39.

«far diventare le parole cose»¹⁶³ (ricordiamoci lo schema kracaueriano e la descrizione di un contrappunto verbocentrico che, spesso e volentieri, riduce le immagini a mere spiegazioni visive del suo contenuto). Per quanto l'acusmetro si presti in modo decisamente efficace a quel gioco miracoloso per il quale una voce disincarnata risulta in grado di muovere come burattini i corpi che agiscono nell'immagine cinematografica – pensiamo alla famosa scena della cella frigorifera di *Shining* di Stanley Kubrick (1980), in cui è a tutti gli effetti la spaventosa voce dell'ex-guardiano dell'Overlook Hotel ad aprire la porta blindata permettendo a Jack di proseguire la sua carneficina – la deacusmatizzazione conferma la condanna della voce a tornare “carne”. Non a caso Chion paragona questo fenomeno prima ad uno «strip-tease» – la voce, “vestita” e “camuffata” nella sua indeterminazione, gradualmente, togliendosi le vesti una ad una, si rivela in un corpo fisico fino ad arrivare a coincidere con il movimento delle labbra (e qui torniamo alla dimensione erotica dell'organo vocale) – e poi persino ad un contratto matrimoniale, che suggelli la «perdita della verginità» di una voce immacolata ormai conquistata da un corpo e dunque ammessa una volta per tutte «nel consorzio umano»¹⁶⁴.

Tuttavia, esiste una discesa nella carne di comprensione meno immediata che non riguarda tanto l'incarnazione di una voce che, dopo essere stata “aerea” su un'immagine, torna in un corpo, quanto piuttosto quella di una voce che, per così dire, “vola bassa” sul piano della rappresentazione, compromessa con esso più a livello formale che a livello fisico. Si tratta di una voce fuori campo che, pur da una posizione privilegiata rispetto all'immagine, inizia ad essere umana nell'espone la propria interiorità. Chion riconduce non a caso questo nuovo ruolo di acusma, in declino rispetto a quel sapere «dell'Altro» e «del Maestro»¹⁶⁵ che un tempo ambiva a ricoprire, alla vocalità femminile (lo studioso prende ad esempio il cinema di Marguerite Duras, sul quale torneremo a breve) che ben più di quella maschile, sebbene sempre localizzata dietro quel metaforico sipario da cui detta legge, viene allo scoperto come messaggera di uno spazio ubiquo legato all'immagine in modo instabile e assolutamente non autorevole.

Se è vero che «il cinema di ogni epoca ha l'acusma che si merita»¹⁶⁶, è Gilles Deleuze a descrivere questa trasfigurazione della voce fuori campo, per la maggior parte a carico di una nuova “femminilità vocale”, come uno degli aspetti distintivi del cinema moderno. Nel

¹⁶³ Id., *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., p. 129.

¹⁶⁴ Id., *La voce nel cinema*, op. cit., pp. 44, 168.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 71.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 73.

momento in cui crolla «lo schema senso-motorio» del cinema classico, vale a dire una struttura portante del film poggiata prevalentemente sul concetto di azione, in favore di una trama visiva più complessa, stratificata dal punto di vista formale e svuotata di un contenuto narrativo lineare (dunque disponibile ad accogliere le interruzioni, i silenzi, le contraddittorietà del racconto di età moderna), anche l'atto di parola non può più inserirsi secondo l'autore «nel concatenamento delle azioni e reazioni» (come era nel cinema in stile hollywoodiano) né rivelare una pura «trama di interazioni» (il parlato della commedia americana)¹⁶⁷. L'atto verbale è portato al contrario a tracciarsi un percorso – «aprirsi un varco tra le rovine»¹⁶⁸, scrive Alain Philippon – all'interno di un'immagine sempre più avulsa dal canone tradizionale (disgregata e giocata sulle sovrapposizioni come nel cinema di Godard, vuota e liberata dalla presenza umana come in quello di Antonioni, e così via), autonomizzandosi da un livello visivo che diviene di conseguenza un testo altrettanto autonomo, «leggibile in quanto tale»¹⁶⁹. La voce, distante dall'atto fine a se stesso di “verbalizzare” la relazione del soggetto con il mondo, diventa una materia in movimento che lascia le tracce del suo passaggio sulla rappresentazione nonostante viaggi lontana dalle proprie sorgenti. “Qu'est-ce que c'est cette histoire?”, si chiedono le voci fuori campo di un regista polacco e della sua segretaria osservando l'armonia degli spazi e i raccordi di sguardo tra i personaggi de *La ronda di notte* di Rembrandt riproposta come *tableau vivant* davanti a loro. Siamo in *Passion* (1982) di Jean-Luc Godard, e in un teatro di posa in Svizzera due personaggi inventati danno vita alle domande che oramai da vari anni si rincorrono nella sua testa e in quella di molti altri cineasti. “Arrête cette histoire. Ça ne va pas”, recita la voce off. Ci troviamo di fronte ad un acusma nuovo, disincarnato ma che «ha cessato di vedere tutto» ed è diventato dubbioso, incerto, in grado di «rompere gli ormeggi»¹⁷⁰ che gli delegavano un'onnipotenza oramai, a confronto con un'immagine altrettanto destabilizzata, anacronistica.

Così come gli strati visivi anche le componenti sonore perdono la linearità logico-discorsiva del commento e «rivaleggiano, si ricoprono, si attraversano, si interrompono»¹⁷¹. Non si tratta più né di un fuori campo relativo, presentato cioè in continuità fisica con l'immagine e dunque come prolungamento e inglobamento di quest'ultima, né di un fuori campo assoluto, «potenza di altra natura che eccede ogni spazio e ogni insieme» (la voce

¹⁶⁷ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., 268.

¹⁶⁸ A. Philippon, “Cahiers du cinéma”, n. 347, maggio 1983, p. 67.

¹⁶⁹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 257.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 276.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 259.

onnisciente del commento parlato) e che pure ricollega ogni parte ad un tutto virtuale che esprime il senso dell'opera e che rimane quindi legato alle immagini attraverso cui si «esteriorizza» (o che, viceversa, da esso vengono «interiorizzate» per costituirne una sintesi)¹⁷². Parliamo sì ancora una volta di un atto di parola aereo che esercita sulla rappresentazione una fabulazione indipendente «creatrice dell'evento» («il flagrante delitto di leggendare»), in un'espressione che Deleuze riprende da Perrault) ma tale atto si dispone sull'immagine «di traverso», «di sbieco»¹⁷³, sprofondando nei suoi strati tettonici, smottati da un racconto che non ha più nulla di lineare, e dando vita a due traiettorie autonome che si attraversano, in un costante andirivieni tra parola (Deleuze associa quest'ultima al regno divino di cui Mosè porta il messaggio) e immagine (simboleggiata da Aronne, colui che più umanamente pensa alla conquista della terra promessa)¹⁷⁴.

Sono diversi i registi che nelle loro opere sperimentano, secondo il filosofo, la consistenza di un autentico audio-visivo nel quale sonoro e immagine seguono due piste autonome – «e-autonome», nella definizione coniata da Deleuze per rafforzare l'abissale interstizio tra le due e, allo stesso tempo, il loro reciproco e ritmico incontrarsi. A partire da cineasti come Rohmer e Bresson, che sembrano superare l'opposizione tra discorso diretto e indiretto formulando uno «stile libero indiretto» che mescola i due piani: nei *Sei racconti morali* (1961-1972) i testi sono scritti ad esempio in forma indiretta e poi interpretati come dialoghi; viceversa in un film come *Quattro notti di un sognatore* (1971) i personaggi pronunciano il discorso diretto come fosse proferito da qualcun altro (sensazione già presente nella scrittura del romanzo dostoevskijano). Ma è nella non corrispondenza – meglio, nella *asincronia* – tra voce e immagine che il fuori campo del cinema moderno si fa esemplare. Un primo caso riguarda l'utilizzo sempre maggiore della voce come monologo interiore, flusso di coscienza soggettivo che coincide con la dimensione della memoria e del sogno, entrambi non immediatamente rappresentabili – pensiamo ad esempio ad un film, sempre di Bresson, come *Il diario di un curato di campagna* (1951), in cui la voce sfugge persino alla scrittura del diario tenuto dal protagonista collocandosi in uno strano spazio tra il testo e l'immagine, entrambi quasi sempre non coincidenti con la dimensione orale¹⁷⁵. Ma

¹⁷² *Ivi*, p. 262.

¹⁷³ *Ivi*, pp. 268, 273, 281.

¹⁷⁴ Deleuze usa questa metafora riferendosi al film di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, *Moses und Aron* (1975), tratto dall'omonima opera di Schoenberg, tutto giocato precisamente sul rapporto tra il livello visivo dell'immagine cinematografica e quello verbale della parola cantata.

¹⁷⁵ Si veda su questo una efficace analisi della voce narrante del film bressoniano in N. Brown, *Film form/Voice-Over: Bresson's The diary of a country priest*, in "Yale French Studies", *Cinema/Sound*, n. 60, 1980, pp. 233-240.

è soprattutto nello sfasamento temporale tra i due piani che l'elemento vocale sprigiona sul piano visivo la sua "eautonomia", seguendo un proprio canale di racconto e allo stesso tempo intrecciandosi con la rappresentazione in una adesione mai totale e piuttosto differita. Prendiamo il cinema di Resnais e un film come *L'anno scorso a Marienbad* (1961), in cui abbiamo tutti gli elementi finora elencati. Per prima cosa la mancanza totale di azione: il film racconta di un uomo che incontra in un hotel di lusso una donna con la quale sostiene di aver avuto una fugace relazione l'estate precedente, nello stesso luogo; lei sembra non ricordare e i due rincorrono lungo tutta la narrazione, anche fisicamente, negli spazi interni ed esterni di Marienbad, una memoria che sfugge inesorabile. In secondo luogo, l'elemento aereo di una voce fuori campo (appartenente al personaggio maschile che vediamo sullo schermo e che si rivolge in forma diretta alla donna) costantemente scalzata e smentita dall'immagine, che richiede allo spettatore di confrontare alternativamente l'udito e il visto senza mai poterli assumere come somma e cercando piuttosto nel loro contrappunto la dialettica di un'impossibile unità. Ma soprattutto «un sistema di sganciamenti e di intrecci che determinano volta a volta i diversi presenti per anticipazione o retrocessione»¹⁷⁶, attraverso il perenne ossimoro di una voce che ricorda al presente e un'immagine che fallisce nel presentificare il passato.

Nei titoli di testa de *La femme du Gange* (1974), Marguerite Duras scrive un testo che può facilmente scivolare nella definizione di "Nuovo manifesto dell'asincronismo". Il testo recita così: «Parallelamente ad un film di immagini scorre un film puramente vocale non accompagnato da immagini. Le due voci-off delle donne non sono in alcun modo attribuibili ai personaggi visibili sullo schermo. I personaggi inoltre ignorano totalmente l'esistenza delle due donne». Questa dichiarazione di intenti, riferita ad un film in cui ancora una volta non c'è azione (un uomo passeggia sull'ampia riva del Gange in una giornata grigia di tempesta, poco dopo la morte della moglie), imprime nero su bianco la volontà di concepire due film simultanei, un "film delle immagini" e un "film delle voci", due piani mobili, fluidi, permeabili, la cui reciproca inaffidabilità «agisce da terreno per la rappresentazione»¹⁷⁷. A parlare fuori campo sono in questo caso due voci femminili che dialogano, inascoltate da chi vive internamente la rappresentazione e votate ad un discorso interiore che ricostruisce dall'esterno la memoria del protagonista, quasi che esse rappresentassero una coscienza distaccata dal sé, decisamente straniante per uno spettatore che non sa quale ruolo attribuirle.

¹⁷⁶ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., pp. 276-277.

¹⁷⁷ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, op. cit., p. 164.

In modo analogo è costruito, l'anno successivo, *India song* (1975). Anche qui la storia non esiste, siamo piuttosto di fronte ad un'atmosfera: nell'India britannica degli anni Trenta la voce fuori campo (ancora una volta divisa tra diversi timbri in "doppi" vocali recuperati in alcuni giochi di specchi all'interno del film) ci racconta la storia di Anne-Marie Stretter, moglie dell'ambasciatore francese; nel racconto si intersecano tempi diversi (il primo matrimonio della donna, la sua fuga con il secondo marito, l'incontro con il viceconsole a Lahore che le dichiara il suo amore nel corso di un ballo all'ambasciata, fino ad un'ultima parte ambientata ancora sul fiume Gange). Le voci femminili sono a volte indistinguibili, altre estremamente diverse (una grave, l'altra acuta), fin quando non irrompe una terza voce maschile e, nel finale, la voce di una donna straniera che canta (volutamente incomprensibile affinché si afferri del canto la pura componente fonetica), in quella che Pascal Bonitzer definirebbe una vera e propria «drammatizzazione»¹⁷⁸ dello spazio vocale. La voce è in effetti autoritaria quando è «una» (la consueta voce maschile «del Maestro»). Quando al contrario, come in questo caso, le voci si intersecano e si alternano (a volte persino si sovrappongono scambiandosi il tono e il contenuto dei versi che recitano) lo spazio smette di essere tutto interiore al singolo e, popolandosi di più interventi vocali, fa sì che da una ritrovata armonia emerga «l'unità superiore del discorso», ravvisabile in una dimensione sonora dialogante e dunque maggiormente aderente alla realtà¹⁷⁹. Le tre voci tuttavia «non facilitano lo svolgimento del film, anzi, lo intralciano, lo turbano»¹⁸⁰, facendosi eco di un'immagine a cui mai davvero corrispondono e muovendosi temporalmente (come in Resnais) tra il tempo presente, l'imperfetto e il più che perfetto, in un continuo tentativo di radicamento in un livello visivo il cui senso viene però categoricamente sovvertito, producendo una «violenza» sull'impressione di realtà e dando mostra di una nuova pelle del rapporto audiovisivo pensato «nella sua contingenza, fragilità, reversibilità»¹⁸¹. Se il piano sonoro distrugge ogni identità stabile della narrazione, anche la rappresentazione, tornando alla riflessione deleuziana, diventa discontinua, tralasciando spesso il perno dell'azione per concentrarsi su dettagli insignificanti, «un centro assente» intorno a cui la voce non trova alcun supporto diegetico¹⁸². Anche queste sono dunque a loro modo voci acusmatiche, «svitate dai corpi»¹⁸³, assorbite dalla finzione che raccontano e dunque desiderose di cadere

¹⁷⁸ P. Bonitzer, *Le regard et la voix*, 10/18, Parigi 1976, p. 42.

¹⁷⁹ *Ibidem*, traduzione mia.

¹⁸⁰ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 277.

¹⁸¹ J. L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 146.

¹⁸² M-C. Ropars Wuilleumier, K. Smith, *The disembodied voice: India Song*, in "Yale French Studies", *Cinema/Sound*, n. 60, 1980, p. 255, traduzione mia.

¹⁸³ M. Chion, *La voce nel cinema*, op. cit., p. 156.

su immagini in cui tuttavia non possono risiedere (come «mosche su un vetro»¹⁸⁴, è l'efficace similitudine usata da Chion), impiantate entro un sistema immaginario secondo il quale, anche quando la rappresentazione mostra i «corpi portanti» delle voci (il dialogo tra la protagonista e il vice-console, ad esempio), le parole vengono pronunciate da labbra immobili, ostinate nel non corrispondere in alcun modo allo spazio «off-screen». La rete vocale è insomma una rete sciolta, lacerata, simile ad un «vapore d'incenso» che avvolge oziosamente la cornice dell'immagine in una postura funerea perché mai coincidente con le «vive voci» (come sono, invece, per statuto, le «voci in»)¹⁸⁵.

La sperimentazione del contrappunto immagine/voce del cinema moderno giunge però ad una condizione ancor più estrema quando il «film delle immagini» sprofonda nel buio e lascia che sia la voce ad occupare l'intero spazio nella percezione spettatoriale. Se questo esperimento era già stato tentato da lavori profetici come *Weekend* (1930) di Walter Ruttmann, film a schermo nero¹⁸⁶ avvolto dal sonoro urbano di due giornate berlinesi registrato dal regista in vari luoghi della città (dagli spazi più intimi delle case a quelli pubblici di piazze, mercati e strade trafficate), registi come Duras, Godard o, più avanti, Jarman e Monteiro sfruttano la prolungata assenza della forma visiva per dare un ulteriore supporto all'elemento vocale, che si trova ad essere l'unica componente al cui valore semantico il pubblico può appigliarsi. La voce così recupera, pur continuando a sottolineare la dimensione fonetica e corporea della parola, una relazione con la dimensione testuale, che in mancanza di rappresentazione risulterebbe eccessivo accantonare totalmente. Questo accade ad esempio in un film come *Numéro deux* (1975) di Godard, in cui alla «bellezza di un viso femminile» segue lo schermo nero su cui si alternano il commento «dispotico» del regista e una voce femminile indefinita e non localizzabile, instabile come il piano scuro a cui si sovrappone¹⁸⁷. La voce fuori campo diventa in questo caso, parlando su quello che si può definire un «non piano» e che tuttavia rimane parte della narrazione, una voce «off-off»¹⁸⁸, due volte off (fuori da un campo visivo che è a sua volta tolto alla visibilità). In una estrema lotta al vicendevole occultamento, l'elemento vocale apre un nuovo spazio della rappresentazione – un «buco», lo definisce Bonitzer – che ride di una «vecchia legge ormai

¹⁸⁴ Id., *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., p. 153.

¹⁸⁵ P. Bonitzer, *Le regard et la voix*, op. cit., p. 150, traduzione mia.

¹⁸⁶ È importante sottolineare il fatto che lo schermo, nonostante venga oscurato, rimanga presente come parte integrante della composizione. Non si tratta dunque di una forma alternativa di radiodramma, ma, in modo ben più innovativo e veggente nel prefigurare le sperimentazioni del cinema moderno, un film in cui l'immagine è tolta (e il suo togliamento è esposto allo sguardo) per lasciare spazio al piano sonoro.

¹⁸⁷ P. Bonitzer, *Le regard et la voix*, op. cit., p. 69, traduzione mia.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

deceduta» (quella di una voce sincronica ed incarnata in un corpo) «tagliando in un gioco fatto di piani vuoti (bianchi o neri) e di suoni spostati altrove (diretti o fuori campo) l'antica complicità fallica dello sguardo e della voce, dell'impronunciabile e del nascosto»¹⁸⁹.

In un altro film di Duras, *L'homme atlantique* (1981), questo procedimento giunge a piena consapevolezza. Si tratta di un film «fatto di assenza», nella forma e nel contenuto. La regista decide di raccontare ancora una volta l'abbandono coniugale (tema che abbiamo visto essere ricorrente nei suoi film¹⁹⁰). Questa volta sul piano visivo si alternano le immagini di Yann Andréa, attore all'epoca suo compagno, in primo piano o a corpo intero mentre si muove tra le stanze di una casa (*frames* di un film girato poche settimane prima, *Agatha et le lectures illimitées*) e un paesaggio di nuovo marino, di tempesta. Ma i tre quarti del film consistono nella voce della stessa cineasta che, su un'immagine completamente nera, parla di dolore, separazione, ricordi e poi a tratti si trova a riflettere su cosa voglia dire “vedere”, in una sorta di meta-descrizione di ciò che sta accadendo sullo schermo. Il nero in questo caso sembra in senso lacaniano lo «spazio del desiderio» tra l'io e l'altro che non c'è più o che c'è, la sua immagine persiste, eppure è inafferrabile¹⁹¹. A questa voragine nera che Deleuze definirebbe «interruzione irrazionale»¹⁹² si alterna un moto ondoso che lascia in chi guarda la suggestione che sia la stessa immagine cinematografica ad essere una costa, «una riva piena di voci misteriose, voci di sirene che invitano il cinema alla propria deriva», conducendolo pericolosamente verso l'«illimitato» del fuori campo¹⁹³.

Una decina di anni dopo Derek Jarman avrebbe trasformato quel nero in *Blue* (1993), mettendo la firma su un film ricordato ancora oggi come il massimo prototipo del “film vocale”. In questo caso, su uno schermo blu oltremare (l'“International Klein Blue” creato dall'artista francese Yves Klein), tre voci fuori campo (recitate da John Quentin, Nigel Terry e Tilda Swinton) ci raccontano l'esperienza del regista (che interviene nella parte finale del film con la sua stessa voce) con la droga, la malattia dell'AIDS, le terapie, la guerra in Bosnia, la morte di alcuni amici e il suo stesso, lento, declino fisico, conducendo lo

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 72, traduzione mia.

¹⁹⁰ È interessante notare come la voce rappresenti spesso il legame simbolico con qualcuno che non c'è più (lo abbiamo visto anche parlando dell'alone misterico che circonda la figura dell'acusmetro). Pensiamo ad un'opera teatrale come *La voce umana* (1930) di Jean Cocteau (di cui esistono numerose versioni cinematografiche, l'ultima molto recente di Pedro Almodóvar nel 2020) nella quale sulla scena è presente un unico personaggio femminile che per tutta la durata della *pièce* parla al telefono con l'uomo che l'ha abbandonata, in un dialogo di cui vediamo carnalmente solo una delle due parti, lasciando l'altra alla dimensione muta e fantasmatica del “virtuale telefonico”.

¹⁹¹ Cfr. A. Vilaró Moncasí, *The “impower” of cinema: an analysis of “L'homme atlantique”*, in “L'Atalante 24”, L'Atalante, luglio-dicembre 2017.

¹⁹² G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 274.

¹⁹³ M. Chion, *La voce nel cinema*, op. cit., p. 144.

spettatore in un “flusso testamentario” di parole sovrapposto a rumori di città e alla colonna sonora minimale, piena di echi e riverberi, di Simon Fisher Turner. Anche qui l’immagine, che lo stesso regista non riesce più a vedere perché la malattia lo porta gradualmente alla cecità completa, è sottratta, ripetendo metaforicamente sulla superficie schermica – su cui la soggettività viene raccontata ad un «grado zero» attraverso cui ci si presenta in uno stato di riduzione alle «pure proprietà dell’apparato tecnico»¹⁹⁴ – il buio uterino di una sala in cui lo spettatore fa il suo ingresso con il desiderio di perdersi¹⁹⁵. Qualche anno dopo il regista portoghese João César Monteiro avrebbe firmato la sua opera più sperimentale, *Branca de neve* (2000), in cui riprende la famosa fiaba dei fratelli Grimm e si chiede, attraverso il testo scritto da Robert Walser, cosa potrebbe accadere dopo il lieto fine che tutti conoscono, scegliendo di togliere le immagini e lasciando che a drammatizzare lo spazio nero della cornice visiva siano per l’intera durata dell’opera un gruppo di voci che si interrogano sulla sorte di Biancaneve una volta che è stata svegliata “d’autorità” dal principe sul suo letto di morte. La pellicola, prima di sprofondare anche in questo caso nel buio, esordisce con una sequenza visiva in cui per pochi minuti a una vecchia serigrafia color seppia che ritrae il personaggio dei Grimm in un paesaggio bucolico seguono alcune inquadrature che riprendono da più punti di vista il cadavere di un uomo (forse metaforicamente lo stesso poeta che anima le parole del racconto che segue, Walser) disteso nella neve alla fine di un sentiero su cui ha lasciato delle profonde impronte. Dopo pochi minuti, le immagini vengono però sostituite dal nero e dalla voce off di Biancaneve che si risveglia interrogandosi su cosa sia successo (la mela, l’avvelenamento, la sensazione di sentirsi malata, l’accusa nei confronti della matrigna), e così via per tutto il resto dell’opera, alternandosi con la voce degli altri personaggi (la regina madre, il cacciatore, il principe). Le parole in fuori campo, a tratti accompagnate da alcuni brani classici di Rossini, Sciarrino, Höllinger, si alternano ordinatamente nell’oscurità dell’immagine, che solo in alcuni brevi e radi *flash* si aprono sulle immagini di un cielo sereno, le nuvole che si muovono lentamente, un sonoro fatto di lievi percussioni e un lontano canto di cicale. L’unica immagine differente e decisamente più figurativa – verso la metà del film – è quella raffigurante uno scavo archeologico in cui intravediamo nella penombra una scalinata di pietra e i resti di un edificio, forse un tempio religioso. A cavallo di questo squarcio visivo (un *unicum* nel film) il cacciatore dichiara il proprio amore alla regina e quest’ultima, mettendolo in guardia da un sentimento giovanile

¹⁹⁴ L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film*, Wallflower Press, New York 2014, p. 131, traduzione mia.

¹⁹⁵ M. Chion, *La voce nel cinema*, op. cit., p. 145.

ed incostante, gli chiede di rimando di “mettere in scena” (provando a manifestare una certa “naturalzza” nella cattiveria) l’inseguimento della giovane fanciulla nel bosco con lo scopo di ucciderla, quasi si trattasse di un *reenactment* di un’azione passata che sappiamo esistere nella fiaba e che ora ci viene ripresentata attraverso una pura drammatizzazione vocale e la fulminea figurazione di una possibile ribalta per la sua rappresentazione. La negazione iconoclasta che vive l’intera opera, oscillando tra un “testamento intellettuale” del suo autore e il tentativo di burla che costantemente si riferisce autoreferenzialmente alla fiaba d’origine, viene raddoppiata nel finale da una seconda resistenza, questa volta sul piano sonoro, da parte di voci che negano di aver detto ciò che è stato detto rimandando i contenuti dei propri discorsi alla responsabilità dell’autore del racconto. Se la figura di quest’ultimo sembra poter essere simbolicamente riconnessa con quella che appare inizialmente, nel finale ad affacciarsi sul piano della rappresentazione è Monteiro in persona che, guardando in camera, sillaba un “fine” che non possiamo udire, tacitando definitivamente ogni possibilità di contribuire ad una narrazione già scritta.

Sopraggiunge a questo punto del discorso una questione: che tipo di enunciazione, in rapporto al pubblico, costruiscono voci fuori campo come quelle appena descritte, né autoritarie né stentoree nella comunicazione di un messaggio che non prevede risposta ma piuttosto disorientanti (incollocabili in uno spazio, non ascrivibili ad un tempo preciso) e fautrici del dischiudimento di un sentire soggettivo che crea con lo spettatore un’intimità nuova, a tratti straniante?

1.6 *L’enunciazione dell’Altro. Il «Grand Imagier» di Metz e una nuova asimmetria della voce*

Secondo la teoria di Christian Metz, quella filmica non può che essere una enunciazione «impersonale», espressa da un corpo, quello del testo filmico, che «non sarà mai un Io, che non è incaricato di uno scambio di ruolo con un Tu, ma che è una fonte di immagini e suoni, e lo rimane»¹⁹⁶. In altre parole, il film rappresenterebbe per natura una costruzione «proteiforme»¹⁹⁷ non riconducibile ad un unico soggetto enunciante, guidata da una figura a cui Metz dà l’aspetto di un «Grand Imagier» (riprendendo l’espressione di Albert Laffay) che mette in ordine voci e immagini con un atteggiamento extra-linguistico slegato da una

¹⁹⁶ C. Metz, *L’enunciazione impersonale o il luogo del film*, a cura di A. Sainati, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, p. 22.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 55.

qualsiasi presenza personalizzata. Costituendo difatti l'oggetto filmico un enunciato «non verbale», ben diverso dall'enunciazione soggettiva di chi parla o scrive, in esso l'atto enunciativo è attribuibile unicamente al film come attività complessiva, «coestensiva» all'opera e prendente parte (anche se non evidente) ad ogni sua inquadratura¹⁹⁸. Di conseguenza due poli come quelli dell'enunciatore (il «Foyer») e del destinatario di tale enunciazione (la «Cible»), se in una forma come quella dello scambio orale presentano un massimo grado di reversibilità (l'«io» di un interlocutore diventa un «tu» quando parla l'altro, in una costante influenza reciproca dei due poli), nella forma cinematografica perdono ogni postura deittica e al massimo sfumano in quella riflessiva (una finestra può ricordare allo spettatore di star guardando un film, il film stesso ci parla della messa in scena del cinema e così via). Anche quando sopraggiunge un'interlocuzione diretta nella figura di un narratore che pronuncia un «voi» rivolto agli spettatori, questi ultimi non possono rispondere, né scambiarsi o toccarsi con l'enunciatore. Dal momento cioè che il «tu» dello spettatore è presente in sala mentre l'enunciazione avviene su uno schermo che «assenta la persona», è impossibile non pensare che il pubblico rimanga in ogni caso «a mani vuote», potendosi permettere anche di guardare altrove poiché è fuori discussione qualsiasi tipo di interazione¹⁹⁹.

Quando interviene all'interno del film un «raccontatore esplicito», attraverso cui il linguaggio cinematografico passa alla dimensione della narrazione trasformando l'attività del «Grand Imagier» per un momento dallo stadio testuale a quello personalizzato di un enunciatore, secondo Metz l'asimmetria con lo spettatore non viene affatto turbata. Questo perché innanzi tutto l'immagine cinematografica è costituita da un complesso di elementi diversi e l'enunciatore «si vede delegare uno solo di essi, la parola»²⁰⁰ e in secondo luogo perché l'irruzione di una voce off non cambia e anzi accentua la condizione passiva dell'ascolto del pubblico e dunque la mancanza di reversibilità tra mittente e destinatario, in una «traversata vocale a senso unico che (...) arriva a perdersi sull'intera superficie dell'immagine, ricoprendola come uno strato»²⁰¹. Può accadere che l'enunciatore prenda provvisoriamente a prestito la voce di uno dei personaggi raccontando in prima persona il corso degli eventi. In quel caso si procura un «piccolo scompiglio» in cui, un po' come accade nella soggettiva filmica, le componenti discorsive del film si ripiegano «le une sulle

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 32.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 58.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 66.

²⁰¹ *Ivi*, p. 30.

altre, come si piega un tovagliolo in modi diversi»²⁰². Ma anche in questo caso secondo lo studioso il movimento della voce non ha senso «che in un senso», rimanendo impossibile «far girare il testo»²⁰³ al fine di lasciare uno spazio di interrogazione aperto nei confronti del pubblico. Questo per eccellenza quando a parlare è la voce-off dei «vecchi documentari» – è interessante che Metz li definisca “vecchi”, dando forse involontariamente una definizione che sembra schiudere un nuovo orizzonte della voce fuori campo, dentro e fuori il cinema documentario – in cui a parlare è una persona «irrecusabile», «profilmica» che il teorico definisce «enunciatore personale di primo grado», non incastonato nel racconto ma ingenuamente al di fuori di esso²⁰⁴.

Se in quell’aggettivo, “vecchi”, si intravede anche nella riflessione di Metz un principio di seduzione esercitata sullo studioso da parte di un moderno utilizzo della voce fuori campo nel cinema, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, in un saggio in cui risponde punto per punto alla teoria metziana sull’enunciazione impersonale, gli rimprovera precisamente di mostrare poca sensibilità rispetto ad alcune voci filmiche responsabili e al contempo rimosse dal racconto, la cui enunciazione viene spesso dislocata (l’autrice gioca sul binomio “dislocazione/dislocazione”) rispetto al livello visivo. Secondo la studiosa il rifiuto di Metz di pensare l’enunciazione filmica al di fuori dell’enunciato in cui questa si iscrive (la rappresentazione) è sintomatico della postura tradizionalista (l’abbiamo chiamata qualche pagina fa “fallacia ontologica”) per cui l’esigenza di specificità cinematografica può essere soddisfatta «solo nell’ambito di una purezza definita dall’esclusività dell’immagine»²⁰⁵. In questo senso la colonna sonora verrebbe esclusa dal campo della rilevanza concettuale e la considerazione dell’atto di parola analizzato esclusivamente sulla scia di un piano visivo che lo custodisce e lo regola. È invece necessario capovolgere la prospettiva e prendere le parti di quella che Ropars-Wuilleumier, riprendendo il noto termine baziniano, chiama «impurità cinematografica», scegliendo di adottare un punto di vista diverso nell’analisi dell’oggetto filmico: quello della voce e dell’ascolto dell’immagine visiva. È proprio quest’ultimo a portare all’attenzione la capacità del cinema di mettere in scena l’«ambiguità dell’enunciato», in uno spazio sonoro del fuori campo che diventa, nella modernità, massima

²⁰² *Ivi*, p. 27.

²⁰³ *Ivi*, p. 30.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 64.

²⁰⁵ M-C. Ropars-Wuilleumier, *Christian Metz et le mirage de l’énonciation*, in *Le temps d’une pensée. Du montage à l’esthétique plurielle*, Pu Vincennes, Parigi 2009, p. 190, traduzione mia.

espressione di contrappunto tra un'immagine che «attrae» e «avviluppa» la parola e il discorso orale della voce che a sua volta «devia» e «trascina» con sé la rappresentazione²⁰⁶.

Quella asimmetria – nel senso di interazione “a senso unico” – in cui Metz confina il rapporto tra immagine (intesa come struttura filmica complessiva) e spettatore tanto quanto in quello tra voce off e spettatore, si trasforma nel cinema moderno a un doppio livello. Il primo livello consiste nel fatto che non esiste più una vera soglia tra una voce interna e una voce esterna all'immagine ma l'elemento vocale si giostra piuttosto tra una «certezza della presenza» (lo vediamo interagire con il piano della rappresentazione) e un'«assenza mal definita» (lo sappiamo fuori dal campo visivo eppure, come abbiamo detto oramai ampiamente, sempre sul punto di “cadere” nell'immagine)²⁰⁷. In un film come *Due o tre cose che so di lei* (1967) di Jean-Luc Godard la voce off (o sarebbe meglio chiamarlo “sussurro off”) del regista in persona ci appare come quella di un “voyeur” del suo personaggio (la protagonista femminile) che segue nelle sue azioni quotidiane – salvo alcune scene in cui si isola in lunghi monologhi che sembrano prescindere dalla narrazione, come nella celebre sequenza della “tazzina di caffè” – arrogandosi il diritto, con un'invasione a tratti fastidiosa, di giudicarla, ammonirla, compatirla, dandoci l'impressione di essere ascoltato dalla donna e instaurando dunque con lei una forma alternativa di dialogo. Juliette (Marina Vlady) guarda spesso in macchina, proprio in direzione di quella voce che sembra parlarle a tu per tu (pensiamo già soltanto alla sequenza iniziale in cui il cineasta ce la presenta), spezzando una volta per tutte la divisione tra interno ed esterno e coinvolgendo in questa mancata separazione anche lo spettatore, il quale, senza dubbio più aderente (lo abbiamo visto all'inizio nello scorso paragrafo) allo spazio acustico ed emotivo del fuori campo che a quello interno ad esso, avverte la sensazione di essere interpellato da quello sguardo tanto quanto lo è il cineasta. In questo caso quindi non solo la voce fuori campo si colloca in un inafferrabile “fuori” che agisce direttamente dentro il racconto visivo, ma, nell'interazione tra regista e personaggio, voce narrante e piano visivo, disloca sulla soglia tra immagine e sonoro quel rapporto tra soggetto e destinatario che secondo Metz può collocarsi soltanto nella finzione tutta interna all'immagine, sfatando la credenza secondo cui oltre i confini di quest'ultima il dialogo non può che avvenire a senso unico. Su un modello affine in tempi recenti è stato costruito *Arca russa* (2002) di Aleksandr Sokurov, in cui per tutta la durata del film ascoltiamo la voce di un personaggio non identificato (e che

²⁰⁶ Ivi, p. 191, traduzione mia.

²⁰⁷ Ivi, p. 193, traduzione mia.

non corrisponde ad alcun corpo sulla scena) che, come in un sogno, si ritrova nel Palazzo d'inverno di San Pietroburgo e vaga tra le sue sale e i suoi corridoi, attraversando diverse epoche della storia russa che, in un tempo di nuovo tutt'altro che lineare, si sovrappongono. La trovata di Sokurov è che tra i personaggi nella rappresentazione ce n'è uno, un diplomatico francese dell'Ottocento, che riesce a “vedere” il narratore e gli fa da “Virgilio”. Anche in questo caso avviene dunque una rottura con la quarta parete che permette alla voce off di interagire in forma diretta con il piano visivo, complicando un'enunciazione filmica che appare scissa tra due piani che dialogano tra loro. Potremmo definire questo procedimento formale una “deacusmatizzazione parziale”: a vedere il corpo, e dunque a restituire la voce alla sua carne, è solo un personaggio interno al racconto, che tuttavia è sufficiente a trasformare il narratore canonicamente inteso, enunciatore interno alla macchina complessiva del film, nel polo dialettico di una conversazione tra un “io” extra-filmico e un “tu” interno al film (e viceversa).

L'interazione moderna tra voce off e immagine agisce tuttavia, in modo più sottile, ad un secondo livello. L'asimmetria (volendo mantenere il termine metziano) non consiste più nella posizione gerarchica predominante della costruzione complessiva dell'opera rispetto ai suoi potenziali destinatari, bensì nel movimento centrifugo della voce rispetto all'immagine: non, dunque, la possibilità negata che un'“altra” voce risponda a quella implicita nell'opera (il “Grand Imagier”), bensì l'“altro” presente in un elemento vocale che in parte sfuggirà sempre al livello visivo, costituendo una pista a sé e quindi una risposta autonoma all'interrogazione prodotta dal film. Ropars-Wuilleumier prende ad esempio uno dei casi più raffinati del contrappunto voce-immagine, *La jetée* (1962) di Chris Marker²⁰⁸. Siamo in un futuro distopico nel quale è arrivata la Terza Guerra Mondiale e un gruppo di scienziati tedeschi, credendo che l'unica soluzione per sopravvivere sia quella di compiere un viaggio nel tempo per cercare un antidoto, sfrutta la potenza di un ricordo del protagonista (prigioniero francese) che quando era bambino all'aeroporto di Orly ha assistito all'omicidio di un uomo alla presenza di una donna (ricordo che nel finale si scopre essere in realtà una premonizione del futuro riguardante l'uomo stesso). Tutto il film consiste in un montaggio di fotogrammi fissi (una sola inquadratura è in movimento, nel climax del racconto) su cui è montato un accompagnamento fuori campo fatto di effetti sonori che rievocano l'ambiente sonoro delle immagini, frasi sussurrate che si accavallano e si disperdono nei raccordi tra le rappresentazioni e un commento narrante nel quale una voce maschile riporta le sensazioni

²⁰⁸ *Ivi*, p. 190.

passate, presenti e future del protagonista, spesso contraddicendo le immagini a cui si sovrappone. In un film che è dunque costruito (come nel caso dei lavori di Resnais o Duras) sull'incrocio anomalo di più spazi e più tempi, il fuori campo della voce non rappresenta tanto un "ripiegamento discorsivo", per dirla con Metz, quanto piuttosto la conferma di una vocalità che oscilla tra la maestria e l'inquietudine, esponendo l'atto di parola ad un racconto fallace, in rapporto asimmetrico con un'immagine da cui si discosta enunciando il diverso.

Riscoprendo la propria fragilità narrativa, la voce abbandona così per sempre il tratto che fin dalle origini connaturava la dimensione del fuori campo, ovvero la supposizione di un "sapere" detenuto da un narratore che acconsente a dividerlo solo con lo spettatore. Bonitzer chiama questa dimensione «jouissance du savoir»²⁰⁹ (godimento del sapere), laddove compito della narrazione classica è quello di «lasciar gioire»²¹⁰ lo spettatore non estromettendolo in nessun caso dalla conoscenza degli eventi. Il problema sta nel fatto che la detenzione del sapere rischia di chiudere per sempre la voce narrante in un «campo dell'Altro»²¹¹ autoritario e arbitrario, né criticabile né localizzabile da parte di un pubblico che dovrebbe limitarsi a manifestare la sua gratitudine per l'essere messo a parte dei fatti. È esattamente questo spazio vocale quello con il quale da sempre, e ancora oggi, viene identificato (erroneamente) il commento parlato del documentario. Anche secondo lo studioso francese la voce dell'Altro è riscontrabile per eccellenza nella forma documentaria, nella quale la voce-off, che in diversi modi continua a manifestare la sua presenza nell'immagine, diventa voce *over*, totalmente indipendente dalla rappresentazione. L'immagine documentaria si collocherebbe cioè all'opposto dello spazio vocale del cinema classico, a cui «l'omogeneità realista convenzionale richiede un'identificazione con l'immagine», spostandosi in uno spazio totalmente eterogeneo, «assolutamente altro e assolutamente indeterminato» e, in questo senso, «trascendente: da cui il suo incontestabile, incontestato, sapere-supposto»²¹². Se dunque il fuori campo del cinema moderno muove dall'aderenza sincronica con l'immagine per posizionarsi in quella zona ambigua e ubiqua che abbiamo definito "acusmatica", il documentario sembra fare il passo più lungo e, già dalle origini del cinema, distinguersi dal racconto di finzione anche e soprattutto nell'utilizzo di una vocalità che rifugge l'incarnazione del parlato per ritirarsi nella zona franca del commento dimostrativo, che descrive i fatti visivi per tutti e «al posto di» tutti coloro che

²⁰⁹ P. Bonitzer, *Le regard et la voix*, op. cit., p. 28.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ivi*, p. 29.

²¹² *Ivi*, p. 33, traduzione mia.

non possono parlare²¹³. Bonitzer prende in esame il caso di un documentario moderno come *Chung Kuo, Cina* (1972) di Michelangelo Antonioni nel quale, dice, la voce fuori campo del regista non fa che parlare al posto dei protagonisti che sceglie come oggetto del discorso. Sembra cioè che la dimensione *over* si preoccupi costantemente di riempire i controcampi che il montaggio non mostra (o non può mostrare) sovrapponendo ai visi «contriti e visibilmente infastiditi»²¹⁴ dei cittadini cinesi parole che in qualche modo, almeno questo è l'effetto sortito dall'incontro dei due piani, sembrano essergli violentemente e falsamente attribuite. Antonioni, scrive lo studioso, «parla al pubblico al posto dei cinesi», ma in un certo senso parla anche «ai cinesi» (ai quali sta raccontando l'evoluzione moderna del loro Paese) al posto di un pubblico che vede le stesse cose ma non occupa la posizione privilegiata del narratore. In un modo o nell'altro «è al posto dell'Altro che parla la voce», fallendo nel «rappresentarlo eterogeneamente» e al contrario decidendo di «impadronirsene e registrarlo», fissandolo in quel tirannico “sapere” con il quale acquista la fiducia e la fedeltà del pubblico. Insomma, Bonitzer è categorico in questa definizione, «il potere della voce è un potere rubato all'Altro, un'usurpazione»²¹⁵.

Del resto anche Doane, e ci riallacciamo così all'inizio del discorso, dopo aver elencato i tratti distintivi del fuori campo distingue la voce off dalla voce over e poi, più nello specifico, dalla voce over nel documentario, come se quest'ultima rappresentasse una categoria a parte, simbolo dell'estremo allontanamento della voce dall'immagine. Se difatti la voce off, come abbiamo visto, rimane ancora legata allo spazio diegetico dell'immagine, la voce over da questo si distanzia definitivamente. C'è però un genere di voce over per così dire più intimista che si colloca nel campo del *flashback* (il racconto personale di un ricordo) o del monologo interiore (flusso di coscienza spesso astratto e irrepresentabile sul piano visivo). In questi casi la voce costituisce un «marchio di interiorità»²¹⁶ capace di estroflettere il corpo e mostrarne il “dentro”, rimanendo dunque accostata alla rappresentazione e manifestando, grazie al suo stato di indeterminazione spazio-temporale, una componente emotiva del racconto altrimenti invisibile. Al contrario, la *voice over* del documentario risulta secondo la teorica totalmente disincarnata e, massimamente autorevole nella sua «radicale alterità» rispetto alla diegesi, capace di «posizionare» la dimensione visiva in modo da produrre attraverso di essa un'indiscutibile verità. Lo spettatore diventa allora uno

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ *Ivi*, p. 32, traduzione mia.

²¹⁵ *Ivi*, p. 34, traduzione mia.

²¹⁶ M. A. Doane, *The voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, op. cit., p. 41, traduzione mia.

«spazio vuoto»²¹⁷ da riempire con le informazioni del narratore – per quanto anche Doane ritenga lo spazio acustico del fuori campo più prossimo allo spettatore di quello “in campo” e in grado, di conseguenza, di dare vita ad una complicità più diretta e immediata con quest’ultimo. Parlando dallo spazio asettico di uno studio, censurando qualsiasi interrogazione su chi stia parlando e inducendo il pubblico ad un sovra-ascolto ai limiti del voyeurismo, la voce del documentario si presenta come una voce «aggressiva»²¹⁸ e bisognosa di un “sovertimento politico” del suo ruolo.

Bonitzer, che Doane riprende esplicitamente, già suggeriva diverse soluzioni che abbiamo visto valere più in generale per il fuori campo del cinema moderno: disgiungere la voce dal significato sottolineandone la grana – in una nuova «politica (o erotica) della voce»²¹⁹–, far lavorare asincronicamente piano sonoro e piano visivo, “drammatizzare” lo spazio vocale popolandolo di più soggetti. Nel caso specifico del documentario, l’autore propone di ridurre al minimo il commento parlato, scherzando sulla somiglianza della parola francese “peu”, poco, con la parola “pas”, niente, e incoraggiando una forma documentaria che utilizzi la voce over «poco o niente» («pas/peu de commentaire», nell’originale)²²⁰. L’idea sarebbe quindi quella di far parlare l’evento per se stesso, senza che questo venga intercettato e trasfigurato da un punto di vista esterno – anche se, sostiene Doane, una «voce silenziosa»²²¹ rischia di essere più pericolosa di una voce tiranna dal momento che, lo sappiamo da Metz, la parola è solo uno degli elementi di una composizione guidata internamente da una serie di norme che se vogliono possono imporre una visione e un giudizio nel pubblico anche senza avvalersi del commento. In alternativa, Bonitzer propone di inserire una componente di «connerie» (termine dalla difficile traduzione univoca: diciamo che equivale ad una mistura di ironia, sarcasmo e goliardia) nell’imperturbabilità della voce fuori campo, in modo da comprometterne il rigore con una risata capace di «scoppiare» all’improvviso e «spaccare» in due l’intenzionalità a senso unico tipica delle voci didascaliche (il teorico fa due esempi da noi già menzionati: il commento differito e surreale nella sua asetticità in *Las Hurdes* di Buñuel e l’esperimento vocale di Marker con *Lettre de Sibérie*). Doane, dal canto suo, abbraccia la proposta di un’“erotica della voce” che privilegi di questa la componente del significante. Di fronte ad una sincronizzazione che lega la voce ad un corpo, un fuori campo che mantiene lo spettacolo in «uno spazio esteso

²¹⁷ *Ivi*, p. 43.

²¹⁸ *Ivi*, p. 46.

²¹⁹ P. Bonitzer, *Le regard et la voix*, op. cit., p. 43.

²²⁰ *Ivi*, p. 29.

²²¹ M. A. Doane, *The voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, op. cit., p. 46.

ma coerente» e un commento parlato che colloca l'immagine su un piano di autorevole intelligibilità, il maggior nemico da combattere sembrerebbe essere una «certa unicità»²²² tra i due piani. È allora nella disgiunzione – interna alla stessa voce, tra corpo fonetico e significato, o esterna ad essa, tra corpo dell'immagine e rarefazione vocale – che può essere operato un definitivo scardinamento nel rapporto tra sonoro e visivo, per quanto, scrive la studiosa, disgiungere lo spazio corporeo (che sia quello vocale o quello dell'immagine) dal suo significato rischia di compromettere alla base un discorso filmico che, nonostante tutto, necessita di rimanere enunciativo.

Comincia dunque ad emergere come nel documentario il valore del fuori campo sia più complesso di quanto non lo sia nel cinema di finzione, poiché, come abbiamo iniziato a dire già nel terzo paragrafo, relazionarsi con il reale vuol dire in primo luogo scontrarsi con i naturali limiti che quest'ultimo presenta a chi filma, primo fra tutti l'impossibilità di “catturarlo” nella sua interezza. Se filmare vuol dire sempre gestire uno spazio di apertura verso il diverso, nel documentario, il cui fine è esattamente quello di raccontare l'alterità, questo è tanto più vero. Il cinema rappresenta in generale, lo abbiamo visto bene parlando del cinema moderno, la possibilità di creare una distanza dalla “pressione” del sensibile: in questo la voce fuori campo ricopre un ruolo fondamentale, fondando proprio nel rapporto tra visibile e sonoro quello scarto imprescindibile e salvifico che ogni opera deve costituire nei confronti della realtà rappresentata. Come scrive Jean-Louis Comolli in *Vedere e potere*, «rappresentare è schiudere la possibilità di una presa di distanza, che libera una prospettiva, un'elaborazione, un pensiero, un sogno»²²³. Il cinema, e in particolare il cinema documentario, non può strutturalmente mostrare senza nascondere e, se anche può tentare di ridurre l'alterità facendola corrispondere al proprio sguardo estetico, eliminarla del tutto vorrebbe dire astenersi dall'impegno di una narrazione. Non esistono «proiezioni a 360°»: mantenere una «zona d'ombra» è la prima condizione attraverso cui il racconto del reale si rivela autenticamente esposto al “fuori” del mondo, accettando di non poter saturare quest'ultimo nel visibile e rivelando al contrario gli eventi facendoli emergere progressivamente dal «non ancora», dal «non scritto», dal «non visibile» della realtà²²⁴. Se allora la macchina del cinema è una macchina atta a «fabbricare il vicino con il lontano, l'omogeneo con l'eterogeneo»²²⁵, il fuori campo della voce corrisponde in qualche modo al

²²² *Ivi*, p. 47, traduzione mia.

²²³ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 15.

²²⁴ *Ivi*, p. 16.

²²⁵ *Ivi*, p. 11.

tentativo di dare mostra di tale “gestione” dell’eterogeneità e della capacità della forma cinematografica di “spostare” il corpo sfuggente del visibile nel tempo e nello spazio, verso altri piani della rappresentazione tra cui quello del sonoro.

La voce off è in effetti la massima espressione di quel «nero di cui ogni immagine ha bisogno per formarsi»²²⁶ – pensiamo agli esempi fatti qualche pagina fa su un’immagine tolta per lasciare spazio ad un indicibile che pure è “detto” proprio dalla parola fuori campo. Quest’ultima sembra incarnare in altre parole una dimensione «fuori scena» e, se disgiunta dal piano visivo come nel cinema moderno e come, lo vedremo nel prossimo capitolo, nel documentario moderno e contemporaneo, in un certo senso «fuori discorso, fuori lingua»²²⁷, nella ricerca di un registro altro rispetto alla cornice visuale che «metta a confronto lo spettatore con i limiti stessi del potere di vedere, del vedere come potere»²²⁸. Nel fuori campo dell’immagine il piano sonoro incarna al meglio l’imminenza di qualcosa che sta per accadere (che questo costituisca una minaccia oppure una promessa), il «segreto» di cui il «gioco» del cinema non può fare a meno²²⁹. È quello vocale il primo elemento in grado di «erotizzare» i bordi della cornice rappresentativa, far sì che questi si eccitino in quanto «soggetti a una continua apparizione-sparizione, entrata-uscita» attraverso di essi dei contenuti dell’inquadratura – un “cadre” (quadro) che va inteso in prima istanza come “cache” (nascondimento)²³⁰.

La trasparenza del reale è un’utopia, e sbarazzarsi di una «presunta natura positiva»²³¹ del cinema significa in primo luogo aprirsi ad un fuori campo che si allontani dalla realtà come ci è data spingendosi verso gli aspetti non ostensibili di quest’ultima, facendo scontrare dialetticamente visibile e non visibile, realtà concreta e astrazione del linguaggio, certezza della visione e ambiguità di una voce capace di mettere la prima in dubbio ricollocandola su un diverso piano di comprensione. Nel prossimo capitolo, a partire da un attraversamento genealogico di cosa il piano sonoro ha significato storicamente, nelle diverse epoche, per il documentario, vedremo come anche in questa forma del cinema la voce fuori campo diventi, dalla modernità in poi, tutt’altro che distaccata e onnisciente e in grado al contrario di prendersi carico di quell’“indicibilità dell’altro” che la realtà chiede di portare ad espressione.

²²⁶ *Ivi*, p. 16.

²²⁷ *Ivi*, p. 11.

²²⁸ *Ivi*, p. 17.

²²⁹ *Id.*, *La trasparenza che nasconde*, a cura di B. Roberti, in *Cinema, pensiero, vita. Conversazioni con Fata Morgana*, a cura di R. De Gaetano e F. Ceraolo, Pellegrini, Cosenza 2016, p. 93.

²³⁰ *Ivi*, p. 81.

²³¹ *Id.*, *Vedere e potere*, op. cit., p. 43.

CAPITOLO II

QUANDO A PARLARE È IL REALE

2.1 *Esporre un fatto. L'uso della "Voice of God" tra epistefilia e dogmatismo*

L'avvento del sonoro e l'irruzione del parlato hanno sul documentario una portata forse ancor più decisiva di quella che ricoprono per il cinema di finzione. Se già per quest'ultimo l'utilizzo della parola e la sua sincronizzazione con l'immagine risultano artificiosi, stranianti e irrimediabilmente imprecisi, sulla rappresentazione del reale incardinare il linguaggio verbale vuol dire, almeno fino a quando non diventa possibile registrare il suono in presa diretta (dalla fine degli anni Cinquanta in poi), accettare l'effetto posticcio di una postsincronizzazione che «distrugge la spontaneità e getta un'ombra di dubbio sulla testimonianza»¹ oppure, alternativa di gran lunga preferita dai registi delle origini, utilizzare il suono off. Inizia così una tradizione da cui ancora oggi la forma documentaria fatica a liberarsi e di cui continuano a vedersi i danni: l'utilizzo del commento parlato su un montaggio di immagini che fungono da dimostrazione visiva di quest'ultimo, in un rapporto sempre più equivoco tra livello visivo e "fabulazione" orale secondo il quale al primo spetta di essere solo un «ornamento» e alla seconda l'unica vera «legittimazione» del racconto². Il documentario diventa così, in particolare nella forma del cinegiornale – *newsreel*, termine ben differenziato dagli studiosi da quello di *documentary*, laddove entrambi si servono di un materiale naturale di partenza ma il secondo, lo vedremo a breve, è in grado di "drammatizzarlo" – una sorta di «conferenza cinematografica»³ all'interno della quale una parola radiofonica espone i fatti in sovrapposizione ad inquadrature che, nella forma del cosiddetto "finto contrappunto" (riprendendo la definizione kracaueriana), vengono «disposte in successione arbitraria per sottolineare le battute o le conclusioni del commentatore»⁴.

Del resto, anche il documentario, una volta scoperto il suono, non può fare a meno di utilizzare l'elemento che per eccellenza restituisce alla rappresentazione la sua profondità reale. La riproduzione della realtà non può prescindere, dalla fine degli anni Venti in poi,

¹ G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 80.

² *Ivi*, pp. 61-62.

³ J. Grierson, *Documentario e realtà*, op. cit., p. 42.

⁴ *Ivi*, p. 43.

dal considerare un'immagine "sommata" alla sua dimensione sonora (per quanto i due piani vengano lavorati ancora separatamente in post-produzione) e dunque un'opera che, ritrovata finalmente la sua unità audiovisiva, venga recepita dal pubblico come coesa da un punto di vista formale e aderente alla quotidiana percezione di ciascuno. Anche sulla pellicola sonora diventa possibile applicare il "taglia e cuci" che fino ad allora era possibile unicamente su quella visiva, ed è proprio la possibilità pratica di «incollare» fisicamente il suono all'immagine a provocare in chi guarda il film una «curiosa sensazione di intimità» con la porzione di mondo che gli viene consegnata attraverso lo schermo, abbattendo per gran parte la «barriera d'illusione»⁵ innalzata dal cinema muto e tentando di restituire alla rappresentazione, prima ancora che un significato, la sensazione di avvicinarsi sempre di più ad un'impressione di realtà.

Se lo desideri, puoi invertire la traccia e riprodurla all'indietro. Puoi tagliare il "picco" del suono e scartare il resto. Puoi separare i suoni dal silenzio inserendo una traccia non modulata, cioè senza rumore. Puoi, con l'aiuto di una macchina di sincronizzazione, posizionare qualsiasi lunghezza di suono che desideri accanto a qualsiasi lunghezza di immagine, in modo che si sincronizzino o meno a seconda del desiderio. In effetti, puoi destreggiarti con il tuo suono fino a quando la tua energia non è esaurita, dopodiché puoi iniziare a tagliare di nuovo⁶.

Così Paul Rotha, cineasta oltre che teorico, descrive l'operazione della manipolazione del suono sul tavolo di montaggio. Se qui si parla di suoni registrati all'esterno o ricreati in studio, il commento parlato presenta una procedura a sé. Innanzi tutto, viene scelto qualcuno che abbia una «voce teatrale», adatta cioè nel timbro alla registrazione e capace di guidare espressivamente le immagini. Solitamente si preferisce qualcuno di totalmente estraneo al racconto (la classica voce distaccata da *reportage*); altre volte, in modo più sperimentale, la scelta può ricadere su una persona interna al discorso filmico – nell'esempio di Rotha, se si parla di un cinegiornale sulla costruzione di una nave potrebbe essere chiamato a parlare un ingegnere. In entrambi i casi l'oratore dovrà registrare con un occhio al leggio e uno allo schermo, modulando la propria voce sul flusso delle immagini che gli scorre davanti e tentando in tutti i modi di risultare un narratore «impersonale, senza sentimento e da considerarsi inoffensivo»⁷.

⁵ P. Rotha, S. Road, R. Griffith, *Documentary Film*, Faber and Faber LTD, Londra 1952, p. 170, traduzione mia.

⁶ *Ivi*, p. 172, traduzione mia.

⁷ *Ivi*, p. 165, traduzione mia.

Bill Nichols individua in questo utilizzo della voce nel documentario quella che chiama la «modalità espositiva», laddove la voce è chiamata ad “esporre”, per l’appunto, gli eventi prendendo da essi le dovute distanze ed esercitando su di essi un’onnipotenza quasi divina – «voice of God» è non a caso la tipica definizione di questo tipo di voce narrante⁸. Parliamo in breve di quella *voice over* autoritaria e indipendente dal piano rappresentativo che nel precedente paragrafo distinguiamo dalla *voice off*, per natura più aderente all’immagine. Secondo lo studioso quest’uso della voce riprende direttamente i dettami della retorica aristotelica, secondo la quale nel discorso di un oratore i due elementi che contano di più affinché il messaggio arrivi in modo efficace all’uditorio sono la *dispositio*, l’atto di disporre le parti del ragionamento sequenzialmente, e, ancor più importante, l’*inventio*, che equivale alla ricerca degli argomenti adatti a supportare il discorso, siano essi «materiali» (testimonianze, confessioni e via dicendo) o di carattere «artistico» (dipendenti dunque dalla capacità inventiva di chi parla)⁹. La *voice of God* cinegiornalistica rimane preferibilmente aderente ad un piano oggettivo del discorso, sfruttando l’abilità di “inventare” non tanto nel suo senso letterale di escogitare qualcosa di nuovo rispetto al già visto ma piuttosto puntando, con il fine di accattivare lo spettatore, sul messaggio etico nel quale un determinato evento può essere tradotto, sulla dimostrazione logica di un fatto e sulla componente emozionale che tale fatto può richiamare in chi guarda e ascolta. Il contrappunto tra commentatore e montaggio visivo suscita dunque un’*epistefilia* (desiderio di conoscere) più che una *scopofilia* (desiderio di guardare), allo stesso modo in cui, nel muto, le didascalie tracciavano un percorso nell’immagine esplicitandone il contenuto e sviscerando da esse un’“informazione narrativa” in grado di annullare, o quantomeno di disturbare, il potere plastico del livello visivo.

Dagli anni Venti agli anni Trenta – ma sappiamo bene che il demone della *voice over* avrebbe continuato a vivere, nelle più classiche forme di documentario, fino ai nostri giorni – a primeggiare è proprio la modalità espositiva. Se il documentario (o forse dovremmo dire direttamente il cinema) delle origini inizia col rappresentare elementi di realtà sganciati da una qualsiasi postura soggettiva da parte di chi racconta (pensiamo al primo cortometraggio, *The Arrival of a train* dei fratelli Lumière, 1896) o si rivolge (in particolare i cineasti britannici e sovietici) a fenomeni collettivi e sociali come il lavoro in fabbrica e la condizione degli operai, con l’andare del tempo questa forma cinematografica tende ad

⁸ B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014, p. 3200 (ebook).

⁹ Id., *Ideology and the image*, Indiana University Press, Bloomington 1981, p. 174.

adeguarsi agli schemi di un cinema finzionale che, con l'ascesa di Hollywood, adotta gli stilemi che avrebbero condizionato per sempre la settima arte: primo fra tutti, l'orbitare della narrazione cinematografica attorno ad una star. Secondo Nichols a sostituire la rappresentazione di un'umanità generica, spesso appartenente agli strati più bassi della società, arriva nel documentario un equivalente del divo degli schermi hollywoodiani: il narratore disincarnato. Costui, come i grandi attori americani, avrebbe attirato e diretto l'attenzione del pubblico apparendo in tutta la sua "eroica" inafferrabilità, facendo da collante e da filo rosso per il racconto e stabilendo con lo spettatore un rapporto di vicinanza e dunque di maggiore familiarità e riconoscibilità rispetto ai personaggi oggetto della narrazione (Nichols cita alcune delle grandi voci narranti britanniche come quella di Westbrook von Voorhis o di Ed Herlihy, che avrebbero fatto scuola per i commentatori televisivi di tutto il mondo)¹⁰.

La star del documentario diventa una voce che ha il pieno controllo dello svolgimento del racconto, «centro moralizzante»¹¹ di una narrazione che viene addomesticata in ogni sua componente, dalle immagini meramente illustrative (*B-roll footage*, viene chiamato più tecnicamente questo tipo di pellicola) ad una colonna sonora musicale anch'essa appiattita sulle inflessioni, le pause e le dinamiche dell'intervento vocale. Chi parla è colui che già sa («He who already knows») dove va a parare la narrazione e che condivide questo privilegio con uno spettatore assetato di una dimensione puramente informativa, ben più vicina a qualcosa di «costruito discorsivamente» che necessariamente «vero storicamente»¹², e anzi reso ad arte familiare per il pubblico così che a quest'ultimo nulla risulti scioccante (seguendo un approccio per così dire "antropologico" e non "surrealista", come abbiamo visto ad esempio nel caso di *Las Hurdes* di Buñuel). Se da questo punto di vista il pubblico non ha nulla da temere, "accomodato" in una visione che gli comunica il risaputo o, eventualmente, il "non noto" in un tono edulcorato e rassicurante, nemmeno gli è permesso in alcun modo di interagire con la narrazione dalla quale si sente appellare didatticamente (nel precedente capitolo abbiamo descritto lo spazio di questo tipo di spettatore come uno "spazio vuoto" da riempire). La voce fuori campo che parla viene percepita come emanazione interna ad uno spazio «coabitato» dallo spettatore, distaccato dall'immagine e dunque paradossalmente vicino all'orecchio di chi ascolta, che si trova per forza di cose a guardare gli eventi dal punto di vista di chi (regista o ente istituzionale) si sta «sforzando di

¹⁰ Id., *Speaking Truth with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, op. cit., p. 65.

¹¹ *Ivi*, p. 59, traduzione mia.

¹² *Ivi*, pp. 66-67, traduzione mia.

dirgli qualcosa»¹³ e gliela dice in modo potremmo dire “predeterminato” rispetto all’evento stesso, costruendo un’argomentazione a tavolino che anticipa i materiali che gli vengono mostrati e che anzi guida questi ultimi verso i propri intenti.

Accade allora che, dal momento che le inquadrature sono totalmente sottomesse alla logica dell’argomentazione, perdono qualsiasi valenza concreta dal punto di vista storico-geografico e diventano in un certo senso “immagini del discorso”, sprigionate da esso in qualità di meri strumenti al servizio della tesi della voce (e, dunque, dell’opera). Allo stesso modo, i soggetti del racconto che appaiono nella pellicola si trasformano quasi sempre in “tipi” astratti, simbolo delle “attività” di cui il film vuole parlare più che individui presi in considerazione negli aspetti distintivi della loro esperienza e della loro personalità. Ogni elemento della composizione, da quelli umani a quelli inanimati, collabora al fine di amplificare «la potente voce del filmmaker»¹⁴, che in età moderna spesso corrisponde alla voce narrante e che, anche in un’epoca in cui nella maggior parte dei casi si distingue da essa, si manifesta attraverso la figura del commentatore e nella costruzione dell’opera filmica nel suo complesso (il “Grand Imagier” di cui parlava Metz). Succede persino di vedere qualcuno parlare dentro un’immagine muta a cui viene sovrapposto in fuori campo il surrogato del commento, evidentemente “usurpatore” (usando il termine di Bonitzer) della libertà d’espressione dell’altro, in una perenne trasformazione tra il discorso diretto nella realtà viva dell’esperienza e quello indiretto di un narratore che ne ricostruisce deliberatamente il contenuto.

In effetti, il fatto che il cinegiornale abbia come obiettivo quello di mostrare un fatto più che di narrarlo e, lo vedremo tra poco, drammatizzarlo, non è una garanzia di obiettività ed egualitarismo rispetto ai temi rappresentati. L’atto di mostrazione, così come avviene nel formato descritto, è piuttosto, nell’assoluto potere che dimostra nei confronti dei materiali espressivi e al contempo di un pubblico coinvolto per essere passivamente edotto di una gamma più o meno ampia o complessa di nozioni, appare come una «forma più nascosta»¹⁵ di racconto, ma altrettanto capace di indirizzare l’utente verso una determinata conclusione, da un punto “a” ad un punto “b” del discorso. Esistono senza dubbio diverse forme di *voice of God*: da quella più ironica e, per così dire, obliqua, che sa tutto ma non dice tutto (o comunque meno di quanto lo spettatore potrebbe assimilare), ad una dal tono più lirico ed

¹³ *Ivi*, p. 74, traduzione mia.

¹⁴ *Ivi*, p. 76, traduzione mia.

¹⁵ S. Kozloff, “*The Voice of God*”: *Narration in “The Naked City”*, in “*Cinema Journal*”, vol. 23, n. 4, University of Texas, Austin 1984, p. 41, traduzione mia.

aulico (tipica dello stile britannico); da una vocalità volontariamente più individualizzante, che mantiene cioè le imperfezioni del timbro (la nasalità del tono, per citarne una) umanizzandosi così alle orecchie dello spettatore, ad una riconducibile ad un personaggio noto al pubblico – pensiamo ai grandi attori chiamati a fare i narratori dei documentari (pratica che perdura e anzi si rafforza nel tempo) come, per fare due esempi celebri, la voce narrante di Orson Welles in *Terra di Spagna* di Joris Ivens o più avanti quella di Laurence Olivier in *The World at War* (1973), serie televisiva inglese sulla Seconda Guerra Mondiale. La *voice over* può poi parlare al passato, chiudendosi ancor di più in uno spazio-tempo non solo inattribuibile e non localizzabile ma anche riprodotto un tempo perduto e non più “manipolabile” da parte dello sguardo spettatoriale, o, al contrario, esprimersi in un presente storico che lega il pubblico ad un’azione che sente più carnalmente vicina nel suo svolgersi e al contempo lo illude di una sincronicità (sul modello della diretta televisiva) che «riproduce il qui ed ora dell’iscrizione veridica solo come un’esca»¹⁶, avvicinandolo ad un tempo in apparenza più umano e che subisce invece una costruzione ancor più asettica rispetto alla realtà; può infine rimanere disincarnata, o, come abbiamo visto nel precedente capitolo, mostrarsi. Nel caso del cinegiornale/*reportage* ciò avviene di solito dallo spazio di uno studio televisivo, che non sortisce l’effetto deacusmatizzante di ammettere la voce di nuovo nel “consorzio umano” ma, al contrario, la colloca su un virtuale pulpito che, se vogliamo, traduce nello spazio fisico del set quel “mistico balcone” da cui sempre ci appella, nella sua intoccabilità, il narratore fuori campo, inverandone in qualche modo la posizione di potere. Come scrive Metz, anche un discorso «non finzionale», quando «viene reso autonomo da una fissazione preliminare definitiva», nel tempo sospeso del fuori campo e a maggior ragione in uno spazio visibile e definito come quello di uno studio, sgorga «da un luogo che è quasi altrettanto vuoto [nel senso di privato di qualsiasi interazione che provenga dall’esterno] quanto quello dove nascono le finzioni»¹⁷. In definitiva dunque il commentatore, anche quando in apparenza smussa gli angoli del suo ruolo impositivo sul flusso visivo, rende il suo intervento ancor meno criticabile e quindi, ironia della sorte, anche più abile nel soggiogare gli ascoltatori.

Del resto, il narratore del cinema documentario mette in gioco, a paragone con quello spesso usato dal cinema classico o quello, come abbiamo visto radicalmente trasformato, convocato dal cinema moderno, una posta più alta in termini di verità. Più nello specifico,

¹⁶ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 143.

¹⁷ C. Metz, *L’enunciazione impersonale o il luogo del film*, op. cit., p. 50.

la narrazione documentaria di tipo espositivo dà vita ad una struttura narrativa chiusa ed esprime un fine preciso con la quale si arroga il diritto di comunicare al pubblico un'inespugnabile certezza – spesso e volentieri di carattere propagandistico, trattandosi di cinegiornali facilmente strumentalizzabili, fin dall'inizio, dalla politica. Se la modalità espositiva pone al centro il narratore nelle vesti di “colui che sa”, specularmente a questo centro è uno spettatore di cui viene preservata la posizione privilegiata di “soggetto del racconto”, al quale «la traccia temporale del film» deve provvedere «l'arena» entro la quale viene portato a credere di poter possedere la verità¹⁸. Quelli che passano per i cinegiornali sono spesso messaggi di carattere ideologico, e del resto quale formato migliore per veicarli se non un formato capace di generare una sistematizzazione unitaria e coerente, che equivale in gran parte ad un discorso retorico la cui enunciazione non permette repliche?

La modalità espositiva nasce, come abbiamo detto, per soddisfare la voglia di sapere del suo spettatore e il suo desiderio di sentirsi a proprio agio nel discorso. Quest'ultimo avviene in forma diretta (lo scriveva anche Doane a proposito di una voce over capace di indirizzarsi al pubblico in modo più immediato della voce off), sia che a parlare sia un narratore extradiegetico la cui voce non fa parte del mondo del racconto (non “omogeneo” ai soggetti della narrazione, direbbe Genette), sia che sia un personaggio interno al racconto. Nel primo caso si tratterà di un narratore di due possibili tipologie: sincronizzato con l'immagine quando la sua è una voce autorevole incarnata in una figura visibile sul piano della rappresentazione, non sincronizzato con l'immagine quando riveste il ruolo di un più classico commentatore disincarnato e mai palesato dal piano visivo. Se a narrare è invece un personaggio del racconto, la sua enunciazione sarà “in sync” se si tratta di una forma diretta come quella di un'intervista, “non in sync” se si trova a testimoniare degli eventi in fuori campo, accompagnato dalle consuete immagini illustrative. Evidentemente in quest'ultimo caso viene presupposta una «preconoscenza del film» da parte del personaggio, che può rivestire il ruolo di narratore all'interno di una singola sequenza o, creando nel pubblico una maggiore confusione, assumere una funzione «extrasequenziale»¹⁹ che forza i codici cinematografici appellandosi all'abilità del montaggio di fornire un senso di continuità altrimenti mancante.

Che si tratti di un narratore convenzionale o di un personaggio-narratore in ogni caso questo può rivestire una funzione illustrativa, descrivendo le immagini da uno specifico

¹⁸ B. Nichols, *Ideology and the image*, op. cit., p. 205, traduzione mia.

¹⁹ *Ivi*, p. 201, traduzione mia.

punto di vista e procurando, grazie alla collocazione nel fuori campo della rappresentazione, una giustificazione a qualsivoglia cambiamento spazio-temporale della narrazione senza dover incorrere in escamotage quali *flashback* e simili; può svolgere, più raramente, un ruolo contraddittorio attraverso un sonoro verbale pensato in contrappunto ad immagini che lo disattendono; o può lavorare secondo un procedimento che Nichols definisce «estensione»²⁰, utilizzando il discorso in senso metaforico rispetto alla rappresentazione, chiedendo a quest'ultima di porsi a confronto con le proprie parole negando il più delle volte la sua specificità storica e incastrandola in un ruolo meramente simbolico che rischia di appiattire il livello visivo, in un gioco di intercambiabilità tra le parti che minaccia a lungo andare di far perdere anche l'originario senso del “come” metaforico.

Se, da una parte, il discorso indiretto del cinema cosiddetto “osservativo” – quello in cui a parlare dovrebbe essere l'evento in sé e per sé, senza interruzioni extradiegetiche (lo vedremo meglio a breve) – rischia di essere travisato nel suo semplice e immediato “presentare” gli eventi senza accoppiare a questi ultimi alcuna “assistenza critica”, la forma diretta presenta «il perenne rischio di dogmatismo»²¹ da parte di un narratore che (esterno o interno alla rappresentazione) espone gli eventi in modo analiticamente preciso e tuttavia incontestabile. Nichols ha però difficoltà a definire questo tipo di narrazione “extradiegetica”, distinguendo la «diegesi» canonica (spazio narrativo conchiuso nello spazio e nel tempo tipico della forma indiretta) da quella che definisce «“diegesi”», tra virgolette alte, per indicare invece un universo concettuale che si fa «dominio dell'esposizione»²². Stanti così le cose, non è detto che il narratore di carattere espositivo con il suo intervento debba necessariamente rompere la diegesi: lo studioso afferma che costui frattura con il suo atto di parola la diegesi intesa come continuità spazio-temporale della narrazione ma non quella tipica dell'esposizione documentaria, strutturata come blocco di argomentazione in cui la dimensione visiva si somma a quella verbale e il commentatore è incaricato di «fare da ponte»²³ tra le diverse sequenze rendendo manifesto il principio logico che le ordina. Lo spazio “diegetico” dell'enunciazione espositiva presuppone perciò uno spazio visivo totalmente astratto, privo di suoni localizzati e sincronizzati con le immagini (che comporterebbero il pericolo di frammentare la coerenza complessiva dell'insieme), le quali dunque, più che concretizzare il racconto filmico,

²⁰ *Ivi*, p. 204.

²¹ *Ivi*, p. 183, traduzione mia.

²² *Ibidem*, traduzione mia.

²³ *Ivi*, p. 198, traduzione mia.

«rimangono appese» risultando «fluttuanti, senza radici e incapaci di svolgere la funzione per la quale il film le recluta»²⁴. Parlare di una qualsiasi situazione equivale, in questo tipo di formato, alla volontà di mettervi fine, «come se parlare fosse non vivere più»²⁵, guidando un mondo (quello rappresentato dal livello visivo) che non presenta sorprese, sempre anticipato e ordinato da un narratore che rimette le cose al «posto che era loro prima del cinema»²⁶, senza turbarle nel loro corso e anzi in questo modo annullandone ogni valore espressivo.

D'altra parte, se le immagini falliscono nell'occupare con la propria presenza un posto che faccia sentire il proprio "peso" nel racconto, anche la voce espositiva, scontrandosi con l'impossibilità fisiologica di riuscire a contenere tutti gli aspetti presenti nel visibile, si ritira nel dominio didascalico del "questo è x", lasciando totalmente inesplorato quel «terzo senso» che con Barthes abbiamo ricondotto all'indicibile dell'opera, quel senso cioè dell'oggetto filmico (e artistico *tout court*) mai davvero saturato nell'incontro descrittivo tra audio e video e piuttosto insito nella "non esaustività" di un'immagine che chiede di essere raccontata altrimenti. Torniamo così a quella "indicibilità dell'altro" con la quale ci eravamo lasciati alla fine dello scorso capitolo e alla convinzione che, fuori dalla semplice esposizione, sia possibile un utilizzo della voce che faccia incontrare immagine e linguaggio in modo creativo, sprigionando del reale forse proprio quel "non detto" che la *voice of God* tralascia a favore di un senso pedissequo e limitato del suo contenuto. Al film d'attualità può in altre parole essere riconosciuta una "dignità d'arte" che promuova, tra le altre cose, un uso "intelligente" (riprendendo il termine baziniano) del sonoro, esonerando quest'ultimo dalla riduzione a mero «taccuino»²⁷ su cui annotare un discorso in mancanza di carta e incoraggiando al contrario lo sfruttamento delle sue più intrinseche proprietà espressive.

2.2 Un «trattamento creativo» della realtà. Dalla drammatizzazione sonora al «recitativo poetico»

John Grierson, in una sorta di "manifesto del documentario" nel quale condensa i precetti da seguire per un giusto "trattamento" della realtà, sottolinea che scopo del documentario è

²⁴ *Ivi*, pp. 199-200, traduzione mia.

²⁵ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 145.

²⁶ *Ivi*, p. 148.

²⁷ G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 356. L'espressione è ripresa dall'autore da *Le filmeur* (2005) di Alain Cavalier.

quello di «informare» senza «tradire»²⁸ l'oggetto del racconto, mantenendo uno stile il più possibile preciso e inflessibile dal punto di vista morale. Non bisogna cioè cadere nella trappola della “forma bella”, che rischia di allontanare troppo il film dalla vita vera e dalla materia trovata sul posto – lo studioso si scaglia esplicitamente contro la concezione kantiana di un piacere che si fa “disinteressato” nel giudizio estetico. Grierson, anch'egli teorico e cineasta al contempo, non intende però con questo sminuire il valore “drammatico” del documentario: al contrario, l'assimilazione del fatto reale deve avvenire nello spettatore sì facendo scaturire in quest'ultimo il «senso collettivo della vita sociale», ma compiendo questa funzione didattico-informativa attraverso un cinema che sappia «evolversi fuori di sé»²⁹, dando valore alla componente emotiva del racconto. In breve, se in generale è bene «guardarsi dall'estetica» e considerare quest'ultima come un «vecchio seducente nemico»³⁰, girare un documentario non vuol dire sacrificare del tutto la capacità di un artista che può riuscire a servirsi degli strumenti tipici della drammatizzazione narrativa senza eccedere in sentimentalismi anti-realistici. Dal breve corto in stile cinegiornalistico è possibile in questo modo passare ad un vero e proprio film a soggetto, così come al classico resoconto di viaggio cominciano ad essere preferite variazioni più “esotiche”.

Da questo punto di vista un cinema come quello di Robert Flaherty si colloca in una posizione ambigua: se da una parte i suoi film – abbiamo nominato nello scorso capitolo due dei più conosciuti, *Nanuk l'esquimese* e *L'uomo di Aran* – rappresentano un primo esempio di elaborazione della materia reale al fine di “narrativizzare” quest'ultima all'insegna dell'esaltazione del personaggio eroico e del suo rapporto con l'ambiente naturale, dall'altra non possono ritenersi documentari nel vero senso della parola (*Nanuk* quando esce mette in difficoltà la stampa nel trovare una definizione al film, alla fine descritto come «una storia di vita e amore nell'attuale Artico»). Da molti il suo cinema viene considerato un facile romanticismo lontano dalla responsabilità sociale, capace di costruire ad arte un'atmosfera reazionaria in cui si torna «all'ammirazione del barbaro» e alla «costituzione del Capo»³¹, in una ricerca che non ha nulla di etnografico e che, al contrario, abbeverandosi dal racconto di finzione, mira a ricostruire a tavolino le azioni dei suoi personaggi. Si tratterebbe in altre parole di un documentario “idilliaco”, che sembra esagerare la dimensione intima della storia individuale a scapito dei «più ampi scopi della comunità»³² – Gauthier lo inserisce

²⁸ F. Di Giammatteo, *Introduzione*, in J. Grierson, *Documentario e realtà*, op. cit., p. 13.

²⁹ J. Grierson, *Documentario e realtà*, op. cit., p. 17.

³⁰ *Ivi*, p. 177.

³¹ P. Rotha, S. Road, R. Griffith, *Documentary Film*, op. cit., p. 108, traduzione mia.

³² *Ivi*, p. 116, traduzione mia.

nella categoria di documentario «romanzato» e più in particolare in quella di documentario «conviviale»³³, che prevede che il cineasta affronti un lungo periodo di vita comune con le persone che ha scelto come oggetto della narrazione prima di filmarle e negoziare con loro una “modalità di racconto”.

Se anche l’opera di Flaherty si colloca in una zona ambigua tra racconto del reale e cinema finzionale, i primi rudimenti di regia utilizzati dall’autore in rapporto al materiale naturale di partenza costituiscono senza dubbio un importante precedente rispetto a quello che sarebbe stato, di lì in poi, uno dei principali obiettivi di chi avrebbe “fatto” e “pensato” il cinema documentario: quello cioè di sostenere che «nell’impiego della materia “vera” è insita anche la possibilità di fare opera creativa»³⁴, smarcando gradualmente il proprio modo di operare, così come parallelamente accadeva nei movimenti avanguardisti inerenti al genere finzionale, dal modello narrativo del “teatro di posa” (che in Flaherty è nonostante tutto, di questo in sintesi viene accusato dai contemporanei, ancora dominante). Anche nel documentario si è propensi, fin dalle origini, ad abbandonare una più statica e tradizionale forma narrativa in nome di un mezzo espressivo che eguagli la ricerca sperimentale delle altre arti (poesia, pittura, prosa moderne) e riesca nell’intento di produrre un oggetto «più adeguato alla mentalità e allo spirito del tempo»³⁵. Costituiscono esempi brillanti di questo tentativo, già negli anni Venti, opere come quelle di Walter Ruttmann e Dziga Vertov, i quali costruiscono con la realtà delle vere e proprie “sinfonie” (*Berlino – Sinfonia di una grande città*, 1927; *L’uomo con la macchina da presa*, 1929) scovando la poesia «lì dove alcun poeta ha ancora messo piede»³⁶, nel mondo di tutti i giorni e in particolar modo in quello metropolitano, sottolineando di questo l’industrializzazione imperante e la progressiva “innervazione tecnica” (per usare un termine simmeliano) dell’ambiente urbano. Il documentario diviene così con questi registi *l’alter ego* visivo della poesia, come quest’ultima votato al ritmo musicale più che alla dimensione letteraria del testo. Nasce una nuova corrente espressiva – Rotha chiama questo movimento «realismo continentale»³⁷, poiché avrebbe preso piede in particolare in paesi come la Francia e la Germania – che al contenuto “teatralizzato” della realtà preferisce la forma di un “visuale roteante” che sconvolge la superficie dell’immagine eppure è in grado, attraverso un lavoro estremamente articolato del montaggio, a penetrare nel profondo l’oggetto del racconto.

³³ G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 281.

³⁴ J. Grierson, *Documentario e realtà*, op. cit., p. 44.

³⁵ *Ivi*, p. 47.

³⁶ *Ivi*, p. 49.

³⁷ P. Rotha, S. Road, R. Griffith, *Documentary Film*, op. cit., p. 110, traduzione mia.

È necessario distinguere una “drammatizzazione” della forma di carattere superficiale, che gioca esclusivamente su una forma di poesia visiva fatta di riferimenti simbolici e associazioni di idee che privilegiano l’aspetto contemplativo a quello tensivo (la sinfonia filmica rischia spesso di diventare questo), e un “dramma formale” che sfrutta al contrario il ritmo non tanto nel suo scopo «descrittivo» (quella “bella forma” denigrata da Grierson) ma piuttosto trasformandolo in un «implicito commento»³⁸ alla narrazione, traducendo nel conflitto formale del montaggio la «lotta tra forze materiali»³⁹ contenuta nell’ambito della realtà scelto per essere rappresentato – è quello che cerca di fare ad esempio un film come *Drifters* (1929), nel quale il lavoro formale sul “ritmo” della visione corrisponde alla volontà di documentare la battaglia dell’uomo alle prese, come in Flaherty, con una natura da dominare. La drammatizzazione della forma (cinematografica e, nello specifico, documentaria) sembra in altre parole coniugare l’appagamento dell’istinto primordiale di uno spettatore che «ama la lotta, anche se si tratta solo di una lotta sinfonica»⁴⁰ e l’elaborazione dialettica di un conflitto che non si riduce ad essere un semplice gioco delle forme atto a solleticare le sensazioni del pubblico bensì un contrappunto pensato come incontro/scontro tra diversi piani compositivi dal cui ritmico intersecarsi nasca un senso utile alla narrazione (come abbiamo visto accadere nella scuola sovietica di Ejzenštejn e Pudovkin).

In questo, l’utilizzo del suono in rapporto all’immagine come forma *creativa* e non *riproduttiva* rappresenta uno strumento di fondamentale importanza. Scrive Grierson, «il microfono deve essere ancora liberato [siamo alla fine degli anni Quaranta], al pari della macchina da presa prima di lui, dalla schiavitù dei teatri di posa»⁴¹. Se il cosiddetto “teatro radiofonico” promosso dallo “stile BBC” già negli anni Venti era stato utile a sperimentare il posizionamento dei microfoni in più luoghi simultaneamente (fino a dieci) in modo da sommare con un solo bottone i diversi circuiti e riprodurre una colonna sonora musicale, un dialogo e il rumore del vento (per fare un esempio di possibile combinazione) tutti insieme in unico messaggio, il taglia e cuci del suono su pellicola e la vasta gamma di incastri tra questa e quella visiva permette al cinema di sviluppare, dal punto di vista drammatico, «due idee simultaneamente»⁴², in modo che i due piani si sostengano reciprocamente e che proprio grazie all’asincronia il sonoro diventi «complementare» al livello visivo e al

³⁸ J. Grierson, *Documentario e realtà*, op. cit., p. 51.

³⁹ *Ivi*, p. 54.

⁴⁰ *Ivi*, p. 55.

⁴¹ *Ivi*, p. 58.

⁴² P. Rotha, S. Road, R. Griffith, *Documentary Film*, op. cit., p. 160, traduzione mia.

contempo riesca ad «arricchire la sostanza filmica»⁴³. Così come le immagini vengono dissolte le une sulle altre e le inquadrature giustapposte per creare un effetto di suspense nello spettatore, allo stesso modo devono essere usati il tavolo di montaggio e il “pannello di registrazione” per i suoni. Accettando di usare questi ultimi non nella loro “ovvietà” ma rimarcandone il potenziale “sovra-significato” che possono aggiungere all’immagine, si estrae da essi un’autentica forza drammatica in grado di “ricambiare” (usiamo l’espressione barthesiana) dialetticamente il piano di rappresentazione con un nuovo dominio di significato.

Possiamo prendere questa, quella o quell’altra serie di suoni e collocarli non necessariamente in contrapposizione alle sorgenti visive corrette, ma forse accanto ad altre scene visive, attraverso un procedimento che possa aprire nuovi campi di associazione e di rimandi. Ancora più interessante, possiamo fabbricare suoni, mescolarli tra loro per produrre qualcosa che non è stato ascoltato prima. Possiamo staccare i suoni dalle loro origini e usarli come simboli, e così via⁴⁴.

Rotha ben descrive ancora una volta l’entusiasmo dell’operazione di montaggio asincronico nel documentario audiovisivo. Un uso possibile del suono è dunque, anche nel caso di questo tipo di cinema, quello simbolico, che consiste cioè nella sovrapposizione (come abbiamo visto nel primo capitolo accadere ad esempio nell’opera di Clair) di un’immagine e di un suono riferito ad una sorgente diversa da quella che appare sullo schermo, in modo da sfruttare a pieno la capacità del piano sonoro di “drammatizzare” lo spazio visivo sommando a quest’ultimo un rimando ad una rappresentazione, o ad una sensazione, diverse da quelle in esso contenute. È il caso del suono di un aereo montato su un’immagine che rappresenta tutt’altro soggetto solo per imprimere su di essa un senso metaforico di altezza o di vertigine. O, in modo decisamente più interessante, di un uso meno sensazionale e più “narrativo” del simbolo sonoro, come accade in *The Song of Ceylon* (1934) di Basil Wright. In questo documentario, nel quale si ambisce a raccontare la vita religiosa buddista del popolo cingalese e la progressiva industrializzazione in cui versa la sua terra, un episodio intitolato “The Voices of Commerce” è interamente costruito sulla sovrapposizione tra le immagini di un elefante che si muove lento nella natura selvaggia della foresta tropicale e poi di un giovane cingalese che si arrampica sulle palme per cogliere cocchi con una musica dalle sonorità indiane/tribali e, elemento spiazzante, un sonoro fatto di voci registrate e meccaniche che si accavallano e che provengono (come ci mostrano

⁴³ J. Grierson, *Documentario e realtà*, op. cit., p. 60.

⁴⁴ P. Rotha, S. Road, R. Griffith, *Documentary Film*, op. cit., p. 162, traduzione mia.

alcune inquadrature più avanti nel film) da una base industriale nella quale si contratta il prezzo e la vendita di diversi prodotti, come si trattasse di un mercato di azioni. È complicato, chiaramente, definire queste voci un “commento” alle immagini: piuttosto esse incarnano alla perfezione quel polo dialettico che manca alla rappresentazione per esprimere una similitudine difficilmente esprimibile altrimenti, in modo che il rapporto tra sonoro e visivo traduca un movimento astratto del pensiero – l’atto di cogliere cioè in questa sequenza l’irruzione della modernità in una quotidianità incontaminata e fuori dal tempo che all’improvviso cade nella scansione di un ritmo di vita occidentale – che può essere reso solo grazie ad una forma cinematografica capace di drammatizzare il rapporto delle sue componenti in modo da dischiudere un senso attraverso il loro incontro.

L’atto stesso di filmare il reale rappresenta un atto creativo (“performativo”, lo definiremo nei prossimi paragrafi), dal momento che questo consiste sempre in uno sguardo soggettivo che, ponendo tra il sé e il fuori di sé l’apparato strumentale della macchina da presa, intercetta una determinata e selezionata porzione di mondo che decide di “far vivere” per lo spettatore. Sull’atto tecnico e già per forza di cose mediato della ripresa si innesta poi quello ancor più artificioso del montaggio, che riorganizza la materia strutturandola in specifici livelli compositivi e plasmandola definitivamente in una forma. Come allo scrittore non bastano le parole del dizionario per costruire una poesia o un romanzo, così al documentarista non sono sufficienti i suoni e le immagini reali per raccontare un evento. O meglio, gli basterebbero se dovesse costruire un film didattico o un cinegiornale, che si limitano a descrivere un fatto, ma non gli bastano per dare vita a quanto finora, distinguendolo dal “newsreel”, abbiamo definito “documentario”: un’opera che richiede un’interpretazione “drammatica” (nel senso sopradescritto) da parte del pubblico e che è veritiera solo in quanto riproduce un atteggiamento mentale autentico da parte del suo autore. Quest’ultimo non vuole persuadere lo spettatore come nel cinema propagandista, ma al contrario aprire uno sguardo sulla realtà che, esercitando una tensione emotiva e personale sull’oggetto, chiede a chi guarda di essere disponibile ad un’interrogazione più complessa di quella messa in campo da una didascalia che produce conoscenza vanificando già in partenza la possibilità di una domanda. Risulta allora paradossalmente più artificiale questo secondo procedimento, secondo il quale la rappresentazione della realtà si difende da qualsiasi incertezza nel tentativo di rappresentare una verità assoluta e utopicamente oggettiva, che quello messo in atto da un film documentario che sposta il senso del reale su una dimensione immaginativa, richiedendo al pubblico un pari sforzo di manomissione di

una materia mai asettica e piuttosto «naturalmente artificiosa»⁴⁵, onestamente esposta alla soggettività di chi opera attraverso di essa. Usare il suono come primo artefice della drammatizzazione del film documentario significa quindi in primo luogo accettare tutte le «strane giustapposizioni»⁴⁶ di cui è capace una forma affinché riesca a comunicare allo spettatore un messaggio che superi e vada ben oltre la mera descrizione didascalica della realtà (la cui obiettività, lo vedremo meglio, rimane nonostante tutti i possibili sforzi un desiderio inevaso).

Quando si parla genericamente di un uso drammatico dei “suoni” ci si riferisce in effetti soprattutto al fondamentale elemento della voce off, anch’essa progressivamente lavorata all’interno di un complesso sonoro con la quale si fonde, al quale si sovrappone o dal quale viene isolata in post-produzione per meglio risaltare all’orecchio del pubblico. L’intento è quello di allontanarsi dall’idea che l’unica presenza ammessa della voce sia quella di un commento registrato in un ambiente secco e privo di relazioni con le altre sonorità: dagli anni Trenta comincia a contare piuttosto il «valore atmosferico»⁴⁷ dell’insieme, concedendo al fuori campo di essere affollato anche da frasi incidentali ed «eiaculazioni sonore»⁴⁸ spontanee e devianti rispetto alla linea principale della narrazione, così come la musica cessa di riempire esclusivamente i silenzi di colui che parla producendo al contrario interessanti intersezioni con il racconto. D’altra parte, un contrappunto voce-immagine pensato in queste modalità esplora anche la capacità della voce di essere, lo abbiamo visto ampiamente nello scorso capitolo, “prossima” all’interiorità di chi parla e di chi ascolta e dunque esposta ad una dimensione lirica del discorso, capace di penetrare l’immagine dal punto di vista “emozionale” e costruendo con questa un dialogo “a due piste” (“il film delle immagini e il film delle voci”) in cui ogni linea è autonoma dall’altra eppure ad essa profondamente legata.

Grierson parla addirittura di «coro recitativo», laddove il «grezzo commento del film d’attualità»⁴⁹ viene sostituito da una parola poetica, vicina tanto all’antica pratica orale della declamazione epica quanto al coro greco che commenta la scena da un punto di distanza (una sorta di “fuori campo” del teatro) e tuttavia aderente allo svolgersi dell’azione.

⁴⁵ *Ivi*, p. 117, traduzione mia.

⁴⁶ B. Nichols, *Speaking Truth with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, op. cit., p. 66, traduzione mia.

⁴⁷ P. Rotha, S. Road, R. Griffith, *Documentary Film*, op. cit., p. 167, traduzione mia.

⁴⁸ *Ivi*, p. 168, traduzione mia.

⁴⁹ J. Grierson, *Documentario e realtà*, op. cit. p. 62.

Immaginate invece che il commento sia detto da un poeta, o meglio, immaginate di tornare al coro greco, per cui il poeta non descriva quanto materialmente veda nel film, ma legga un “recitativo” che sovrappone all’azione un particolare tono drammatico o poetico⁵⁰.

Lo studioso fa due esempi: il primo è costituito dalla sequenza di *The Beast of the City* (1932) di Charles Brabin, giallo statunitense di pupe e gangster, in cui, nell’ambientazione buia e lercia dei bassifondi di Chicago, sentiamo un affastellarsi di appelli radiofonici senza capire, nella penombra, da dove vengano emanati e avvertendoli come oscuri presagi nel destino dei protagonisti; il secondo, più interessante e più articolato, più che un esempio è un “suggerimento di modifica” di una sequenza di cui sarebbe stato efficace sfruttare una maggiore drammatizzazione nel rapporto audio-video: si tratta di un corto di Harry Watt ed Edgar Anstey, *6.30 Collection* (1934), tutto svolto in un ufficio di smistamento postale a Londra, in cui in una scena lo spettatore è messo davanti al nastro che scorre con le lettere da spedire accompagnato unicamente dai rumori d’ambiente. Scrive Grierson – riportiamo la citazione per intero poiché la sua proposta prefigura sorprendentemente tendenze che si sarebbero affermate nella modernità e nella contemporaneità:

Effetti assai più notevoli si sarebbero potuti ottenere facendo, per esempio, udire, a mano a mano che sfilavano, il contenuto delle lettere, come se esse stesse parlassero per rivelare i propri segreti, oppure traducendo i contenuti di quelle lettere in versi liberi dettati da un poeta. Oppure, ancora, si potevano far udire consecutivamente le voci dei diversi mittenti, ognuno dei quali dicesse le intenzioni, i desideri e le domande che aveva chiuso nella propria lettera⁵¹.

In questo secondo esempio Grierson davvero precorre i tempi. La sua ipotesi non si limita difatti ad avanzare la proposta di un tono lirico che accompagni l’immagine, ma di restituire una vocalità agli oggetti inanimati presenti nella rappresentazione “facendo parlare” le lettere attraverso le voci dei mittenti, e dunque in qualche modo di fare della voce una “presenza viva”, mutuata dalla traccia scritta, che non necessariamente segua pedissequamente il reale contenuto delle pagine – “dire le intenzioni, i desideri e le domande” consiste piuttosto nel riprendere in un “libero gioco” orale la linearità dei testi, tanto più se le voci, supponiamo estremamente diverse tra loro e narranti storie tra loro estranee, si susseguono e si sovrappongono fino a confondersi. E difatti l’alternativa è quella

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

di utilizzare direttamente la funzione, per così dire, “oracolare” di una voce poetica che “pesca” dall’immagine e trasfigura in poesia i suoi elementi concreti.

È curioso che Grierson scelga un esempio tratto dal cinema di finzione e uno “inventato” a partire da un cortometraggio poco conosciuto. Quando l’autore scrive, sono già usciti almeno due documentari che sembrano quasi letteralmente riprendere i nuovi canoni poetici proposti nel suo testo. Il primo è *Coal Face* (1935) di Alberto Cavalcanti, in cui la descrizione della condizione del lavoro nelle miniere dello Yorkshire attraverso materiali di repertorio diventa una sorta di “poema corale” musicato da Benjamin Britten e accompagnato da una voce narrante il cui testo è scritto dal poeta britannico Wystan Hugh Auden. I cori dei minatori sono mescolati ritmicamente alle note del compositore inglese e alle parole del testo di Auden, in una equilibrata intersezione dei tre livelli non necessariamente sperimentale nella forma ma innovativa nell’utilizzo di diverse linee sul piano sonoro tra loro impastate al fine di ottenere un generale effetto “lirico” del racconto. Ma è l’anno successivo, nel 1936, che a Grierson stesso si presenta l’occasione di mettere in pratica riflessioni che evidentemente faceva già prima di metterle “nero su bianco” nel saggio del ’49. Parliamo del film *Night Mail* (1936) di Harry Watt e Basil Wright, nel quale viene raccontata la traversata di un treno postale da Londra a Glasgow carico di lettere da spedire e le cui voci narranti sono appunto di John Grierson e di Stuart Legg. Da subito i due narratori sentono l’esigenza di concludere il documentario con un accompagnamento sonoro diverso da quello più canonico e didascalico presente nel resto del mediometraggio. In particolare, ed è qui che si dimostra la coerenza di Grierson con le sue mire teoriche, la necessità è quella di trovare una voce più “intima” che rispecchi l’attesa e il desiderio delle figure umane che si celano dietro quelle lettere e quel viaggio in treno. Viene anche in questo caso scelto di far declamare ai narratori, nell’ultima sezione del documentario, un breve poema scritto appositamente da Auden (di nuovo in contrappunto alle note di Britten, ricostituendo una coppia a quanto pare vincente). Questa volta il risultato è ben più sperimentale: i versi di Auden sono costruiti come un moderno testo di *rap* (per intenderci), tutto basato sulla ritmica e le assonanze/consonanze tra le frasi. Gli stessi narratori leggono i versi tutti d’un fiato, in un crescendo del tempo che, modellandosi sul movimento incalzante delle ruote del treno sulle rotaie, divengono sempre più rapidi e quasi impronunciabili – legge quasi tutto Legg, che sentiamo difatti alla fine di ogni strofa riprendere fiato e lasciare il verso conclusivo a Grierson. La voce poetica è dunque in questo caso messa al servizio di un ritmo che, nel riprendere la corsa delle lettere verso la propria destinazione, si intona emotivamente alle immagini da un punto di vista formale – le due

dinamiche, quella dell'elemento vocale e delle ruote del treno, sembrano duplicarsi, e non sarebbe potuto avvenire se non con un commento parlato scritto in versi – che contenutistico – la parola poetica di Auden sceglie della rappresentazione l'aspetto più intimo, afferrabile anche in questo senso solo nel contrappunto tra il livello sonoro e un livello visivo che da solo faticherebbe a comunicarci l'“emozione” del rapporto epistolare⁵².

Negli anni successivi, a cavallo tra i Quaranta e i Cinquanta, la scelta di una voce poetica per l'immagine documentaria si sviluppa e si definisce in modo sempre più stabile. Tanti sono gli esempi – tutti in effetti, come scrive Rotha, “continentali”, nello specifico tra Inghilterra, Francia e Paesi Bassi, ma vedremo nel prossimo capitolo come anche il nostro paese abbia fin dalle origini un approccio avanguardista nella scelta delle voci fuori campo. Citandone alcuni dei più noti: *Aubervilliers* (1946) di Eli Lotar, un documentario potremmo dire “vecchio stampo” nelle intenzioni – si tratta di un filmato che il nuovo sindaco (Charles Tillon) di Aubervilliers, piccolo comune della periferia parigina, vuole sfruttare come denuncia del cattivo operato del precedente sindaco che ha ridotto la cittadina ad una condizione di miseria – ma simile ai casi appena menzionati nell'uso di un testo fuori campo scritto da Jacques Prévert, che si alterna ai brani canori dello stesso autore, quasi annullando la differenza tra voce narrante e voce “cantata”. Lo stile, nella descrizione distaccata e al contempo “spettacularizzata” attraverso l'uso dei brani musicali della povertà in cui versa la cittadina, quasi si trattasse di un *musical* sui generis, è per certi versi simile a quello surrealista di Buñuel (non è forse un caso che colui che recita la voce narrante, Roger Pigaut, fosse il *cameraman* e il direttore della fotografia del regista spagnolo, riprese di *Las Hurdes* comprese). Ci sono poi le straordinarie opere di Joris Ivens, alcune delle quali non si limitano ad una composizione estetica delle inquadrature (pensiamo a film come *Il ponte*, 1928, o *Pioggia*, 1929) ma traslano la dimensione poetica della dimensione visiva in quella di un sonoro altrettanto lirico: è il caso di un film del periodo per così dire “socialista” del cineasta, *Il canto dei fiumi* (1954), realizzato per il Congresso della Federazione Sindacale Mondiale di quell'anno a Vienna e che, spostandosi “di fiume in fiume” (Mississippi, Rio delle Amazzoni, Gange, Nilo, Yang-Tsé e Volga) vuole essere quello che lo stesso cineasta definisce un “inno alla potenza dell'uomo” e alla sua multiforme attività lavorativa. Alle immagini liriche dello scontro tra il lavoro dell'uomo e la resistenza postagli dalla natura (tema che abbiamo visto essere centrale nella forma documentaria), Ivens accompagna un

⁵² Vedremo nel quinto capitolo come e perché le “voci epistolari” siano anche nel documentario moderno e contemporaneo tra le voci fuori campo più utilizzate nel rapporto asincronico tra immagine e sonoro.

testo di Bertolt Brecht e musiche di Dmitri Shostakovich. Qualche anno dopo, nel 1957, avrebbe scelto di accostare *Quando la Senna incontra Parigi* – di nuovo un fiume, questa volta che accompagna dolcemente la notte parigina nelle sue azioni quotidiane, dagli amanti affacciati sui ponti alle luci del traffico viste dal basso, in lontananza – ad un poema di Prévert («Il était une fois la Seine, il était une fois la vie», conclude la voce sull'immagine di una metaforica porta che si spalanca sull'estuario del fiume). Non possiamo poi non menzionare di nuovo Alain Resnais: certamente il celebre *Notte e nebbia* (1956), in cui la voce di Michel Bouquet legge il testo aulico di Jean Cayrol sulle immagini, passate e attuali, dei luoghi in cui si perpetrò l'Olocausto nazista, in una costruzione formale che sembra cercare volontariamente l'attrito tra l'inadeguatezza di una parola lavorata in modo poetico e linguisticamente raffinato e la dolorosa crudezza della rappresentazione; ma, meno conosciuto e forse più innovativo dal punto di vista della voce, è *Le chant du styrène* (1959). Il film, commissionato al regista dall'industria francese Pechiney al fine di raccontare artisticamente allo spettatore i “meriti” della plastica e dell'idrocarburo dello stirene (nel titolo Resnais gioca sull'assonanza del termine con quello di “sirène”, sirena, riferendosi ironicamente all'episodio dell'*Odissea* di Omero), si apre con una citazione da Victor Hugo e prosegue con la voce narrante di Pierre Dux su un testo di Raymond Queneau scritto nel cosiddetto “alessandrino francese”, stile poetico sette-ottocentesco che prevede la composizione in versi dodecasillabi. Il film colpisce sia dal punto di vista visivo – i polimeri di idrocarburo, in particolare nella prima sezione del documentario, ci vengono presentati come creature colorate e gommose che hanno una vita a sé, sembrano anzi danzare in un misto tra i colori geometrici di Mondrian e una composizione astratta *à la* Richter, tutta basata sul ritmo plastico dei corpi – che dal punto di vista sonoro – il testo di Queneau si rivolge in gran parte direttamente all'oggetto della rappresentazione, rivolgendosi alla plastica, come fosse un personaggio animato, in seconda persona singolare («qui es tu, d'où viens tu et qu'est-ce que explique tes rares qualités?», e così via).

Ognuno di questi esempi ci dimostra che è precisamente nel rapporto tra immagine e voce che il documentario compie le maggiori sperimentazioni sulla forma, dando vita a quella che Gauthier definisce una «Nouvelle Vague documentaria»⁵³ prima ancora che l'espressione nasca tra le pagine de “L'Express”. La “modalità poetica” (l'espressione è di Nichols, anche se vedremo che l'accezione usata dallo studioso presenta alcune differenze rispetto a come qui la stiamo intendendo) appare in questi anni in qualità di espressione

⁵³ G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 70.

idiosincronica nei confronti della voce di carattere espositivo, radicale liberazione di un costume convenzionale che tarpava le ali tanto alla creatività del documentarista quanto ad ogni possibile coinvolgimento emotivo del pubblico. L'utilizzo di questo tipo di voce scongiura in altre parole definitivamente la pretesa di avere a che fare con un «reale trasparente», venendo a patti invece con un cinema che non può comprendere quest'ultimo se non come «accumulo di relazioni, per la maggior parte astratte o non rappresentabili, non visibili, non ostensibili»⁵⁴. Prima fra tutti, una relazione tra parola e immagine da considerare in quanto «luogo di disintegrazione e al contempo di integrazione, di non cooperazione così come di reciproca incorporazione»⁵⁵ tra i due piani. La voce diventa allora nel documentario, irretito di per sé nella rete del linguaggio (dentro e fuori il campo, lo vedremo a breve), uno dei maggiori strumenti attraverso i quali “padroneggiare” ciò che di per sé è insostenibile, una realtà cioè per statuto incerta, non programmabile, poco governabile e che chiede al regista, come allo spettatore, non un'accoglienza passiva bensì un attivo trattamento che le permetta di mettersi in scena e al contempo di mettersi in dubbio attraverso una forma che la interpreta.

2.3 Cantiere aperto. L'arrivo della presa diretta e il «cinéma-verité» di Rouch

Quando, alla fine degli anni Cinquanta, diventa possibile registrare il suono in presa diretta e «anche il microfono può spostarsi a piacimento nel mondo»⁵⁶, la parola entra letteralmente “in campo”, riprodotta dove e quando viene pronunciata. C'è una lotta in particolare tra due paesi, la Francia e l'Inghilterra, che, in territorio canadese, procedono alle prime sperimentazioni del suono diretto all'Office National du Film di Montreal, dove, nel 1956, viene prodotto da Charles Beachell il primo “magnetofono”, ovvero un nastro magnetico capace di seguire le stesse perforazioni degli standard dei film in 16 mm e che, sincronizzato (prima attraverso un cavo e poi “senza fili”) alla macchina da presa, esaudisce il desiderio di un cinema documentario che può finalmente diventare, anche dal punto di vista sonoro, un “cinema diretto”⁵⁷. Quella del diretto rappresenta evidentemente una storica cesura nella

⁵⁴ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 43.

⁵⁵ B. Nichols, *Ideology and the image*, op. cit., p. 64, traduzione mia.

⁵⁶ J. Grierson, *Documentario e realtà*, op. cit., p. 58.

⁵⁷ Rick Altman specifica che inizialmente si tratta tuttavia di microfoni omidirezionali posizionati al centro di un ambiente al fine di raccogliere quante più sonorità possibili. Questi strumenti non riescono quindi a rispettare pienamente (come al contrario avverrà in futuro con i microfoni direzionati) la naturale abilità discrezionale dell'orecchio umano, capace di scindere un suono dall'altro in un amalgama sonoro. In R. Altman, *Introduction*, op. cit.

storia del documentario (e, chiaramente, dell'arte cinematografica tutta). Grazie ad un suono di nuovo "vivo", oltre a cineprese più leggere e silenziose e ad una maggiore durata complessiva delle bobine, diventa possibile raccontare la realtà attraverso un'autentica compartecipazione di quell'"altro" a cui fino ad allora non era possibile esprimersi – la forma dell'intervista, lo vedremo meglio nel prossimo paragrafo, diventa non a caso il tratto caratterizzante del cinema cosiddetto "partecipativo". Come scrive Gauthier, il documentario degli anni Sessanta (nello specifico quello «post-68») diventa un «interminabile sproloquio» nel quale anche «i più insospettabili» vogliono esprimersi, rendendo quasi eccessivo il predominio della parola sull'immagine ma questa volta in senso inverso: non c'è una voce che autorevolmente si impone sulle altre, ma, al contrario, troppe voci che scalpitano per parlare e comportano il rischio di perdere la capacità di selezionare gli «uomini di parola» (riprendendo un'espressione di Perrault)⁵⁸.

Questa immersione totale nella realtà, se da una parte fa sì che il cineasta stesso rivesta una nuova posizione, più apertamente incarnata e "situata" nel luogo dell'evento che racconta, dall'altra porta quest'ultimo a manifestarsi in una maggiore vulnerabilità, data dal contatto per l'appunto "diretto" con una realtà che, come abbiamo detto, è sempre imprevedibile, popolata in più da soggetti che riconquistano una propria voce ancorando di nuovo la parola ad un corpo vivente nell'immagine. Il documentarista non può più, di conseguenza, permettersi la costruzione di un commento elegante e autosufficiente nella forma ma, sovraesposto all'"emozione della diretta", è obbligato a rimanere in ascolto di un mondo reale che può accoglierlo come rigettarlo, confermare la sua posizione come inaspettatamente tradirla. Nasce così una voce diversa, che nuovamente si ritira dal campo della parola diretta e tuttavia rimane dentro l'imbrogliarsi di una materia che prende forma: quella di un regista che, esposto al "fuori" del mondo, espone allo stesso tempo se stesso e la sua operazione di documentazione al giudizio dello spettatore, abbandonando il «commento ben levigato del passato»⁵⁹ e optando per un nuovo uso del commento fuori campo che, questa volta in modo riflessivo, ragiona spontaneamente sulla procedura di documentazione e sugli improvvisi risvolti che questa può riscontrare. Anche a rischio di essere impreciso e ambiguo nella descrizione dell'evento raccontato, il documentarista si fa dunque narratore che "ancora non sa ciò che lo aspetta" («He Who does not yet know»⁶⁰,

⁵⁸ G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., pp. 119-120.

⁵⁹ B. Nichols, *Speaking Truth with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, op. cit., p. 71, traduzione mia.

⁶⁰ *Ibidem*.

all'opposto di quello onnisciente della tradizione espositiva), restituendo alla realtà quella forma autentica e comprensiva di imprevisti e di "non detti" di cui il *reportage* l'aveva privata.

Il nuovo cineasta non dissimula il suo gesto di riscrittura, anzi lo sottolinea. Non però marcando artificialmente un'attitudine nei confronti della materia espressiva – come il narratore espositivo assumeva il controllo di una parte di mondo e ce la riportava nel modo in cui la vedeva: in un cinema diretto che convoca un inaggirabile incontro ravvicinato con l'alterità, la voce di chi racconta non può non rimanere prossima alla sua "controparte" e stare al suo gioco, mostrandoci piuttosto la negoziazione che con questo "altro" deve operare e il tempo che ha bisogno di sedimentarsi tra il gesto della ripresa e la risposta della realtà che si sta filmando, ben diversamente da un montaggio dimostrativo di immagini preesistenti sul quale viene post-prodotta una narrazione. Scrive Comolli:

Il cinema nella sua versione documentaria riporta il reale come ciò che, una volta filmato, non è affatto filmabile, eccesso o carenza, straripamento o contenimento – cavità o bordi che d'un tratto ci sono date da sentire, sperimentare, pensare. Sentire ciò che nel mondo ancora ci supera. I racconti non ancora scritti, le finzioni non ancora consuete⁶¹.

Tra il non filmabile e il filmato, il dato e il ricevuto, il non scritto e l'ormai consumato, si colloca l'espressione personale di chi lavora su un reale di per sé doppio: da una parte costituito dall'oggettivo svolgersi degli eventi, dall'altra predisposto all'essere immaginato e raccontato da chi guarda e, anche non volendo, modifica ciò che vede. La voce del documentario moderno prende in carico buona parte di una rinnovata consapevolezza del "lavorio sulla forma" richiesto da una qualsiasi operazione di testimonianza. Anche quando questo cinema diventa "verité", siamo ben lontani da quell'apparente aspetto veridico di un cinegiornale che detta legge e chiede allo spettatore di credere a priori al suo punto di vista, o forse, potremmo dire in modo più efficace, di prenderlo letteralmente "in parola".

Nel cinéma-verité di Jean Rouch, scuola per tutti i documentaristi a venire, questo è evidente. In *Chronique d'un été* (1961) il cineasta mette in scena un modello che sarebbe stato recuperato da molti altri autori dopo di lui (primo fra tutti Pier Paolo Pasolini, con *Comizi d'amore*, nel 1964). Rouch si muove per le strade di Parigi e intervista uomini e donne di diverse generazioni su temi capitali come l'amore, il lavoro, i desideri, le paure. La sua è una presenza (affiancata da quella dal filosofo Edgar Morin) che non rimane

⁶¹ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 96.

distante dall'oggetto che rappresenta: al contrario il suo corpo, attraverso i movimenti di macchina ed una voce che, di tanto in tanto, si palesa attraverso domande e commenti, diventa un corpo "dialogico" che si emoziona assieme ad i suoi interlocutori – tra le altre è molto bella una sequenza nella quale una donna si commuove e quasi trema nel raccontare la sua relazione con gli uomini e con il sentimento di coppia, in cui appunto Rouch interviene a "sostegno" dell'intervistata. Un film del genere coglie i soggetti rappresentati nelle loro parole prima che nelle immagini, attuando quello che Comolli definisce un «prelievo di linguaggio»⁶² operato su qualcuno che si sa preso dalla camera prima di tutto nella propria espressione verbale. Questo «esercizio acrobatico»⁶³, come lo chiama lo stesso regista, tra l'autore e l'oggetto della rappresentazione, lo sguardo soggettivo e la materia (prima di tutto verbale) che questo sguardo punta per trarne un racconto, nel cinema "etnografico" di Rouch (come sappiamo interessato in particolare alla questione coloniale e alla descrizione di popoli di diverse etnie) diventa un lavoro antropologico che spesso prende la forma di un commento parlato che il cineasta stesso fa delle immagini – Rouch viene spesso anzi definito il "maestro del commento parlato", a volte anche recitato in diretta durante la proiezione del film, come nel caso della prima di *Jaguar* (1967) alla Cinémathèque française. Si tratta tuttavia, anche in questo caso, di una voce che interviene intrecciandosi all'altro rappresentato sullo schermo, in una «danza a due»⁶⁴ nella quale questa non appare mai distaccata da ciò che racconta e piuttosto è lì per mostrare ciò che ha documentato in modo vivo, presente sul posto. La sua è una voce narrante non più «accademica o scientificamente autorevole, bensì dubitativa, in grado di evocare i mondi della mitologia e dell'atto cinematografico nel suo farsi»⁶⁵. Di certo un'operazione del genere, in un'epoca precedente al cinema diretto, non avrebbe potuto avere luogo. Trova forse un precedente solo in un film come *Farrebique* (1946) di George Rouquier, nel quale il regista filma per un anno, tra il '44 e il '45, una famiglia di contadini – tra vendemmia, raccolti, vita quotidiana in fattoria e trascorrere delle stagioni – che è anche la *sua* famiglia, producendo dunque da una parte un racconto che mescola sapientemente realtà e finzione (i dialoghi e le azioni dei personaggi sono scritte a tavolino, in "stile Flaherty") e dall'altra trasforma la voce narrante in una voce in un certo senso "auto-narrante", coinvolta direttamente negli eventi autobiografici che racconta.

⁶² Ivi, p. 124.

⁶³ G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 272.

⁶⁴ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 137.

⁶⁵ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, p. 149.

Questo racconto personale delle riprese, che coinvolge emotivamente il cineasta-narratore e che lo porta ad estroflettersi sui materiali che sta raccontando, in un film come *Moi, un noir* (1958) di Rouch si traduce in una definitiva cessione del racconto alla voce del personaggio. Nel film viene raccontato, in un'unità temporale di soli quattro giorni, l'abbandono del proprio paese da parte di un gruppo di nigeriani per raggiungere Abidjan, in Costa d'Avorio. La cinepresa segue in particolare un giovane nigeriano, Edward G. Robinson (tutti i protagonisti si fanno chiamare con i nomi dei loro attori ed eroi preferiti) che si muove a Treichville (sobborgo della città) tra il quartiere industriale, i mercati, gli incontri amorosi, le feste nei locali e le preghiere del venerdì. Per Rouch ancora non è possibile registrare in qualità tecnica alta i dialoghi sul posto, e tuttavia desidera che il film rappresenti un'azione di pedinamento autentica, che non sia guidata da scritture precedenti e che mostri tutte le sbavature proprie di un "cinema della verità". Il regista fa allora una scelta peculiare, mai adottata prima e che, anche in questo caso, crea un importante precedente anche per alcune tendenze (lo vedremo meglio nei prossimi capitoli) del nostro attuale cinema documentario. In seguito ad una proiezione del premontato del film al Musée de l'Homme di Parigi in cui per caso Rouch decide di cedere il microfono ad Oumarou Ganda (questo il vero nome di Robinson) per commentare le immagini, il regista decide di far uscire il film sovrapponendo ad un sonoro in presa diretta troppo "sporco" per essere comprensibile all'uditorio la voce di Oumarou che né commenta in senso proprio la pellicola né si limita a ripetere pedissequamente le voci che non sentiamo o che sentiamo male, in uno sterile atto di post-sincronizzazione. Il (non)attore si cala sì in qualche momento nel dialogo tentando, senza troppo curarsi dei giusti tempi, di duplicare quello che ricorda di aver detto o che gli fosse stato detto dai personaggi che incontra nel suo girovagare nella città. Ma spesso ascoltiamo una voce che al contrario scoppia in una risata nel riguardare determinati eventi, si mette a cantare, si fa prendere dal ritmo dei balli che animano il piano visivo, si emoziona di nuovo nelle scene in cui si lancia in schermaglie amorose con Dorothy Lamour, reginetta della "goumbé" (la comunità nigeriana della città). Non a caso, nelle pochissime occasioni in cui ad una voce così coinvolta emotivamente nell'immagine si alterna quella di un narratore tradizionale, quest'ultima parla su immagini dal contenuto astratto, per così dire "sottratto" al racconto: si tratta di inquadrature buie e metaforiche (una candela la cui fiammella vacilla nell'oscurità, un filare di lampioni su una strada notturna quasi deserta), che fanno da "raccordo teorico" – il narratore fa un punto sulla situazione lavorativa dei nigeriani a Abidjan, o parla delle loro tradizioni domenicali – ad un flusso di immagini che nel resto del film è invece carnalmente legato alla narrazione in fuori campo.

Se nei film successivi Rouch sperimenta, come abbiamo visto, la funzione di un commento riflessivo, pronunciato dalla sua stessa voce, sulle immagini del reale, in questo paradossalmente compie un salto anche più lungo: nella scelta di un commento emotivamente vicino alla rappresentazione decide cioè che anche la sua stessa parola non basta, lasciandola direttamente a chi quelle scene le vive da “personaggio”. In quella che Gauthier definisce una «creazione dialogica»⁶⁶ del racconto, a “cantare le proprie gesta” è un corpo a cui viene data voce nell’immagine e fuori dall’immagine, annullando due volte l’autorevolezza di una voce narrante che assumeva fino ad allora il pieno controllo della rappresentazione.

Il palpitare delle parole e dei corpi lascia fluttuare qualche dubbio sull’identità stessa dei soggetti in questione. L’uno parla sull’altro, e perfino l’uno non è “sincrono” con se stesso. Il normale disagio della post-sincronizzazione (...) qui è gioiosamente ribaltato in crisi di adeguamento della parola al corpo e al soggetto che la veicola e che può, allo stesso modo, lasciarla cadere o vagare con essa⁶⁷.

L’uomo qualunque, a cui viene nel film riconosciuto (a partire dal nome) un destino eroico, viene incoraggiato a mostrare la propria unicità rispetto ad una massa indistinta di caratteri da cui emerge in quanto personaggio e, soprattutto, in quanto voce. Anche il cinema documentario risale allora ad una «potenza epica»⁶⁸ (torneremo su questo) del racconto che incentiva il racconto individuale e riflessivo del “non attore”, «collettivizzando»⁶⁹ il suo godimento nell’assistere alle sue imprese e al contempo gratificando uno spettatore che a quel godimento si sente ormai definitivamente prossimo, mescolando il suo punto di vista a quello di un narratore che *racconta* e simultaneamente *viene raccontato* dalla narrazione filmica. Siamo quasi negli anni Sessanta, agli albori della modernità cinematografica. La voce espositiva, già di per sé come abbiamo visto multiforme, è franata a più riprese: prima indirizzandosi verso una complessa drammatizzazione della forma attraverso una voce poetica, poi ritrovando il corpo dell’altro con l’avvento della presa diretta del suono, ora nel carattere riflessivo della narrazione, tanto da parte del regista quanto da parte di un personaggio interno al racconto. Ognuna di queste modalità ha dato vita ad ulteriori sfumature, sottoinsiemi, esperimenti formali che vedranno riprese ed elaborazioni fino al documentario dei nostri giorni. Ha ragione Sarah Kozloff a scrivere che «ci sono

⁶⁶ G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 292.

⁶⁷ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 226.

⁶⁸ *Ivi*, p. 214.

⁶⁹ *Ivi*, p. 194.

probabilmente più di otto milioni di stili di narrazione là fuori, e la “voce di Dio” è solo uno di questi»⁷⁰. Abbiamo provato a dirlo in questi paragrafi e continueremo a farlo in quelli successivi.

Se filmare vuol dire «aprire il cantiere della posizione dell’altro»⁷¹, nella sequenza finale di *Moi, un noir* in modo evocativo Robinson si allontana su un pontile a braccetto con la sua donna e la camera si sposta su un’insegna con su scritto “Fin du chantier” (fine del cantiere). Lo sguardo della macchina zooma sulla parola “fin”, la voce del ragazzo ci annuncia come fosse un presentatore che il film è finito (“Mesdames et messieurs, le film est fini”), recuperando quel tono “meta-cinematografico” dei narratori onniscienti delle origini e facendogli ironicamente il verso. Il cantiere lì si chiude. Ma si è anche definitivamente aperto.

2.4 *Categorie e disfacimenti. La svolta performativa da Marker a Moreira Salles*

Ancora oggi faticiamo a trovare una definizione appropriata per il cinema documentario – al momento possiamo ritenerci appagati nel chiamarlo “cinema del reale”, ma presto quest’espressione sembrerà di nuovo voltarci le spalle e lasciarci nell’impressione frustrata di non avere niente in mano. Dall’età moderna fino alla nostra epoca contemporanea la forma documentaria ha rappresentato con ogni probabilità uno degli ambiti in cui il cinema si è più messo alla prova, osando valicare i confini del “classico” e dell’“abitudinario” ed esplorando, dal punto di vista formale, tutto ciò che c’è “oltre”: la sperimentazione visiva e sonora, la mescolanza dei generi, l’incontro tra dimensione reale e dimensione finzionale, l’uso di diversi materiali e l’ibridazione di essi in un montaggio capace di lavorare negli interstizi tra più registri espressivi. Sono state tante le nomenclature affidate ai cosiddetti “sottogeneri” del racconto del reale: il film didattico, il film di propaganda, il film di informazione, il film industriale, il documentario romanizzato, il documentario etnografico, quello sociale, quello militante, quello “di intervento”, e poi più avanti il docu-drama, il documentario-fiction, la fiction documentaria, il documentario fittizio, il documentario di creazione. Tra gli altri, Guy Gauthier cataloga ognuna di queste sezioni affidando ad essa una descrizione precisa e sintetica del ruolo specifico assunto nella manipolazione del reale e dunque dello scarto (spesso minimo) rispetto alle differenti modalità, passate e contemporanee, di rapportarsi ad esso⁷². Si tratta tuttavia di un incasellamento che ripete

⁷⁰ S. Kozloff, “The Voice of God”: Narration in “The Naked City”, op. cit., p. 51, traduzione mia.

⁷¹ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 6.

⁷² Cfr. G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., pp. 273-274.

nelle sue conclusioni i presupposti da cui era partito, e cioè che il “film documentario”, in tutte le sue declinazioni formali – dal classico *reportage* agli slanci avanguardisti che ne caratterizzano la forma, dal lavoro storico sul documento all’esplicitazione di uno sguardo autoriale e di conseguenza ad un avvicinamento nei confronti della *fiction* – rappresenti un «punto nodale, che pone domande fondamentali di etica ed estetica, tra il mito e il reale, tra la conoscenza e l’immaginario»⁷³.

L’utilizzo del sonoro e in particolare della voce può essere scelto come uno dei criteri in base ai quali ragionare sulle diverse fasi storiche ed espressive della forma documentaria. È senza dubbio Bill Nichols nel suo testo *Representing reality* (1991) e poi in *Blurred boundaries* (1994) – entrambi ridiscussi qualche anno dopo e portati ad una sistematizzazione più ampia e più completa in *Introduzione al documentario* (2001) – a costruire, precisamente a partire dal rapporto tra aspetto visivo e aspetto sonoro dell’immagine documentaria, la “griglia” di modalità che sarebbe stata di lì in poi il principale riferimento (nonché oggetto di polemica) sul tema per un’intera comunità di studiosi. Nichols associa la logica narrativa del documentario a quella del genere poliziesco: in entrambi i casi secondo lo studioso lo spettatore assiste ad un racconto che si muove attraverso una serie di argomentazioni logiche, deduzioni e disvelamenti fino a giungere a sostenere una tesi che possa mettere un punto al discorso, una «soluzione finale»⁷⁴ al giallo finzionale come a quello messo in moto da una ricerca investigativa operata sul mondo reale. Chi è l’“ispettore” del documentario, che negozia la fiducia dello spettatore mostrandogli gradualmente la verità attraverso il montaggio del film? Si tratta ancora una volta della voce narrante e della sua facoltà di persuadere il pubblico attraverso un linguaggio verbale che, al contrario di quello visivo, presenta l’enorme vantaggio di poter utilizzare forme sintattiche quali l’interrogazione e la negazione o anche, cosa decisamente rilevante, i tempi verbali.

La prima modalità individuata da Nichols l’abbiamo ampiamente affrontata qualche pagina fa: si tratta di quella «espositiva», attraverso la quale il documentario pone «enfasi sul commento verbale [la famosa *Voice of God*]» e sulla logica argomentativa del discorso relegando le immagini a mere illustrazioni (secondo il modello del cinegiornale anni Trenta). La seconda (ma l’ultima teorizzata dallo studioso) collocabile alle origini del documentario e su cui ci interesserà soffermarci più avanti un po’ più a lungo, è quella poetica, alla quale il teorico, almeno nella prima sintetica definizione che ne dà, sembra togliere il valore

⁷³ *Ivi*, p. 249.

⁷⁴ B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014, p. 611 (ebook).

aggiunto della parola in rapporto alle immagini concependola più genericamente come un'«enfasi sulle associazioni visive, sulle qualità di tono o di ritmo, sui passaggi descrittivi e sull'organizzazione formale» dell'opera (in breve, ciò che prima abbiamo definito uno stile “sinfonico” ed esteticamente “bello” che non presenta però ricadute sul contenuto della narrazione). La terza modalità è quella riguardante l'avvento della presa diretta negli anni Sessanta e dunque di un cinema di carattere «osservativo», coinvolto direttamente nella vita quotidiana dei soggetti di cui è possibile “prelevare” non solo le immagini ma anche i suoni reali, fuggendo dal commento parlato (in questa fase demonizzato e poi recuperato in forme alternative) e lasciando parlare l'evento in sé, per come accade. Da questa deriva la modalità «partecipativa» («interattiva», nella prima versione dello schema nicholsiano), quella, per intenderci, che abbiamo definito propria dell'intervista, che prevede appunto un'interazione verbale diretta tra regista e soggetto. A volte le interviste vengono abbinate ad immagini di repertorio che mostrano i contenuti di quanto viene detto dal soggetto, come accade ad esempio, per citare un esempio celebre, in *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann, in cui alle immagini dei campi di concentramento vengono sovrapposte le testimonianze dei reduci (coniugate al presente, temporalmente e fisicamente incorporate nel piano della rappresentazione). C'è poi quella «riflessiva» nella quale la voce, che corrisponde in questo caso il più delle volte a quella del regista, “defamiliarizza” le altre modalità e «richiama l'attenzione sui presupposti e sulle convenzioni della regia documentaristica», aumentando la consapevolezza, pur nel rischio di un approccio più astratto e meno immediato per la comprensione del pubblico, che «la rappresentazione della realtà da parte del film è una macchinazione». Infine, e si tratta dell'unica modalità finora non nominata e sulla quale a breve ci concentreremo, quella «performativa», che si manifesta secondo lo studioso intorno agli anni Ottanta e che lavora (in sintesi, ma si tratta della modalità più complessa e più dibattuta) sull'«aspetto soggettivo o espressivo del coinvolgimento del regista con il soggetto, e sulla reazione del pubblico a questo coinvolgimento», rifiutando qualsiasi utopica nozione di obiettività a favore «dell'evocazione della memoria e dell'affettività»⁷⁵.

La cesura più radicale è costituita senza alcun dubbio dalla modalità “osservativa” che, se da una parte trova la sua forza nell'immergersi nella durata reale di un evento che non ha bisogno di essere montato freneticamente come nel caso del documentario espositivo e poetico (a detta di Nichols), dall'altra si scontra definitivamente con la dimensione

⁷⁵ Tutte le citazioni riguardanti le diverse modalità descritte da Nichols sono contenute in *Ivi*, pp. 780-793 (ebook).

«indessicale» – espressione che lo studioso riprende dalla suddivisione peirciana del segno in indice (la componente di esso più naturalmente prossima all’oggetto che rappresenta), icona e simbolo – propria della realtà di partenza. Il rapporto più diretto con il reale fa cioè sì che di questo si perda quasi totalmente il controllo condannando le “voci padrone”, parafrasando Comolli, dei commentatori onniscienti a non rivestire più alcun potere.

Tutto questo, che è la materia del cinema documentario, chiamiamolo “reale”. Quel reale su cui i poteri continuano a inciampare, che li fa incespicare, che li acceca. La loro forza li acceca, beninteso. Ma per quanto forte sia, si scontra, qualsiasi cosa tenti di fare, con ciò che la supera, la comprende, la sfinisce di calcoli vani. Il mondo è lì che si sottrae. Ovunque le lotte contrastano i piani dei padroni⁷⁶.

Incontrare la realtà in forma diretta vuol dire anche cedere alla possibilità di incespicare in un mondo oramai presente in tutto il suo “corpo” fisico, visivo e sonoro. Il potere che una voce individuale si ritrovava ad avere rispetto alla «larga scala» di immagini predisposte a distanza in un montaggio arbitrario si rivela completamente effimero quando è messo a contatto con la «piccola scala»⁷⁷ dei corpi reali riprodotti dall’immagine e nei confronti dei quali il cineasta è costretto a patteggiare una posizione. Il cinema osservativo guadagna la possibilità di «strofinarsi» a trecentosessanta gradi sul reale e al contempo perde il vantaggio di potersi distrarre da quest’ultimo («il piacere di dimenticarlo»⁷⁸, scrive Comolli), sperimentando i limiti del proprio sguardo e del proprio ascolto e accettando che entrambi i sensi siano tutt’altro che onnipotenti, e anzi nella maggior parte dei casi smentiti e delusi. Se quindi inizialmente è la prima modalità (quella espositiva) a prevalere nel racconto, dagli anni Sessanta in poi il suono diretto provoca l’incontro di un corpo non più “disseminato” in un insieme di inquadrature disposte logicamente ma al centro di un’attenzione pretesa singolarmente (la forma partecipativa dell’intervista), e, allo stesso tempo, un disorientamento da parte del cineasta che induce quest’ultimo a riflettere sulle pieghe che prende l’operazione di documentazione, portandosi ad un “meta-livello” di resoconto della procedura oltre che – e qui scivoliamo secondo Nichols nel “performativo” – riportando il proprio coinvolgimento emotivo nell’evento e condizionando a partire da quest’ultimo uno sguardo autoriale che si rende manifesto nella sua piena soggettività. *Dimanche à Pékin* (1956) di Chris Marker, per citare già subito un film e un autore “apripista” del documentario

⁷⁶ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 5.

⁷⁷ B. Nichols, *Speaking Truth with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, op. cit., p. 78, traduzione mia.

⁷⁸ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 76.

performativo (ma si potrebbero fare innumerevoli altri esempi), si apre con il commento chiaramente autobiografico del regista (recitato dalla voce fuori campo di Gilles Quéant) che ricorda, in sovrapposizione ad un'immagine di Parigi, di essere stato sempre attratto da piccolo da un'illustrazione su un libro che mostrava la città di Pechino, dando inizio ad un viaggio in terra cinese più vicino ad un sogno d'infanzia che al resoconto geografico o sociale della capitale. Roger Tailleux conia non a caso per il regista il neologismo di «cinema verità»⁷⁹ (storpiando giocosamente la nozione di “cinema verità”).

È quest'ultima modalità (quella performativa) a denunciare la maggior fame dello spettatore: avere notizie sul mondo ma riceverle sotto forma di narrazione. Tuttavia, non è tanto (o non solo) di narrazione in quanto “storia lineare” che si parla. Quella che Nichols chiama “narrazione” somiglia più a quella “drammatizzazione” o “trattamento creativo” del dato reale auspicati fin dalle origini dai teorici (a partire da Grierson). Si tratta cioè di quel procedimento per il quale la traccia fisica (indessicale) di partenza viene trasfigurata dalla forma documentaria in un prodotto culturale capace di mettere a servizio del reale una costruzione *invenzionale*. Vale a dire: *rappresentare* non significa esclusivamente *riprodurre* un dato bensì “metterlo in forma” insieme agli altri in un oggetto cinematografico che non ci si vergogna più a definire “artistico”, utilizzando le tecniche immaginative per raccontarci il mondo attuale intorno a noi. Non siamo lontani da quanto Bazin intendeva quando parlava di «realismo estetico»⁸⁰ (nel caso specifico in riferimento al Neorealismo cinematografico in Italia): per il cineasta non è più facile trattenere la realtà nelle maglie del film di quanto non lo sia per il pittore o per il romanziere. Il realismo baziniano non è sinonimo di “trasparenza” del reale nel senso in cui la intende il cinema classico (il montaggio invisibile, la perfetta credibilità della messa in scena, la fusione tra spettatore e schermo basata sull'ingenua immediatezza della forma in cui il racconto ci viene riportato). Al contrario, Bazin ci dice che il realismo nel cinema chiama a sé non una «regressione estetica» bensì un necessario «progresso dell'espressione»⁸¹ inerente al lavoro sulla forma, la quale ha il compito di frantumare la realtà nello spettro del racconto in modo da disvelarne le prestazioni più autentiche. In questo modo si «sacrifica qualcosa della realtà alla realtà»⁸² stessa, ma è solo dal conflitto dialettico («erosione»⁸³, la chiama efficacemente il teorico)

⁷⁹ G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 117.

⁸⁰ A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, op. cit., p. 285.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, p. 290.

⁸³ *Ivi*, p. 141.

delle componenti formali dell'opera che sul mondo al di fuori di noi può essere impresso un qualsiasi *sensò*.

Nello stesso orizzonte di pensiero il documentario performativo si concede di «sfumare»⁸⁴ (*to blur* è il verbo usato da Nichols) i confini tra realtà e fiction, o, ancora più precisamente, tra la volontà di rappresentare un fatto reale e la necessità di mostrare e di fare tesoro nel film dell'operazione soggettiva richiesta perché questo accada. Si tratta dunque di un documentario capace di “dare voce” (letteralmente e metaforicamente) a tutti quei binomi fino a quel momento considerati irrisolti e finalmente portati alla luce in senso critico: la trasparenza dell'oggetto (oramai dichiarata utopia) in contrapposizione alla forma rappresentativa; la pienezza della conoscenza empirica contro la parzialità della singola esperienza (dell'autore o del soggetto rappresentato); la ragione disincarnata e simbolica contro una «prospettiva storica situata» in un mondo le cui fonti non possono non essere eterogenee; uno stile oggettivo privo di alcuna componente stilistica contro un modo di comunicazione intersoggettivo che preferisce lo sperimentalismo alla forma convenzionale di una storia; infine, *last but not least*, un'unica voce fuori campo autosufficiente contro una narrazione vocale che abbia il coraggio di mostrarsi incompleta, indecisa, spiazzata, compromessa dall'altro⁸⁵. Werner Herzog – autore sul quale torneremo e che da sempre elabora un'interazione creativa tra piano visivo e piano sonoro nei suoi film (né documentari né film di fiction: “qualcosa” lì nel mezzo che abbiamo difficoltà ad etichettare) – in *Grizzly Man* (2005), racconto dell'animalista Timothy Treadwell che trascorre le sue estati nella riserva di Katmai in Alaska intrattenendo un rapporto d'amore, ai limiti del morboso, con gli orsi, alterna filmati in cui il protagonista parla in camera (si tratta di materiali autoprodotti che l'uomo registra di sua spontanea volontà, felice di comparire narcisisticamente davanti all'obiettivo) alla sua stessa voce fuori campo. Quest'ultima – «sguardo-voce» che ci appare sempre prossimo alla rappresentazione, osservandola e commentandola «a portata di braccia»⁸⁶ del protagonista – in alcuni casi si sovrappone letteralmente alle parole di Treadwell, soverchiando queste ultime e lanciandosi in riflessioni filosofiche sul rapporto uomo-natura che pongono in forte dubbio le azioni del soggetto. Sondando «l'irrappresentabile [il ragionamento astratto] attraverso il più ostico realismo

⁸⁴ B. Nichols, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington 1994, p. XI, traduzione mia.

⁸⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 78-79.

⁸⁶ D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano 2018, p. 83.

documentario, quello del film di natura»⁸⁷, la voce di Herzog sostiene la malignità del mondo naturale – quella “furia distruttrice” invocata da Leopardi ne *La ginestra* – di contro alla concezione romantica che ne ha il suo personaggio, assumendo così il ruolo di narratore “perplesso” e in un certo senso “in attesa” di una fine inevitabilmente tragica.

Questo è soltanto uno dei tanti esempi di come la voce fuori campo possa mettere in dubbio le immagini anziché confermarle, illustrarle, o, come nel documentario osservativo, lasciarle parlare da sé. In questo ultimo caso si cerca di evitare qualsiasi post-produzione che non sia quella del montaggio – la quale in ogni caso fa sì che il film assuma una posizione evidente riguardo al mondo che racconta. La modalità osservativa prevede che l'utilizzo della voce fuori campo o di un sonoro post-sincronizzato sull'immagine siano dunque per quanto possibile esclusi – pensiamo ad un cinema come quello di Frederick Wiseman, nel quale il regista evita accuratamente anche l'uso della colonna sonora di accompagnamento, tanto che in un film come *Ex Libris – The New York Public Library* (2017) i titoli di coda sfruttano la musica diegetica che compare nell'ultima sequenza in cui vediamo suonare una banda. In alcuni casi a tal punto manca l'intervento esterno della voce del narratore o dello stesso regista che si crea nello spettatore la suggestione che i non attori si muovano secondo i codici e i modi della fiction, ricalcando gli schemi di un cinema che vuole essere trasparente e rinunciare a “sporcare” l'immagine con elementi meta-cinematografici, finendo paradossalmente per opacizzare quest'ultima rispetto ad uno sguardo di realtà che via via si confonde con la percezione di assistere ad una messa in scena.

La nozione di performatività, per quanto giochi nel documentario anche sulla costruzione scenica – la ricerca di una musica emozionante o di luci drammatiche, a rafforzare la libertà di componenti espressive che sembravano negli anni precedenti costituire peccato – prende corpo in un movimento di camera soggettivo e in un montaggio «impressionista»⁸⁸ che al contrario vogliono evidenziare l'atto operativo del cineasta sulla realtà. Perché un documentario sia performativo non basta che lo sia il suo oggetto – un film come *Paris Is Burning* (1990) di Jennie Livingston, che racconta la scena della *drug culture* newyorkese alla fine degli anni Ottanta, riesce ad esempio ad aderire alla *performance* nella forma e nel contenuto, ma è cosa rara. Il primo referente del film non è più tanto ciò che vediamo nella rappresentazione, quanto uno spettatore al quale vuole essere comunicata una storia che smuova la sua emotività, anche a costo di mettere in ombra la referenza al mondo storico.

⁸⁷ M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018, p. 30.

⁸⁸ B. Nichols, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in contemporary Culture*, op. cit., p. 100.

Non si tratta cioè tanto di una forma *narrativa* concepita come «atto di moralizzazione» nei confronti di un pubblico che si vuole indottrinare, quanto di una forma *immaginativa* che rimane sulla realtà per esplorarne prima di tutto «la complessità dell'interazione umana»⁸⁹, tra due soggetti così come tra soggetto e realtà. Capita anzi sempre più spesso – l'abbiamo già visto nel cinema di Rouch – che a narrare sia la voce dello stesso soggetto del racconto: non più quindi il modello onnisciente o riflessivo dell'«io parlo di *loro* a voi», bensì quello incorporato nell'ambiente che viene narrato dell'«io parlo di *noi* a voi». Questo ruolo di narratore che racconta di sé dall'interno della propria comunità d'appartenenza è evidente in *Tongues Untied* (1990) di Marlon Riggs, nel quale le rivelazioni autobiografiche del regista (in fuori campo) sulla comunità nera gay di San Francisco si alternano ad alcune poesie che Essex Emphill (poeta di origine afroamericana anche lui omosessuale) recita in sovrapposizione a diversi materiali di repertorio. Entrambe queste voci sono appunto «lingue sciolte», finalmente libere di raccontarsi in prima persona, attraverso una «parola-canto» che, passando dal descrivere qual è la modalità corretta di schiacciare le dita a temi delicati come l'esplosione dell'AIDS, *rappa* sulle immagini emozioni e suggestioni fino ad allora trattenute. Qualcosa di diverso ma collocabile nello stesso «orizzonte operativo» accade in *Classe de lutte* (1969) di Marker (agli inizi del collettivo Medvedkine), cortometraggio sui movimenti politici del '68-'69 in cui il regista sceglie una protagonista – Suzanne, operaia in una fabbrica di orologeria a Besançon – e dà voce ai suoi pensieri riportandoli in forma letterale in fuori campo (anche se in terza persona: «elle a dit que...») sovrapponendo le sue parole ad immagini che mostrano la preparazione di manifestazioni e scioperi da parte dei lavoratori del posto. Anche in questo caso, sebbene sia il regista a presentare meta-cinematograficamente i discorsi della donna, è alle riflessioni interne del personaggio che il racconto si affida.

La pura referenzialità ad un fatto storico-sociale-politico dunque esiste ma viene a tratti messa tra parentesi, in una sospensione che sembra privilegiare il carattere estetico della narrazione (in primo luogo la forte presenza del montaggio e del piano sonoro fuori campo) e nella quale «il realismo si trova così di per sé differito, disperso, interrotto e posticipato»⁹⁰. È necessario però che tutto ciò non scada in un eccesso di stile che porti la performatività verso un puro «avanguardismo formale» privo di contenuti. Al contrario, Nichols ci invita a considerare la modalità performativa come una modalità diversa attraverso cui «conoscere

⁸⁹ Id., *Speaking Truth with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, op. cit., p. 80, traduzione mia.

⁹⁰ Id., *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in contemporary Culture*, op. cit., p. 97, traduzione mia.

la differenza»⁹¹. In altre parole, l'“attrito” nei confronti della realtà e la fusione del racconto con l'immediatezza del “qui ed ora” vanno assolutamente mantenuti anche all'interno della “performance” filmica, affinché non si cada in una postura solipsistica nei confronti del mondo esterno che rischia di dimenticare l'“indice” di partenza. Quest'ultimo deve rimanere al contrario operativo «ma in una modalità subordinata alla forma»⁹²: vale a dire che, se anche il movimento espressivo del film privilegia l'intimità del racconto alla narrazione storica “globale”, la modalità evocativa a quella concreta, l'operazione autoriale deve restare aderente al momento che si sta filmando e non chiudersi sterilmente in una monade distaccata da una connessione empirica con la realtà. È sempre una sensazione reale ad essere “messa in struttura” – «figurata», per utilizzare un termine che Nichols prende da Jameson – indagando quel «momento liminale» nel quale l'atto esperienziale (dal più semplice atto quotidiano alla più complessa interazione con lo spazio sociale di una comunità) rende tangibile – «situa»⁹³, per meglio dire – una riflessione di carattere astratto in un contesto in cui si riflette su ciò che si fa nel mentre lo si fa.

Ecco perché è possibile definire la voce del documentario performativo una voce «media»⁹⁴, ovvero una voce che, come nella lingua greca esiste una forma “media” del verbo attraverso la quale è possibile indicare l'azione del “fare” e dell'essere simultaneamente coinvolti in questo “fare”, si distingue dalla forma attiva nella quale il soggetto anticipa l'azione e da quella passiva in cui all'opposto la segue presentando un soggetto immerso nell'evento e che ci “parla” da questa stessa immersione. Il termine “performativo” assume in questo senso un'accezione semiotica: tanto nel linguaggio esiste una differenza tra ciò che si dice per descrivere un oggetto e ciò che si dice alludendo ad un'azione che si sta compiendo nello stesso istante (il classico esempio del “sì, lo voglio” al momento dell'unione matrimoniale), quanto nel documentare la realtà ci si può ridurre a prendere atto di quest'ultima o invece sottolineare il gesto attraverso cui la si sta mettendo in forma, allontanandosi dalla concezione del cineasta come colui che si limita a constatare un aspetto del mondo e abbracciando invece una posizione secondo la quale la performance in senso proprio «non può che radicarsi nel cuore dello stesso atto di documentare», per cui l'azione viene “performata” nel mentre la si nomina⁹⁵.

⁹¹ *Ibidem*, traduzione mia.

⁹² *Ivi*, p. 98, traduzione mia.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 104-105.

⁹⁵ S. Bruzzi, *New documentary*, Routledge, New York 2006, p. 187, traduzione mia.

Anche la voce costruisce quindi il suo racconto sempre a metà strada tra un “mondo della creazione” che nomina e concettualizza la realtà (anche affondando in questioni dirimenti dal punto di vista politico ed etico come il razzismo, il sessismo, l’omofobia, l’esilio, e via dicendo) e il corpo fisico della realtà da cui la sua esperienza conoscitiva prende le mosse. Provando a semplificare, mentre la voce onnisciente parte dal generale per arrivare solo in seconda battuta ad un particolare “vivo” nell’immagine, mettendo a repentaglio l’esperienza umana di “stare temporalmente” in un evento, quella in gioco nel documentario performativo (inclusa come abbiamo visto la sua alta percentuale riflessiva) esplora dal di dentro la realtà (il particolare) traendo solo a partire da questa un moto di conoscenza (il generale) che resta perciò scisso equamente tra il piano simbolico e quello referenziale – detto in modo più essenziale, tra la forma dell’opera e il suo contenuto. Tornando alla teoria semiotica di Peirce, la voce performativa si sposta continuamente tra l’indice e il suo *interpretante*, arrivando ad un’interpretazione astratta e personale del segno solo dopo averlo ben introiettato. Il ragionamento funziona ovviamente anche all’inverso: se al segno sostituiamo la “prova di realtà” – «evidence», la chiama Nichols – è legittimo dire che, come l’interpretazione per costruire il suo punto di vista necessita del “fatto”, altrettanto quest’ultimo acquisisce il suo status unicamente all’interno di una cornice discorsiva che, come abbiamo ormai ripetuto più volte, oscilla tra una componente logica-filosofica-retorica e una visibilità «concreta ed esposta all’esterno»⁹⁶ dalla quale trae il suo principale nutrimento.

Le mystère Koumiko (1965) di Marker è da questo punto di vista un modello esemplare. Il regista sceglie il volto di Koumiko Muraoka davanti a noi, muovendo la cinepresa sulla folla di tifosi nello stadio di Tokyo in occasione delle Olimpiadi del ’64 e fermandosi su quello della giovane donna, esponendo dunque formalmente quel passaggio dal “generale” al “particolare” appena menzionato e scegliendo da quel momento in poi la ragazza come perno della narrazione. La voce fuori campo del cineasta ci fa capire però chiaramente che lo sguardo *sulla* e poi *della* protagonista è un mezzo per raccontare il paese – “Autour d’elle, le Japon”, ci dice quasi subito e poi, più avanti, “Elle ne fait pas l’histoire, elle *est* l’histoire”. Il personaggio scelto da Marker è volutamente una giovane non connotata da un tratto pertinente specifico (“Ce n’est pas une classe, ce n’est pas une race”, “Elle n’est pas une modèle, elle n’est pas moderne”, recita la voce), ma attraverso la quale – i suoi movimenti,

⁹⁶ B. Nichols, *Speaking Truth with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, op. cit., p. 99, traduzione mia.

le sue scelte, i suoi pensieri – è possibile immettersi nel movimento fluido di una cultura. Nella seconda parte del film *Marker* affida a lei la narrazione, che passa dunque alla prima persona: il regista torna a Parigi e le lascia delle domande esistenziali (di nuovo, dal particolare al generale) a cui lei risponde registrando le sue risposte su un nastro sonoro magnetico. Il cineasta decide poi di sovrapporre queste risposte alle immagini di lei riprese quando era in Giappone, come fossero i suoi stessi ricordi del personaggio emanati e presentificati dalla voce della donna, alternate ad alcuni cartelli scritti con le domande a cui Koumiko risponde. Da questioni in apparenza effimere come “Ami gli animali?” si arriva all’ultima, radicale, domanda, questa volta recitata dalla viva voce del regista e montata su una ripresa dei due in macchina, sotto la pioggia, durante una delle conversazioni intime intrattenute in passato: “Pensi che io abbia avuto su di te un’influenza?”. “Come un’onda del mare”, risponde la ragazza. La performance rimane aperta sull’ambiguità, ma non c’è dubbio che vi abbiamo assistito in prima persona, nel suo svolgimento e nei suoi punti nodali.

Una scelta alternativa, ma basata sulla medesima volontà performativa di autodocumentazione, è quella compiuta molti anni dopo da João Moreira Salles in un documentario come *Santiago* (2007). In questo caso non assistiamo alla performance nell’atto stesso (e nelle diverse fasi) del suo compiersi, ma ad una riflessione post-performance: il cineasta decide di riprendere un lavoro realizzato tredici anni prima che ha come protagonista il maggiordomo della casa di Rio de Janeiro in cui è cresciuto per vent’anni e di fare un film “sul film” in cui mostra allo spettatore le immagini di allora, talvolta esattamente come le aveva pensate nel 1992. La prima sequenza è ad esempio una catena di inquadrature (la casa di famiglia vista da lontano, la camera del regista da bambino, una stanza ormai abbandonata con una sedia al centro) nell’esatto ordine di montaggio in cui all’epoca pensava di disporle. Sulle antiche immagini il regista riflette a tratti in fuori campo, attraverso una voce autobiografica che tuttavia sceglie (probabilmente perché la sua avrebbe richiesto un’implicazione troppo forte) di far recitare al fratello Fernando, su come il tempo sia passato, portando nel suo stesso sguardo di autore un distacco critico che solo a quel punto, nel differimento, lo fa rendere conto degli errori in cui è incorso e, in un «outing cinematografico senza scampo», gli permette di sottoporli al suo pubblico. Moreira Salles prende coscienza del fatto che non ha mai smesso di comportarsi con Santiago da regista (e dunque, in qualche modo, da padrone) comandandogli di ripetere una scena, di posizionarsi in un determinato luogo (seduto in cucina, in bagno), tenere una certa postura (“ripetila con le mani giunte”, lo si stente dire in uno dei ciack dal fuori campo dell’inquadratura),

mantenendo una rigida distanza tra il suo corpo e quello del maggiordomo⁹⁷. Quei momenti di intimità in cui l'uomo – il cui carattere eccentrico si presta in ogni caso alla scena: dai suoi racconti d'infanzia alla sua passione per la letteratura biografica (a casa, nel suo spazio privato, conserva persino 30.000 pagine trascritte in quattro lingue dai libri della biblioteca sulle più importanti dinastie nobiliari del Paese), dalla passione per l'opera pucciniana a quella per i pittori rinascimentali e impressionisti – sono catturati da una macchina da presa troppo attenta a tenere davanti a sé una cornice spaziale geometricamente perfetta o un certo tipo di emotività pretesa in fretta (“dì subito”, si sente ammonirlo spesso dal fuori campo). Nella sezione finale del film – in cui il regista ci mostra anche le scene scartate, o quelle girate in studio che servivano ad “illustrare” i discorsi dell'uomo, oltre a raccontarci quelle che avrebbe voluto girare senza riuscirci, ad esempio Santiago che suona nel buio della notte Beethoven al pianoforte, vestito in frac perché “solo così eleganti si può rendere omaggio ad un grande musicista” – il regista cita Herzog e il valore che il cineasta ha sempre attribuito al fuori campo, all'imprevisto dato da un rapporto diretto con il reale, ai tempi morti (e difatti fa scorrere alcune bellissime scene mute, in cui il suo personaggio tace, aspetta fermo l'inizio della scena, fa danzare le mani seguendo la sua passione per il ballo). “Ho capito che in alcune scene avrei voluto raccontare me più che lui”, ci dice la voce off: non assistiamo in questo caso alla resa performativa di un incontro con il mondo esterno e delle sue inevitabili e imprevedibili conseguenze, ma ad una riflessione postuma – in tutti i sensi, Santiago è già morto così come entrambi i genitori del regista – su cosa avrebbe potuto essere quel documentario e dunque, in fondo, su cosa, tra rischi, fallimenti ed auto-esposizioni, *può* essere un documentario. In uno dei momenti chiave del film Moreira Salles mostra uno dei tanti balli di Fred Astaire e Ginger Rogers in uno studio televisivo riadattato a Central Park. I due artisti dapprima camminano e poi, gradualmente, cominciano a danzare in modo sempre più trascinate. Il regista ci dice in off che capisce forse solo in quel momento cosa lo ha sempre morbosamente legato a quella scena: la gradualità nel passaggio fisico da una condizione all'altra, da un moto lento ad uno più sostenuto, esattamente come da una fase adolescenziale ci si muove, passo dopo passo, ad uno stato di maturità attraverso cui si rilegge retrospettivamente tutto il proprio passato. Del resto, è forse proprio nel saper riflettere, e portare performativamente ad espressione, la complessità del *transito* che sta la forza del film; rielaborare un tempo che “non è più” attraverso una forma capace lentamente di abbandonare il passo e lanciarsi in una nuova danza.

⁹⁷ Cfr. M. Bertozzi, *Documentario come arte*, op. cit., pp. 31.32.

2.5 Densità di linguaggi. La riflessione di Godard e l'isterismo della voce

La vocalità moderna e contemporanea del documentario appare in primo luogo come aperta “verso” l'altro, riconoscendo quest'ultimo come soggetto pari a sé e allo stesso tempo il pubblico non come bersaglio o strumento del suo discorso bensì come primo destinatario di una «verità dialogica»⁹⁸, che emerge dall'incontro (o dallo scontro) tra l'“io” del cineasta e il “diverso” in cui si imbatte. Chiaramente la testualità filmica con la quale questa voce si rapporta è una testualità sempre più complessa, fatta di costanti contrappunti e sottili giustapposizioni tra diversi materiali visivi (riprese *live*, materiali d'archivio, fotografie⁹⁹), tra silenzio e sonoro, tra dialoghi in presa diretta e commenti fuori campo, tra dimensione dell'immagine e dimensione del linguaggio. Torneremo su questo nei prossimi capitoli, tuttavia è importante pensare questa voce come immersa e incorporata in un piano multidimensionale composto da tempi e spazi che non fanno che sovrapporsi, acquisendo una propria interna complessità nell'essere chiamata a fronteggiare un lavoro di riconfigurazione in cui «fantasia e realtà, inganno e autoinganno, realtà sociale e realtà fisica si confondono in modi sempre più sofisticati»¹⁰⁰. Nel momento in cui il testo è dunque sempre più «rimpolpato» di materia e sempre meno assunto in qualità di funzione «compilativa» nei confronti dello spettatore, la voce è chiamata a farsi carico di “battagliare” con la rappresentazione «per portare a manifestazione quelle utopiche e radicali trasformazioni che eccedono ogni testo»¹⁰¹. Si propone allora come “sonda” di un'immagine oramai tutt'altro che lineare (ricordiamoci il discorso di Deleuze sull'immagine discontinua

⁹⁸ B. Nichols, *Speaking Truth with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, op. cit., p. 89, traduzione mia.

⁹⁹ Esistono anche documentari interamente costruiti sull'interazione tra voce fuori campo e immagine fissa della fotografia. Pensiamo ad un film come *Letter to Jane* (1972) di Jean-Luc Godard, in cui in occasione della prima di *Crepa padrone, tutto va bene* i registi del film (Godard stesso e Jean-Pierre Gorin) decidono di registrarsi mentre parlano in fuori campo su una fotografia, comparsa il 3 luglio del '72 su *L'Express*, che ritrae l'attrice protagonista del loro film, Jane Fonda, in Vietnam del Nord. Ne viene fuori un lungometraggio di 52 minuti in cui la fotografia, analizzata a partire dal volto dell'attrice messo a paragone con alcune sue interpretazioni in altri film e con quello del padre Henry, diventa un pretesto per discorrere, manifestando apertamente il proprio critico disappunto, del rapporto tra intellettuali e rivoluzione e della “buona coscienza” della sinistra. Ma esistono esperimenti anche decisamente più recenti, come quelli fatti dalla regista portoghese Susana de Sousa – *48* (2010), ad esempio –, in cui la cineasta racconta le dittature fasciste nel suo paese dal 1928 al 1974 sovrapponendo alcune testimonianze orali degli anziani che hanno vissuto in prima persona quegli anni (in battaglia, in prigione, nell'attesa che tornasse la normalità) ai loro ritratti da giovani, fantasmatiche “fototessere” a metà strada tra gli identikit della polizia e i celebri “tipaz” ejzenštejniani, che parlano (in questo caso letteralmente) pur nella loro immobilità.

¹⁰⁰ B. Nichols, *Speaking Truth with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, op. cit., p. 84, traduzione mia.

¹⁰¹ Id., *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in contemporary Culture*, op. cit., p. 147, traduzione mia.

del cinema moderno) della quale sottolinea, ripete ed integra i «ritardi, scivolamenti, deviazioni, ragionamenti incompleti»¹⁰², sbrigliando una narrazione portata al limite senza arrivare mai al punto che questa esplode su se stessa.

Viene naturale pensare al cinema di Jean-Luc Godard e al suo sempre più esplicito ragionamento sul rapporto tra immagine e linguaggio e sulla lotta che costantemente nel cinema intercorre tra questi due livelli. Dal più classico uso della voce fuori campo del regista per esprimere i pensieri interiori dei suoi personaggi nella famosa scena del ballo in *Bande à part* (1964), passando per i folli contrappunti visivi e sonori delle *Histoire(s) du cinéma* (1988) e arrivando alle più recenti e radicali sperimentazioni formali sull'audiovisivo cinematografico in *Adieu au langage* (2014) e *Le livre d'image* (2018). Nel film del 2014 Godard si interroga su cosa ci sia “oltre” il linguaggio, servendosi di uno schema dialettico che si muove tra un livello simbolico e un livello percettivo-motorio della conoscenza umana, il cui *trait d'union* sembrerebbe essere proprio l'arte cinematografica (simboleggiata dalla figura canina di Roxy). Nel «caos fraseggiato»¹⁰³ tra la rappresentazione del mondo e l'azione del pensiero astratto, la metafora linguistica e la natura concreta della realtà – piani identificati dialetticamente con le immagini di due diverse coppie d'amanti – la dimensione linguistica viene incarnata da stralci sonori di altri film (sia di Godard che di altri registi, voci off o “in campo”) come «prelievi extra-testuali»¹⁰⁴ reimmessi nella carne complessa del film per stridere e incontrarsi con immagini vecchie e nuove. Come scrive Luca Venzi, nella vertiginosa complessità di un oggetto filmico del genere «non è tanto importante catalogare con esattezza filologica i testi che vengono incessantemente convocati, quanto rilevarne gli importi discorsivi nelle connessioni che li legano agli altri materiali del tessuto visivo e sonoro»¹⁰⁵. In alcune occasioni è del sonoro degli stessi film di Godard che si parla: è il caso, ad esempio, della citazione di Faulkner – “Che cos'è l'essenziale?” – in sovrapposizione all'immagine di Roxy recitata dalla voce scura di Jean-Pierre Léaud in *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986).

Nell'ultimo film del regista questa frammentazione visiva e sonora viene portata ad ulteriore complessità: più che un “libro” (la cui struttura è di norma teleologica) di immagini

¹⁰² *Ivi*, p. 120, traduzione mia.

¹⁰³ J. Rancière, *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007, p. 96.

¹⁰⁴ L. Venzi, “*Adieu au langage*” di Jean-Luc Godard, o della composizione, in *Il cinema del nuovo millennio*, a cura di A. Cervini, Carocci, Roma 2020, p. 314.

¹⁰⁵ Id., “*Adieu au langage*”, ovvero *Che cos'è il cinema (in 3d) per Jean-Luc Godard*, in *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, a cura di A. Cervini e G. Tagliani, Palermo University Press, Palermo 2020, p. 371.

l'opera sembra richiamare alla mente uno spazio installativo in cui topograficamente ci vengono mostrati segmenti espressivi riorganizzabili e riaccostabili nei modi più diversi – e difatti la mostra al castello di Noyon nell'estate 2020 ha trasformato questa suggestione in un'esibizione concreta¹⁰⁶. Ancora una volta il sonoro fuori campo vive la medesima frattura esistente sul piano della rappresentazione, in alcuni casi addirittura divertendosi a contrastare i discorsi verbali in essa contenuti. In una delle prime sequenze, ad esempio, alle immagini della dichiarazione d'amore tra i protagonisti del film di Nicholas Ray *Johnny Guitar* (1954) e al sonoro originale (per un momento anche sospeso nell'oscurità del piano rappresentativo) nel quale Johnny (Sterling Hayden) chiede a Vienna (Joan Crawford) di dirgli “ciò che vuole sentire” a costo di ascoltare delle bugie (che la donna non vuole che parta, che lo ha aspettato per tutti quegli anni, che lo ama ancora) risponde la voce off del regista che al contrario rovescia le “menzogne” nelle ipotetiche verità che il personaggio non ha potuto proferire (non è dispiaciuta che parta, non è innamorata di lui, non lo raggiungerà in Brasile).

La stessa densità di linguaggio è presente in un film di molti anni precedente come *Level five* (1997) di Marker, ancora una volta uno strano ibrido tra realtà e finzione in cui la protagonista, Laura (Catherine Belkhodja), vuole terminare la composizione di un videogioco interrotta dal defunto compagno di cui legge appunti e indicazioni lasciati sul suo computer prima di morire. Chiama ad aiutarla “Chris” (Marker), personaggio che conosciamo unicamente attraverso la sua voce fuori campo, “asso del montaggio” che la conduce nel mondo virtuale di “Optional World Link” in cui ha la possibilità di incontrare qualcuno che può aiutarla (torna il tema dello spostamento in un “Mar dei Sargassi virtuale” in cerca d'aiuto, come abbiamo visto accadere ne *La jetée*). All'amalgama sonoro del fuori campo fatto di voci meccaniche da videogioco o provenienti da servizi giornalistici, si aggiungono due voci – una maschile, del regista, e una femminile, di carattere più esplicitamente poetico – che commentano alcuni materiali di repertorio (“immagini che si posano nella testa come uccelli”, dice la voce della donna) della battaglia di Okinawa in Giappone (dove il videogioco si ambienta), tra cui la famosa scena del suicidio di massa in cui una delle donne guarda in camera poco prima di gettarsi dalla rupe. Le parole fuori campo sembrano attraversare le immagini partecipando alla loro trasformazione, da un “livello” all'altro, da un piano all'altro della composizione, riconfigurando nello spazio

¹⁰⁶ Cfr. A. Scarlato, *Comunicare ai tempi della pandemia. A partire da “Le livre d'image” di Jean-Luc Godard*, in “Fata Morgana Web”, luglio 2020.

sonoro la loro continua evocazione, attraverso forme che scompaiono e riemergono, del passaggio dalla vita alla morte e viceversa¹⁰⁷. Nell'ultima sequenza del film la voce di Chris rimane sola: vediamo in soggettiva qualcuno (il regista) entrare nello studio di Laura ma ancora ne ascoltiamo solo le parole, che ci comunicano che la donna se ne è andata e con lei ha portato via l'ineffabilità del suo pensiero ("I don't know how to Laura", è l'ultima frase di Marker dal fuori campo).

È proprio a partire da questa complessità testuale del documentario (se così lo possiamo ancora chiamare) contemporaneo – questi appena menzionati sono alcuni esempi particolarmente eloquenti ma è evidente che si possano citare molti altri casi – che alcuni studiosi, prima fra tutti Stella Bruzzi nel suo importante testo *New documentary*, hanno contestato a Nichols una divisione troppo netta e riduttiva delle sei modalità di utilizzo della voce sull'immagine. Vero è che lo stesso Nichols tiene a specificare più di una volta che le modalità possono alternarsi e mescolarsi – le categorie sono presentate in ordine più o meno cronologico, scrive, ma ognuna di esse porta sulle spalle il peso di quelle passate e continua ad intersecarsi con queste anche nella contemporaneità. Tuttavia, per quanto anche lo studioso concepisca la sua sistematizzazione come un'«intelaiatura di base che i singoli registi arricchiscono di contenuti in base alla loro predisposizione creativa»¹⁰⁸, alcune connessioni, coesistenze o trasformazioni storiche delle modalità narrative da lui individuate sembrano in effetti venire sottovalutate dal suo sistema (come è fisiologico che accada, lo abbiamo detto fin dall'inizio, in qualsiasi sistematizzazione).

Innanzitutto Bruzzi radicalizza la definizione nicholsiana della performatività del documentario, sostenendo che in età contemporanea lo statuto di credibilità si è totalmente rovesciato rispetto al passato: oggi pretendere di avere una postura asettica nei confronti della realtà (come teorizza ad esempio Peter Weiss a proposito di quello che chiama «teatro-documentario») significa paradossalmente tradire le aspettative di un pubblico che si sente preso in giro e che desidera al contrario che il regista manifesti la sua presenza nel film (nella forma da lui considerata più giusta) così da avere l'impressione di assistere ad una visione autentica, nella quale lo stesso autore prende onestamente atto dell'impossibilità di trasmettere la realtà come puro riflesso di uno sguardo oggettivo su di essa. Siamo quindi entrati secondo la studiosa nell'epoca della «post-verità»: è cioè la fluidità performativa del film documentario a costituire la sua autenticità e non più il tradizionale «ethos della

¹⁰⁷ Cfr. D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, op. cit., p. 70.

¹⁰⁸ B. Nichols, *Introduzione al documentario*, op. cit., p. 2752 (ebook).

trasparenza» e dell'osservazione priva di pregiudizi che ha caratterizzato questa forma espressiva fin dalla nascita. Il cinema osservativo diventa anzi da questo punto di vista «il “sine qua non” del falso documentario», di contro ad una «verità complessa» che emerge dal compromesso della realtà con l'atto soggettivo di registrazione di quest'ultima¹⁰⁹. Scrive l'autrice:

Il ruolo della performance [intesa in senso classico come forma di esibizione spettacolare] è, paradossalmente, quello di attirare il pubblico nella realtà delle situazioni che si stanno drammatizzando, di autenticare la finzione. Al contrario, il documentario performativo utilizza la performance in un contesto di non-fiction per attirare l'attenzione sulle impossibilità di un'autentica rappresentazione documentaria¹¹⁰.

Nella costante negoziazione tra mondo reale e interpretazione – la studiosa usa il termine più forte di «bias»¹¹¹ (pregiudizio), attribuendogli non una valenza etica ma piuttosto ermeneutica: non si può non “interpretare” la realtà e dunque esprimere su di essa un “giudizio” – il documentario deve tornare ad un rapporto più rilassato con la drammatizzazione (ecco che Bruzzi torna al termine utilizzato da Grierson), imponendo sulla realtà una struttura che non faccia necessariamente perdere il senso di oggettività del racconto (che in ogni caso, affinché si continui a parlare “di reale”, deve rimanere) ma che piuttosto faccia dialogare dialetticamente le componenti dell'opera. Anche da questo punto di vista, Godard è forse uno dei cineasti che si è più esplicitamente interrogato nei suoi film su cosa voglia dire, da un punto di vista strettamente politico, intervenire sonoramente su un'immagine del reale.

Prendiamo un film come *Ici et ailleurs* (1976, diretto con Anne-Marie Miéville) il cui progetto nasce molti anni prima, nel '69, su commissione da parte della sezione di propaganda del partito di Al-Fatah (in quel momento in maggioranza) nella quale è presente un'unità dedicata al cinema che chiede al collettivo Dziga Vertov (allora nascente e che vede Godard tra i suoi fondatori) di andare nei campi-profughi palestinesi a girare un documentario militante che dimostri le loro ragioni politiche e sociali. Le riprese del film (intitolato originariamente *Jusqu'à la victoire*) si interrompono tuttavia all'improvviso a causa di una crisi coniugale attraversata dallo stesso Godard e soprattutto in seguito al massacro dei campi ad opera dell'esercito giordano passato alla Storia come il “settembre nero”. Questi materiali vengono ripresi molti anni dopo da Godard, che si rende conto che

¹⁰⁹ S. Bruzzi, *New documentary*, op. cit., p. 9, traduzione mia.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 185, traduzione mia.

¹¹¹ *Ivi*, p. 6.

l'impostazione data nel '69 – l'utilizzo della sola voce fuori campo (in gran parte dello stesso regista) sulle immagini mute dei palestinesi – non può reggere ed è in totale contraddizione con ciò che dicono *effettivamente* i soldati palestinesi nelle immagini. Se il fuori campo del documentario originale inneggiava ad una sicura vittoria del paese, le voci reali (tradotte per Godard dallo storico Elias Sanbar) condannano difatti la “miopia dei dirigenti” e sostengono con forza che gli israeliani sono più forti e il proprio governo li sta mandando inesorabilmente al macello. Nella nuova versione non solo il regista “lascia parlare” le voci dei corpi che appaiono nelle immagini, ma trasforma anche la sua propria voce in un meta-racconto delle contraddizioni in cui è incappato – “Je commence à le voir”, recita la voce riferendosi al madornale errore commesso nelle prime riprese, e poi più avanti, alternando le immagini di lotta a quelle del massacro che sarebbe di lì a poco avvenuto, ripete più volte, in tono serafico e addolorato “Ceci [l'utopia della vittoria] est devenu cela [i corpi martoriati]”. Godard mette dunque a tutti gli effetti in scena un *ripensamento*, che affida all'accompagnamento vocale del film e che riflette su molti altri temi: l'impressione della guerra che si ha da casa attraverso gli schermi (“ici”) e quella che viene vissuta concretamente al di fuori della propria stanza (“là”); cosa significhi mettere immagini del genere in successione, arrogandosi il diritto di decidere un ordine di montaggio degli “orrori” dell'umanità; quanto sia importante il volume del sonoro – in una scena decisamente pregnante in cui la mano di Godard alza e abbassa la rotella dell'audio nel mentre scorre una scena di un ragazzino palestinese che recita a gran voce una poesia intitolata “Resisterò” in un anfiteatro fatto di macerie di guerra – e quanto questo rischi di essere sempre “troppo alto”, “affogando” la parola dell'altro che al contrario si aveva la pretesa di “far uscire” dall'immagine.

Questa interrogazione a proposito della «correttezza»¹¹² del sonoro, per utilizzare un'espressione di Colin MacCabe, ammesso che ci sia un criterio per distinguere un suono “politicamente corretto” da uno “scorretto”, era stata esplorata dal gruppo Dziga Vertov anche in film precedenti come *Un film comme les autres* (1968) in cui letture in fuori campo di testi filosofici (da Marx a Che Guevara, da Lenin a Debord, addirittura alcuni versi shakespeariani) coprono a tratti i discorsi *live* degli studenti manifestanti del maggio francese, facendo emergere assonanze e discrasie tra i due piani; o ancor di più in *British sounds* (1969), in cui nel raccontare la classe operaia britannica la voce fuori campo alterna letture di alcune sezioni del Manifesto del partito comunista a riflessioni su come la lotta tra

¹¹² C. MacCabe, *Godard: Images, sound, politics*, Palgrave Macmillan, Londra 1980, p. 59.

suono e immagine replichi a livello formale quella sociale presente nel contenuto. Sulle inquadrature di una strada vuota e poi di un gruppo di operai, la voce recita: “A volte la lotta di classe è anche la lotta di un’immagine contro un’altra, di un suono contro un altro. In un film la lotta è tra immagini e suoni” (traduzione mia). Torniamo dunque alla concezione di una voce che drammatizza la forma cinematografica ripetendo figurativamente i movimenti dialettici interni al contenuto del racconto (come abbiamo visto accadere già nelle fasi passate del documentario). Lo spazio vocale del film di Godard è per giunta ulteriormente drammatizzato: compare in diverse fasi una voce femminile che descrive la condizione peculiare della donna sulle immagini di una giovane nuda che mentre parla al telefono passa da una stanza all’altra della sua casa; infine irrompe in vari momenti dell’opera, come una sorta di primitivo richiamo o di ironico *Leitmotiv* atto a decostruire con la sua innocenza il discorso intellettuale che porta avanti il film, la voce di un bambino che elenca le principali date delle lotte operaie in Inghilterra.

Capiamo bene allora quanto oramai il sonoro sia legato a quel “coinvolgimento soggettivo” nell’immagine di cui parla Nichols. Anche da questo punto di vista Bruzzi radicalizza le posizioni del teorico. La voce fuori campo del documentario è stata per troppo tempo identificata con il «modello elementare»¹¹³ della “voce divina” come forza distruttrice nei confronti della potenza visiva dell’immagine. La modalità espositiva, per quanto “sopravvissuta” alle svolte moderniste del cinema, calza solo una piccolissima porzione di film documentari e non fa che riconfermare quanto la sua operazione si svolga nell’ombra di un’«iper-semplificazione»¹¹⁴ che copre la moltitudine di differenze sottese al mondo reale, preoccupandosi (pensiamo all’uso più comune del commento giornalistico che ascoltiamo tutti i giorni ancora oggi) di fare “economia” di informazioni limitandosi a quanto di più didascalico rispetto all’oggetto del racconto si possa dire. In età contemporanea, tuttavia, secondo Bruzzi anche la *voice over* sopravvive al costo di declinare *altrimenti* il suo potere. Da una parte sembra abbandonare il tono illustrativo a vantaggio di uno prettamente “di conferma” di ciò che già viene mostrato dalle immagini o dalle interviste che compaiono nel *footage*, dando quindi l’impressione di essere solo uno dei tanti elementi messi al servizio dell’«impresa soggettiva»¹¹⁵ del film (Bruzzi qui riprende la riflessione metziana sull’enunciazione filmica) e facendo sì che lo spettatore non si concentri tanto sulla portata informativa del commento quanto sulla complessiva coerenza di una

¹¹³ S. Bruzzi, *New documentary*, op. cit., p. 47, traduzione mia.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 50, traduzione mia.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 54, traduzione mia.

visione “d’autore” presente nel film (che quindi in parte va incontro a quella maggiore libertà di sguardo e di posizione da parte del documentarista di cui stiamo parlando). Dall’altra viene alla luce una maggiore parzialità del narratore onnisciente, come accade in *The Times of Harvey Milk* (1984) di Rob Epstein, in cui si racconta la storia del primo omosessuale dichiarato chiamato a ricoprire un pubblico ufficio in California, in cui il narratore Harvey Fierstein, scrittore e attore icona gay dell’epoca, diventa metaforicamente la “voce” dell’intera politica gay statunitense che inneggia, contro l’imparzialità che tradizionalmente richiederebbe il suo ruolo, a Fierstein come a un eroe.

Se già dunque internamente alla sua cornice più istituzionale la voce comincia a liberarsi dal polveroso fardello dell’onnipotenza divina, quando esce da questa cornice diventa addirittura una voce trasgressiva, e non soltanto nel coinvolgere lo spettatore in una dimensione intima e riflessiva: il suo ruolo è sovversivo anche in fatto di genere – cominciano ad essere preferite le voci femminili a quelle maschili, come sintomo di maggiore instabilità e irrazionalità della narrazione (apriremo nell’ultimo capitolo un focus su questo tema) – e nel coraggio di esplorare terreni più irti come quelli della polemica o dello «scrutinio ironico»¹¹⁶. In un film come *The thin blue line* (1988) Erroll Morris dimostra apertamente la sua rabbia nei confronti della celebre condanna per omicidio ai danni del poliziotto americano Randall Adams (*Dallas*, 1973), da molti ritenuta ingiusta, mettendo in scena una sorta di *reenactment* “di denuncia”. Quest’ultimo – in uno stile basato su *ralenti*, trattamenti cromatici dell’immagine e continui ammiccamenti al genere finzionale del poliziesco, a cui si aggiungono le note di Philip Glass – in una delle sequenze sceglie ad esempio di usare le voci fuori campo di diversi testimoni sovrapposte una per volta alla stessa scena ricostruita del delitto. Il suo intento (appunto polemico) è quello di palesare le discrasie tra “fatto” e “parola” – in una sorta di “effetto-Marker” dalle tinte *noir* –, integrando il punto di vista “ideologico” di cui il film rappresenta una testimonianza con quello “fisico” di un commento parlato che si inserisce a gamba tesa nel luogo dell’evento. O, andando più avanti nel tempo, pensiamo ad un film come *My Winnipeg* (2007) di Guy Maddin e la sua evidente incollocabilità in una sola delle categorie nicholsiane. Il film di Maddin è tanto riflessivo quanto performativo, e potremmo sostenere che usi lo strumento dell’ironia – nello specifico la costruzione sempre sarcastica del *mockumentary* – per passare dall’una all’altra modalità. Nell’opera il regista racconta la sua città natale, Winnipeg, e decide di farlo in uno stile surrealista e a tratti “mistico”, come si trattasse di uno

¹¹⁶ *Ivi*, p. 58, traduzione mia.

«spostamento memoriale»¹¹⁷ alle origini della sua esistenza – dovuto ad un sogno, ad un annebbiamento drogato della mente, non è dato sapere – il cui movimento non richiede alcun supporto fisico per compiersi. Sembriamo essere catapultati nel delirio mentale del cineasta, che sceglie come controfigura per il suo viaggio di fantasia un attore (Darcy Fehr) a cui tuttavia, e qui entra in campo la componente riflessiva, presta la sua stessa voce, che fin dall’inizio ci presenta le immagini (quasi tutte repertori di dominio pubblico di cui il racconto si appropria) in modo indiretto per poi all’improvviso cadere in un linguaggio performativo, d’azione, come se stesse vivendo quello spazio e quel tempo nel momento stesso in cui parla (“This was my home for my entire life...I must leave it”). La voce off parla su immagini altrettanto “schizofreniche” (“What if...?”, ripete più volte): uno «scrolling visuale»¹¹⁸ in cui si passa improvvisamente dal colore al bianco e nero, in cui il montaggio è tutto costruito su sovrapposizioni e dissolvenze tra un’inquadratura e l’altra, alcune rappresentazioni compaiono in un *flash* rapidissimo a più riprese (il corpo nudo della madre, il paesaggio imbiancato della cittadina), le immagini in movimento si alternano ad altre fisse (fotografie, cartine geografiche), a volte lo schermo abbandona la dimensione visuale e diventa nero. Qui la densità testuale è più che mai all’opera, e la voce (accompagnata da un sonoro che ricorda il battito cardiaco del feto nell’utero materno) si adegua ad essa assumendo un tono ritmico – molte parole vengono ripetute ossessivamente –, e a tratti dilatato – quasi tutte le vocali sono allungate, come se si trattasse di una parola cantata o della recitazione di una poesia (ed ecco che si aggiunge una terza modalità). Gli interventi vocali si alternano inoltre a cartelli scritti che ripropongono una forma linguistica passata del cinema volgendola a vantaggio di una dimensione ludica, per cui su sfondo scuro leggiamo delle semplici esclamazioni, di ambigua comprensibilità: “Magnetic!”, “Arteries!”, “The Lap”, “Mother”, “Force!” (e via dicendo).

Non si tratta più quindi di concepire il commento parlato come surrogato di un’immagine non sufficientemente articolata da poter assolvere in modo autonomo una funzione comunicativa, bensì di sfruttare la nuova vocalità come smascheramento di un modo della rappresentazione che vorrebbe far passare l’istanza di verità che presenta come «non problematica» e invece costantemente sull’«orlo del collasso»¹¹⁹. In breve, la voce non solo fronteggia l’instabilità e la complessità di un’immagine che sempre di più le sfugge, ma ne

¹¹⁷ M. Bertozzi, *Documentario come arte*, op. cit., p. 44.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ S. Bruzzi, *New documentary*, op. cit., p. 59, traduzione mia.

assume la forma «isterica»¹²⁰, facendosi parte dello spettro ambiguo e incerto del racconto e specchiandolo in una collusione niente affatto pulita con il piano della rappresentazione. Si dimostra così definitivamente che anche il linguaggio verbale, come quello visivo, può essere incoerente e irrazionale, umano nel fallire e ambizioso nello sperimentare “estheticamente”, nei suoi movimenti contraddittori, nuovi possibili incontri con la materia visiva.

2.6 Poesia come «autoanalisi». Dal diario filmico ai giochi verbali di Varda

Tra le possibili sperimentazioni, lo abbiamo visto fin dagli albori del documentario, esiste una forte componente poetica nell'uso della voce che il “modello Nichols” sembra al contrario relegare alla scelta autoriale di “chiudere esteticamente” la propria opera rispetto alla realtà circostante, privilegiando un interesse unicamente formale, sacrificando la continuità spazio-temporale del “fuori” a vantaggio di quella artificiosa del montaggio e delegando la posizione di un punto di vista riflessivo sul mondo – «voce della prospettiva»¹²¹, la definisce genericamente lo studioso – a tutte le componenti del film fuorché al commento esplicito. Quest'ultimo passerebbe semplicemente dal tono esplicativo della modalità espositiva a quello evocativo della modalità poetica, trasformando il narratore onnisciente da imbonitore a «cantastorie»¹²² e replicando in un certo qual modo i criteri di un'onniscienza distaccata dalle immagini servendosi di un'*allure* lirica pur sempre al servizio di una tesi (in questo caso di carattere estetico) che il documentario pretende di dimostrare.

Le modalità espositiva e poetica spesso raccolgono, isolano o compongono immagini provenienti dalla realtà con relativa indifferenza rispetto a precise situazioni o individui, immortalati con lo scopo di dare una forma a tesi o punti di vista su un argomento generale¹²³.

Per “documentario poetico” Nichols intenderebbe dunque un montaggio di immagini dimostrativo – non nel senso della logica espositiva ma in quella di una “bellezza sinfonica” del contrappunto visivo che faccia concentrare lo spettatore su una considerazione unicamente estetica a proposito del materiale che gli scorre davanti – a cui l'elemento vocale

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ B. Nichols, *Introduzione al documentario*, op. cit., p. 1515 (ebook).

¹²² *Ivi*, p. 2717.

¹²³ *Ivi*, p. 2995.

si limita ad apportare, lungi da un qualsiasi intento comunicativo, una piacevole integrazione sonora coerente con la superficie visiva che accompagna. Esiste tuttavia un “però”. È lo stesso Nichols a sostenere che il documentario performativo, capace secondo la sua opinione di «aiutare a capire i processi generali che reggono la società»¹²⁴ (semplificando, a comprendere le dinamiche del mondo reale) pur affondando in un racconto di natura personale, viscerale più che concettuale, «si avvicina al dominio poetico del cinema di sperimentazione o d'avanguardia ma vuole dare meno enfasi ai ritmi e ai toni formalmente autosufficienti del film o del video»¹²⁵.

La domanda che viene naturale porsi è la seguente: in quale senso una dominante espressiva come quella poetica dovrebbe scontare la sua distanza da una funzione referenziale del linguaggio (per dirla con Jakobson) più dell'intervento riflessivo, meta-discorsivo, emotivamente coinvolto di quella performativa? Entrambe procurano sullo spettatore uno *straniamento* – nel senso brechtiano (dal termine russo *ostraniene*) di ri-orientare lo spettatore verso un approccio nei confronti della materia espressiva che sappia “spostare” la sua affettività da un sentire familiare, “accomodato” nella comprensione immediata del “già noto”, ad un lavoro di rielaborazione costretto a prendere per un momento le distanze da un oggetto non subito riconoscibile per poi entrare nelle sue maglie e sbrogliarne, per così dire, la matassa¹²⁶. L'attività dello spettatore viene così scossa da un'ordinaria condizione di “apatia ricettiva”, succube rispetto ad una materia espressiva di prevedibile comprensione, operando al contrario un atto di ri-pensamento in grado di stimolare e ripristinare, attraverso un'apparente «opacizzazione della cornice della

¹²⁴ *Ivi*, p. 3758.

¹²⁵ *Ivi*, p. 3857.

¹²⁶ Letteralmente, dal punto di vista della messa in scena teatrale, lo straniamento ha a che fare con l'interpretazione del personaggio da parte di un attore. Si tratta del cosiddetto “*jeu d'acteur*”, vale a dire il gioco dello scarto tra la costruzione finzionale di un personaggio e ciò che a questa costruzione in parte sfugge sempre eccedendone i limiti strutturali, ovvero il “reale”. All'attore brechtiano viene chiesto di stare sulla soglia tra i due livelli, ponendo una distanza da colui che deve interpretare in modo che il pubblico non ne accolga passivamente l'identità scenica ma piuttosto si trovi nella condizione di metterla criticamente in discussione. Il drammaturgo dà a questo proposito le seguenti indicazioni: «Per realizzare una recitazione con immedesimazione non completa, lo straniamento degli enunciati e delle vicende del personaggio da rappresentare, possono servire tre accorgimenti: la trasposizione alla terza persona; la trasposizione al tempo passato; il pronunciare ad alta voce didascalie e commenti». In B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962, p. 99. Se ripensiamo questa definizione nel dominio del commento fuori campo, la voce dovrà contribuire – nel caso della modalità performativa come, a maggior ragione, di quella poetica – alla composizione di una forma espressiva in cui ognuno degli elementi narrativi preferisce la mediazione di un canale autonomo e, appunto, a prima vista straniante rispetto agli altri, ad una forma immediata di comprensione da parte del pubblico. Non a caso Brecht parla di recitare le battute al passato o in terza persona, cosa molto comune nei testi poetici che solitamente accompagnano le immagini documentarie.

rappresentazione»¹²⁷, le sue prestazioni razionali. È vero che la voce di carattere poetico è per natura caratterizzata da una maggiore *autonomia testuale* – che si tratti di una voce narrante tratta da un vero e proprio testo letterario come abbiamo visto accadere nei casi di Wright, Cavalcanti, Lotar, Resnais, Ivens o che invece ad assumere questo carattere siano le riflessioni a briglia sciolta della voce di un personaggio o del cineasta che riflettono sulle immagini. Se tuttavia la “postura lirica” della voce fuori campo accentua la sua autonomia rispetto alla dimensione referenziale della realtà esterna, al contempo sottolinea la predisposizione alla complessità di una materia espressiva quale è, quantomeno dalla modernità in poi, quella di un documentario interessato a raccontare il reale attraverso una struttura dialettica (più componenti si incontrano per esprimere il senso del racconto) piuttosto che trasparente (il reale è davanti allo sguardo del cineasta e così, nella sua intoccabilità, viene restituito allo spettatore). La struttura poetica della voce sembra cioè incarnare al meglio quell’“e-autonomia” deleuziana per la quale la vocalità del fuori campo diventa una delle linee di una partitura filmica sempre più articolata, indipendente dalle altre nel rifuggire un ruolo descrittivo in nome di un codice linguistico fatto di suggestioni e metafore apparentemente disgiunte dal reale, e allo stesso tempo, proprio in quanto parte integrante di un contrappunto sempre più complesso, massimo esemplare di una forma che può ormai intercettare la realtà solo palesando l’attrito con essa e mettendo in scena la riconfigurazione creativa che questo attrito richiede affinché appaia allo spettatore nella sua autenticità.

Pensiamo alla forma espressiva dei cosiddetti “diari filmici” e a quelli di due pionieri in materia come Jonas Mekas e David Perlov¹²⁸. Entrambi esuli – Mekas rifugiato lituano a New York nel secondo dopoguerra, Perlov brasiliano di origine immigrato prima in Europa e poi in Israele, a Tel-Aviv, con tutta la famiglia – i due cineasti registrano in sovrapposizione ad immagini che li riguardano da vicino (immagini domestiche delle proprie famiglie o immagini “urbane” della città in cui si trovano a vivere) una voce fuori campo che, nel differimento temporale tra vita vissuta e “messa in parola” delle riflessioni, sensazioni ed emozioni che da questa nascono a distanza, contrappuntano un passato nostalgico con un presente che su quel passato costruisce un livello a tratti profondamente

¹²⁷ F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 152.

¹²⁸ Ci piace ricordare che due opere dei cineasti – nello specifico *Lost lost lost* di Jonas Mekas e *Diary* di David Perlov – sono state recentemente messe a disposizione in streaming (anche se per un periodo circoscritto) grazie all’iniziativa “Archivio aperto” dell’Archivio Home Movies di Bologna, all’interno di due retrospettive dedicate ai registi, una nel 2019 e l’altra nel 2020. Questo ha permesso di fruire di opere difficilmente reperibili nella loro interezza.

lirico, in cerca di suggestioni poetiche o di ragionamenti astratti pronti a ricadere improvvisamente nella realtà della rappresentazione. In *Lost lost lost* (1976) di Mekas – secondo episodio dopo *Walden* (1968) della serie di *Diaries, notes and sketches* – vediamo un montaggio di tre ore di immagini girate dal regista a New York tra il '49 e il '63 con una videocamera attraverso cui sembra “prendere appunti” della sua vita in città (una sorta di concretizzazione della *caméra-stylo* teorizzata da Alexandre Astruc). L'autore – non solo regista ma, è bene ricordarlo, anche scrittore e poeta – le commenta attraverso una voce (alternata ad alcuni cartelli scritti e alle riprese delle pagine dei veri diari di Mekas) spesso costruita in metrica, a metà tra un tono impostato da attore teatrale e quello lirico di chi sta declamando un poema. Il suo è un vero e proprio “epos” (torneremo su questa espressione) del quotidiano, attraverso cui racconta la condizione di immigrato – “a displaced person” – muovendosi nei luoghi urbani dove si raccoglie la comunità di immigrati della città (il sobborgo di Williamsburg) e al contempo cominciando a frequentare il cinema *underground* newyorkese, tra riflessioni sul Vietnam, la pace, l'emigrazione, le manifestazioni politiche. Una delle caratteristiche più interessanti della voce fuori campo è che Mekas si rivolge ai luoghi e alle persone che vede nelle immagini in maniera deittica – “I look at you”, “I see you”, “I record you”, “I understand you”, “I recognize you” – traducendo questa forma dialogica a tratti anche in un sentire collettivo, comunitario, di cui si sente parte – “We thought”, “We remember”, “We all ran out”, e via dicendo. C'è in particolare una sequenza del documentario, girata fuori da una chiesa a Williamsburg forse subito dopo la consueta messa della domenica, in cui la voce di Mekas unisce questo forte aspetto referenziale ad un profilo decisamente lirico del discorso. Riporto uno dei passaggi del commento fuori campo (in lingua originale, così da non perdere la musicalità della costruzione verbale):

I look at you. Eh, and you thought it was all so temporary. Paulius, Paulius, I see you. Remember, last days, that evening... That evening we all danced around a young birch tree outside of the barracks. We thought it will be all so temporary. We'll be at home soon. And then we all went in different directions. I see you, I see...you. I recognize your faces. Each one is separate in the crowd.

Le pause, le sospensioni, le assonanze, le anfore: tutto riconduce ad una *ballade* poetica profondamente intima e allo stesso tempo come ispirata da una Musa che utilizza il suo corpo per comunicarci qualcosa di più “grande” – “Oh sing Ulysses, the desperation of the exile”, recita non a caso più avanti Mekas sulle immagini di un corteo che celebra la morte di Stalin, riprendendo l'invocazione già pronunciata all'inizio della pellicola. Anche noi

spettatori, presi nella dimensione allusiva ed evocativa del linguaggio, utilizziamo la poesia della sua voce come sonda esplorativa per penetrare immagini non nostre, frammentarie, a volte scosse da movimenti di macchina selvaggi, accelerati, e da giustapposizioni sperimentali con testi scritti o numeri che appaiono sullo schermo. La cifra poetica rappresenta in breve una delle possibili vie d'accesso (forse la principale) a quei materiali così discontinui e inizialmente così poco familiari¹²⁹.

Anche nell'altrettanto lungo e denso *Diary* (1983) di Perlov, cine-diario della durata di dieci anni, dal '73 all'83, diviso in sei episodi, la voce del regista accompagna immagini di famiglia, quasi tutte girate nella casa di Tel-Aviv – ma anche immagini di viaggio (ad esempio la permanenza parigina quando la seconda figlia si sposta lì a studiare) o immagini di carattere storico (è il caso dei servizi giornalistici della guerra tra Egitto e Siria che riprende direttamente dallo schermo televisivo o delle manifestazioni in strada contro il massacro di Sabra e Shatila) – ragionando performativamente sull'operazione che ha compiuto nel filmare e che ora sta compiendo registrando in post-produzione la sua narrazione fuori campo. “To eat the soup or to film the soup”: questa frase, recitata da Perlov in una delle sequenze di apertura del primo capitolo del diario mentre riprende le due figlie mangiare un piatto di zuppa, ci riporta alla mente il celebre cogito di Mekas in *Walden*, “Faccio film di famiglia, quindi vivo. Vivo, quindi faccio film di famiglia”, recitato a pochi minuti dall'inizio della pellicola. Entrambe le sentenze – se pur diverse nel contenuto: in un caso si parla di dover compiere una scelta tra vita e cinema, nell'altra al contrario si sostiene l'indissolubile unione dei due piani – dichiarano fin da subito l'intenzione del cineasta di approfittare del differimento della registrazione del sonoro per riflettere su immagini che gli lasciano finalmente il tempo di posare su di esse uno sguardo meditato e, nella sua funzione riflessiva, lucido nel dare nuova struttura alle emozioni. Tanto per Perlov è difficile vivere e filmare contemporaneamente e, se sceglie di filmare, “differire” la vita di qualche momento, quanto la narrazione fuori campo testimonia un ancor più manifesto “ritardo sulla vita”, laddove è attraverso di essa che, dopo un cospicuo intervallo di tempo, l'uomo può riappropriarsi di quelle immagini rivivendole nella loro riproduzione al montaggio. Se l'intenzione iniziale era quella di comprare una videocamera e “filmare il quotidiano in modo nuovo”, cercando di afferrare la dimensione dell’“ogni giorno” e dei “luoghi consueti” lasciando qualsiasi forma di intreccio fuori campo, nel corso dei capitoli vediamo i membri

¹²⁹ Per una riflessione a proposito di *Diaries, Notes and Sketches* a partire dall'utilizzo della voce fuori campo si consiglia la lettura di G. Simi, *Jonas Mekas: pratiche di spostamento dai diari scritti ai diari filmati*, in “Arabeschi”, n. 1, gennaio-giugno 2013.

della famiglia del regista (in particolare le figlie) e lo stesso Perlov acquisire una sempre maggiore consapevolezza del mezzo tecnico. La vita contenuta nelle riprese prende così delle svolte inaspettate (le figlie si lanciano ad esempio in vere e proprie confessioni davanti all'obiettivo del padre) affidando al differimento della voce un ruolo più complesso. Il regista tradisce a tratti la sua emozione di fronte ad un'intimità che paradossalmente gli viene restituita anni dopo in una forma più autentica (perché non "distratta" dall'occhio mediatico della camera) e che procura nella voce stessa l'esigenza di mettere in campo in modo più marcato la sua interiorità di padre e di regista. Perlov sfrutta così la possibilità di far lavorare asincronicamente i contenuti spesso evocativi e astratti del suo pensiero con i filmati – così come spesso sono montati asincronicamente gli interventi vocali di chi compare nelle immagini, i suoni reali (i tacchi delle scarpe sulle strade ad esempio) o le musiche (la colonna sonora presente nelle scene di danza non corrisponde mai a quella reale, lo si vede dal ritmo dei movimenti). Un taccuino con centinaia di note scritte nel riguardare queste immagini danno forma ad una voce narrante costruita come flusso di coscienza ora libero di esistere, slegato dall'obiettivo, un *continuum* lirico pronunciato da un timbro solo in apparenza freddo e atonale, e in realtà tanto soggiogato dai ricordi rappresentati da volerli riacquisire con rispetto e quasi soggezione, rendendo palpabile una parola distante perché è soltanto *a distanza* di tempo che ha potuto prendere forma.

È sbagliato allora pensare l'«autosufficienza formale» della modalità poetica come un elemento che va a detrimento dell'atto diretto di rivolgersi alla realtà raccontata (a «precise situazioni e individui»): se anche il carattere poetico della voce radicalizza la drammatizzazione della forma documentaria non limitandosi a costruire su di essa una meta-argomentazione o una manifestazione affettiva del proprio "sentire" ma costruendo un livello autonomo di espressione che si aggiunge ai piani di una composizione già di per sé pluridimensionale, il suo apparente "distanziamento" dalla materia (utilizzando un altro termine brechtiano) si rivela uno strumento ancora più efficace per indagare una "verità dialogica" che non può che comparire nell'intersezione problematica di più elementi compositivi. La modalità poetica conferma cioè una volta di più, non regredendo verso una "forma chiusa" all'intercessione con la realtà ma, tutt'al contrario, proponendo un tipo di narrazione ancora più aperta ad un lavoro dialettico sui materiali naturali di partenza, che «alla repressione dell'autore non corrisponda necessariamente l'implementazione dell'oggettività»¹³⁰ e che semmai, come abbiamo visto per il documentario performativo,

¹³⁰ S. Bruzzi, *New documentary*, op. cit., p. 199, traduzione mia.

quest'ultima emerga tanto più quando l'autore palesa la sua manipolazione – che di certo non può avvenire se non lavorando *estheticamente* sulla realtà. Pensiamo ad un cinema come quello di Patricio Guzmán e al lavoro di una voce che indaga la rappresentazione in cerca di qualcosa che non c'è, di indicibile, raggiungibile forse solo collocandosi su un livello diverso, appunto poetico, del discorso. *Nostalgia della luce* (2010) è interamente costruito ad esempio sul binomio terra/cielo: tra la tensione verso l'alto rappresentata dal radiotelescopio ALMA e il suo sguardo che mira allo spazio sconfinato delle galassie e quella verso il basso cui dà vita la dolorosa ricerca e dissepolitura dei corpi dei *desaparecidos* nel deserto cileno di Atacama la voce fuori campo fa ingresso nell'immagine come terzo movimento mediano, atto a ricongiungere dialetticamente i due piani nell'orizzonte comune dell'immagine e della memoria che da essa si sprigiona.

In effetti Nichols si contraddice quando associa l'«organizzazione formale» su un piano estetico della struttura poetica ad una costruzione narrativa puramente fine a se stessa e, di contro, un lavoro performativo sulla rappresentazione ad una «forma immaginativa» atta ad esplorare le prestazioni della realtà. A fronte dell'accostamento di queste due definizioni – non possiamo pensare che in un caso l'operazione estetica di riconfigurazione della realtà sia legittima e in un altro no – ci viene difficile condannare la modalità poetica ad uno status accoppiabile alla “vecchia maniera” espositiva di trattare il discorso filmico e più naturale pensarla come un altro modo (forse anche più esplicito nel chiamare in causa un linguaggio formalmente autonomo rispetto alle immagini) di «conoscere la differenza» attraverso una costruzione invenzionale della realtà.

Negli stessi anni in cui Nichols ragiona su questi temi un altro studioso elabora una sistematizzazione delle “voci del documentario” in apparenza più semplice ma, a nostro modo di vedere, più adatta a supportare le nostre ultime riflessioni. Si tratta di Carl Plantinga, il quale sostiene che le categorie teorizzate da Nichols presentano una falla precisamente lì dove avviene un accoppiamento “di comodo”, in modo soprattutto da agevolare la suddivisione storica tra le varie fasi del documentario, tra il dominio poetico e quello espositivo della voce. Plantinga propone una divisione più essenziale (individua tre sole categorie), concettuale e non storica, dunque adattabile universalmente a tutte le epoche compresa quella contemporanea, e basata unicamente sul grado di autorevolezza presentato dall'elemento vocale nella narrazione. Viene fuori una triade secca composta nel modo seguente: una voce che definisce «formale» (*formal*), una voce «aperta» (*open*) e una «poetica» (*poetic*).

La prima, come si può intuire, assolve una funzione meramente esplicativa e comporta un alto grado di «autorità epistemica»¹³¹, corrispondendo in tutto e per tutto alla modalità espositiva nicholsiana (stile tradizionale e lineare, forma narrativa coerente e armonica nelle sue parti, affinità con la narrazione del cinema classico). La “formalità” sta nel suo distacco dalle immagini e nella sicurezza «seria e schietta»¹³² con la quale afferma di conoscere i suoi soggetti. Ai suoi antipodi si colloca la voce “aperta”, «epistemicamente esitante»¹³³, ambigua, non chiara, priva di risposte e riluttante rispetto ad una spiegazione autosufficiente a cui venga messo un punto una volta per tutte. Simile a quella che per Nichols è la voce riflessiva o più in generale il rapporto del narratore nei confronti del cinema diretto, questa voce viene messa a dura prova da un reale che continuamente si sottrae alla struttura di un intreccio e portata ad osservare ed esplorare il mondo più che cercare di fornire una spiegazione soddisfacente di quest’ultimo. La sua è quindi piuttosto una funzione «euristica»¹³⁴ attraverso la quale provoca le immagini – in un cinema diretto *à la* francese (pensiamo a Rouch) – o le indaga aspettando che un evento si palesi – nel documentario americano stile Wiseman – senza mai ricoprire la posizione di “retore” e lasciando sempre che sia lo spettatore a trarre le sue definitive conclusioni. Plantinga affida a questo tipo di voce tutte le sfumature, dal riflessivo all’ironico, dall’idiosincratico al provocatorio, che Nichols e Bruzzi individuano nell’ambito performativo del documentario.

E arriviamo così alla “terza” voce, quella poetica, a cui lo studioso dà la seguente definizione, tanto sintetica quanto illuminante: la voce poetica è quella voce capace di «sfruttare una tensione tra rappresentazione e composizione o, in alternativa, invertire l’osservazione o la spiegazione in un’*autoanalisi esplicita*»¹³⁵. In apparenza potrebbe sembrare una sentenza astratta e sibillina, ma a ben guardare esprime in modo chiaro e conciso il discorso su cui ragionavamo poc’anzi. Nel carattere poetico dell’accompagnamento vocale non va cercata (come fa erroneamente Nichols) una mancanza di responsabilità nel racconto sociale, ma al contrario l’abilità di lavorare sulla forma in modo da rendere definitivamente evidente la sua multi-linearità e di trasferire il semplice livello di conoscenza *dell’oggetto* su un meta-livello di analisi e presa di coscienza di cosa questo oggetto *comporta per* il soggetto e per la modalità estetica che questo è portato

¹³¹ C. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Chapbook Press, Cambridge 2010, p. 106 (ebook), traduzione mia.

¹³² *Ivi*, p. 113, traduzione mia.

¹³³ *Ivi*, p. 107, traduzione mia.

¹³⁴ *Ivi*, p. 115.

¹³⁵ *Ivi*, p. 171, traduzione e corsivo miei.

a scegliere per contenerlo al meglio. Non si tratta allora di un estetismo teso al puro gusto di compiere un gesto “eccentrico” sulla materia ma di un «estetismo epistemico»¹³⁶ volto a *conoscere esteticamente*, drammatizzandola a più livelli e scomponendola in diversi piani di senso, la realtà che circonda il cineasta. Posto che pur volendo nessun documentario (nemmeno quello di carattere osservativo) riesce a sfuggire totalmente una prospettiva sul mondo reale (sono sempre ingaggiati uno sguardo soggettivo, l’apparato tecnico della macchina che media la visione, la costruzione del montaggio e via dicendo), la voce poetica è la voce che di gran lunga più si allontana dal carattere assertivo della voce over con la quale tanto ingiustamente continua ad essere etichettato il documentario contemporaneo, abbracciando una postura dichiaratamente *fittizia*. Rischia cioè di giocare retoricamente sull’immagine, come la voce espositiva, cedendo ad un’«irritante inflazione metaforica»¹³⁷, ma lo fa con un fine del tutto antitetico: costruire una meta-riflessione vitale e critica che educi lo spettatore (e il regista stesso) a conoscere la realtà attraverso la complessità formale che questa richiede per essere portata a rappresentazione. Non è vero che le voci poetiche non insegnano nulla, scrive Plantinga, «they teach poetry»¹³⁸ (ci insegnano la poesia): un concetto solo in apparenza tautologico che significa in realtà che *ci insegnano la forma* e come collocare il nostro sguardo all’interno di essa.

Abbiamo già incontrato diversi esempi del cinema di Marker, ma c’è un film (forse il più celebre) che ancora non abbiamo citato e che, soprattutto nel finale, sembra scrivere una sorta di manifesto della voce poetica del documentario (se ci ricordiamo Bazin definisce del resto il regista un «poeta» già nel ’58). Stiamo parlando di *Sans soleil* (1983), un “diario di immagini da tutto il mondo” che riflette sulla memoria umana e sui limiti di una qualsiasi precisa scansione degli eventi sulla linea del tempo. Nel film, come è noto, una voce fuori campo appartenente ad una donna, Florence Delay, fa da tramite alle parole di Sandor Krasna (regista *alter ego* di Marker) riportandoci (a volte in forma diretta altre in forma indiretta) il contenuto delle sue lettere. Al di là del fatto che non possiamo essere certi che la voce femminile ci riporti i pensieri epistolari di Krasna in modo fedele e che invece non li rielabori liberamente – ma su questo torneremo nel quinto capitolo, a proposito del peculiare spazio vocale cui dà luogo l’epistola – tale voce, scorrendo sui materiali più disparati (da repertori a riprese *live* girate ovunque tra Africa, Oriente e Occidente, da animazioni a spezzoni di film), si abbandona a discorsi di una complessità e di un’astrazione

¹³⁶ *Ivi*, p. 109, traduzione mia.

¹³⁷ I. Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, op. cit., p. 53.

¹³⁸ C. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, op. cit., p. 171.

teorica tali da allontanarsi (in apparenza) pericolosamente dalle rappresentazioni. Prendiamo la sequenza in cui Delay (nome evocativo che traccia già nel suo significato la posizione differita della voce della donna rispetto alla scrittura originaria di Krasna) ci dice che il regista ha visto diciannove volte *Vertigo* (1958) di Hitchcock e che è in assoluto il suo film preferito. Partendo dai rimontaggi manipolati di alcune sequenze dell'opera e dalle immagini dei luoghi reali di San Francisco in cui il film è stato girato, la voce si lancia in una disquisizione su quanto impossibile e folle possa essere la memoria, sul valore dell'essere cacciatore e dell'essere preda in un inseguimento, sul ruolo enigmatico del pedinamento nel cinema, sul rapporto tra libertà e malinconia e sulla corrispondenza tra la vertigine di cui si risente se collocati in determinati spazi e la spirale del tempo che allo stesso modo ci destabilizza e ci risucchia. Immaginatoci questa sequenza seguire e precedere materiali che continuamente oscillano tra l'emotiva e metaforica presenza fantasmatica del cineasta nelle immagini (una fra tutte, la fotografia del '65 raffigurante il girotondo di tre bambini islandesi, che Krasna associa alla più perfetta idea di felicità e torna nel film in più occasioni) e la più generale descrizione del contesto storico-geografico e la dimensione "globale" della Storia che le rappresentazioni portano con sé. Tra questi due piani si situa il carattere lirico della voce e la sua abilità creativa di inserirsi (ancora una volta come terzo membro di una triade dialettica) nel racconto. E difatti ecco che nell'ultima scena, in sovrapposizione alle immagini del métro della linea Yamanote trasformate in "graffiti digitali" sulla cui superficie è possibile vedere lo scorrere e la sedimentazione del tempo, la voce off ci dice che "la poesia sarà fatta da tutti", un linguaggio capace di raccontare "ciò che non c'è più o non c'è ancora", "una scrittura che ognuno potrà usare per fare la propria lista delle cose che fanno battere il cuore" affinché vengano omaggiati quegli "spiriti delle lettere stracciate o mai spedite" conservate nelle cassette del banco della Posta aerea accanto al quale Krasna scrive di fermarsi ogni qual volta passa per quelle strade, misurando "la vanità dell'Occidente che privilegia ancora *il detto* rispetto al *non detto*". È dunque alla poesia e alla sua capacità di "dare voce" all'indicibile, riuscendo nell'impresa impossibile di collegare racconto personale e racconto universale, che Marker consacra esplicitamente la sua narrazione.

L'"auto-analisi" poetica di cui parla Plantinga, del resto, non si riferisce solo ad una forma documentaria che riflette su se stessa ma anche, e anzi più spesso, a come attraverso questa forma il regista o il personaggio (abbiamo visto come entrambi utilizzino la propria voce fuori campo nel racconto) prendano coscienza di sé e, solo attraverso la "via poetica", riescano a trovare un canale di auto-rappresentazione all'interno dell'opera. In altre parole,

la prospettiva poetica della voce – che, specifica Plantinga, è una voce autentica (nel senso di “corpo sonoro” che segue liberamente un tono e un ritmo) e non un semplice “argomento” logico-verbale come nella sua accezione formale – costituisce un varco di comprensione in una materia che contribuisce ad organizzare, dando la possibilità al cineasta o al soggetto rappresentato di diventare attraverso la propria voce una delle linee estetiche in cui essa si frammenta.

I lavori di una delle più grandi documentariste della storia del cinema, Agnès Varda, partono precisamente da questo intento. *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) ruota interamente attorno ad una metafora costruita dalla voce fuori campo della regista. A partire da un dipinto, *Le spigolatrici* (1857) di Jean-François Millet, esposto al Musée d'Orsay di Parigi, Varda lavora sulla similitudine tra l'atto di spigolare il grano e quello di muovere sulla realtà una camera “narcisista, iper-realistica e stroboscopica”. L'accostamento è tuttavia più sottile: quello che la cineasta desidera “spigolare” come si fa con un campo di patate (gran parte del film si ambienta in Provenza e segue da vicino il lavoro dei contadini) è l'immagine di sé. Inquadra allora le sue mani rugose mentre sono posate sul volante della macchina o mentre sfogliano alcune cartoline dei dipinti di Rembrandt comprate durante un viaggio a Tokyo e osserva tra le loro pieghe la fine che pian piano si avvicina e che consuma naturalmente i corpi. È la voce ad assumersi il compito di creare il terreno di incontro tra il ragionamento metaforico e una rinnovata prossimità con il proprio sé: come lo zoom dell'obiettivo penetra le spighe dei campi provenzali, così avvicina i dettagli di membra mai del tutto conosciute, mai fino in fondo. “Je suis une bête que je connais pas”, recita la voce, “Je veux rentrer dans l'horreur”. Ma “entrare nell'orrore” non significa altro che aprire le porte dell'“umano” nel caos di immagini in cui quest'ultimo è costretto. Vuol dire ancora una volta trovare un varco di accesso che usa la metafora per riconoscersi parte dialettica di una realtà afferrabile dal cinema esclusivamente nel suo aspetto multiforme e metamorfico. Del resto, anche in *Garage Demy* (1991; *Jacquot de Nantes* il titolo originale), la voce di Varda entra nelle immagini dei film del marito o in quelle della commedia in bianco e nero che gli dedica ricostruendo la sua infanzia nel tentativo di riportare in vita il “corpo energico” di una giovinezza che non c'è più e che la regista cerca di disincastare dall'accavallarsi di visioni passate. Questa volta le mani rugose, alternate alle immagini di finzione che lo ritraggono bambino, sono quelle di Jacques Demy, visitate dallo sguardo della cineasta e da parole in fuori campo attraverso le quali la vita viene ri-montata in una stratificazione di tempi e spazi che permettono di ritardare per un momento, nel gioco magico concesso dal cinema, il limite terreno della fine.

Lo stesso “jeux d’enfant” la regista lo aveva sperimentato ne *Les plages d’Agnes* (2008), in cui la voce fuori campo, sempre la sua, esordisce comunicandoci un nuovo bisogno di raccontarsi e di ritrovarsi in quel “diverso” a cui sempre il suo sguardo si è dedicato: “Recito un nuovo ruolo, una vecchietta che parla di sé dopo essere stata sempre stimolata dagli altri”. E così Varda dissemina i suoi oggetti personali su una spiaggia, incornicia il mare, riempie di sabbia la sua rue Daguerre e la rende un ufficio temporaneo. Ma questa dimensione ludica – altrettanto presente nel suo ultimo documentario, *Varda par Agnès* (2019), che fin dal titolo gioca con l’evocazione di un autoritratto filmico di un’artista francese che ha più di un’affinità con il suo stile, *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996) – viene riflessa in modo decisivo anche dal ruolo della parola, con la quale la cineasta gioca e attraverso cui spesso trova la chiave di volta per accedere al “tra” gli eventi, “tra” le epoche, “tra” i diversi intrecci narrativi di cui è fatta una vita. Non a caso uno dei suoi primi documentari, *Elsa la rose* (1965), è dedicato alla scrittrice Elsa Triolet e alla sua relazione sentimentale con il poeta Louis Aragon, i cui testi dedicati alla compagna vengono sovrapposti in fuori campo alle fotografie di Elsa, definita “infixable” (non fissabile) e difatti fluidamente immessa in un gioco di montaggio in cui i suoi ritratti ricoprono lo stesso ruolo dei versi poetici: fluttuano, l’uno sull’altro, trovando se stessi e, più universalmente, il senso di un rapporto d’amore solo nell’equa fusione dei segmenti espressivi. Il compito del documentarista è quello di lavorare in primo luogo con la parola e con la parola, affinché essa racconti qualcosa, deve giocare. Deve frammentarla come fa con l’immagine, slabbrarla, ricomporla, perderla e poi ritrovarla. Varda ce lo racconta persino in uno dei suoi film di finzione, ma è una finzione combattuta fin da subito da un titolo ossimorico, *Documenteur* (1981), in cui nella prima sequenza la camera cerca un volto nella folla, quello di una donna, e poi di suo figlio Martin, accavallando e confondendo i visi come possono essere duplicate, sovrapposte e ripetute parole che continuamente si riproducono, si contraddicono, nascono con un significato e muoiono venendone private; parole che si impongono, come “douleur”, e parole che hanno significati multipli, come “documentaire” – che diventa, nell’esercizio di scomposizione ludica di Varda, “dodo cucu maman vas-tu-te-taire”. La vocalità, la manipolazione del linguaggio e dell’immagine che essa comporta, diventa uno dei tanti affluenti del senso complessivo di una narrazione: questa è una delle principali lezioni della cineasta francese. Più la voce adegua la sua forma alla complessità dell’intreccio attraverso cui si dipana un qualsiasi autentico racconto del reale, più riesce a trovare un suo proprio spazio. Guidare autorevolmente il mondo esterno o annullarsi in una duplicazione di quest’ultimo toglie ad essa la possibilità di creare un’altra porta per la comprensione della

realtà in questione. Permetterle al contrario di costruire una sua propria strada all'interno dell'opera – anche se immaginifica, surreale, artistica, *poetica* – vuol dire concedersi un'occasione in più di capire cosa avviene intorno a sé.

Questo a maggior ragione, lo abbiamo detto e lo ripeteremo nel prossimo capitolo, di fronte ad una materia espressiva che, soprattutto grazie al digitale e alle nuove tecnologie, presenta la possibilità di maneggiare un alto grado di complessità formale: operando con e tra diversi media (pensiamo a tutti i dispositivi che abbiamo oggi a disposizione e alla multimedialità a cui siamo esposti di continuo) e dando modo ai cineasti di lavorare al montaggio in modo sempre più flessibile. A partire dal prossimo capitolo ci concentreremo su un caso, quello italiano, che dalla prima modernità all'“epoca d'oro” della creatività che sembra caratterizzare l'ultimo ventennio ha tracciato un solco importante, forse persino esemplare, nell'ambito della produzione documentaria.

CAPITOLO III
IL CASO ITALIANO

3.1 *Oltre il cinegiornale. Satira, poesia, politica: da Jacopetti a Mangini*

Nel 1945, alla fine della Seconda Guerra Mondiale, la legge sulla cosiddetta “Formula 10” comporta un grosso incentivo sulla produzione di documentari in Italia. La nuova formula prevede che un corto documentario da massimo dieci minuti in un unico rullo di pellicola da 295 metri, proiettato subito prima del lungometraggio in programmazione in sala (per una media di cinque programmazioni giornaliere), riceva il tre per cento dell’introito lordo degli spettacoli. Lo “schermo del Luce”, invaso dai filmati di propaganda fascisti nel corso degli anni precedenti, rischia di spegnere le sue luci nel perdere anche quell’«ultimo spettatore» che, come scrive Adorno in *Minima Moralia*, «deve recitare la sua parte nella tela»¹ – analogamente Calvino descriveva in *Autobiografia di uno spettatore* la sala cinematografica del dopoguerra come luogo-simbolo dell’anti-evasione spettatoriale e la scomparsa di un pubblico oramai inghiottito dal realismo delle pellicole². La Direzione Cinema prova allora a salvare la produzione cinegiornalistica stabilendo alcuni nuovi canoni per il “corto” documentario, auspicando che il cinema italiano riesca ad abbandonare la convenzionalità e uscire fuori da costruzioni narrative fantastiche e grottesche così come dalla «fredda rievocazione storica» e dalla «retorica del “siamo tutti uguali”»³. Vedremo più avanti in che modo istituzioni come la Incom provino in effetti a rinnovare il proprio tono comunicativo, a partire da un diverso uso della *voice over* sulle immagini. Quello che concretamente si verifica alla fine degli anni Quaranta è tuttavia soprattutto un incremento nella produzione delle pellicole (dovuto esclusivamente alle circostanze allettanti dal punto di vista finanziario), che dalla Formula 10 in poi si adegua ad un modello “seriale” e all’unica possibilità prevista del formato breve. Nel 1955 vengono prodotti ben 1132 cortometraggi e ancora dieci anni dopo, nel ’65, sono 120 i premi di qualità attribuiti alla produzione documentaria, che tuttavia sempre più spesso arriva “in sala” per finta – il pubblico negli anni Sessanta è già di nuovo annoiato all’idea di sorbirsi un breve

¹ T. W. Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1994, p. 54.

² I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Quattro film. I vitelloni, La dolce vita, 8 ½, Giulietta degli spiriti*, Einaudi, Torino 1974.

³ *Vie del cinema nostro*, in “Cinema”, n. 169, 10 luglio 1943, p. 7.

documentario prima del film di finzione – e si accontenta di comparire su falsi borderò presentati al Ministero dagli esercenti.

Dal punto di vista formale, i corti della Formula 10 non si distinguono minimamente dai cinegiornali precedenti. Anch'essi si attengono a quel "moralismo" espositivo che abbiamo visto valere per gran parte della produzione cinegiornalistica degli anni Trenta e Quaranta: la *voce over* divina è all'interno di essi onnipresente, «certa di un'unica, figurabile, realtà»⁴ ed interessata esclusivamente alla superficie contenutistica delle rappresentazioni. Siamo ancora molto lontani dalla registrazione in presa diretta del sonoro – basti pensare che la colonna sonora musicale viene spesso scelta senza nemmeno aver visto le immagini sulle quali scorrerà. La voce over rappresenta anzi nel cinegiornale tradizionale uno dei maggiori problemi rispetto all'introduzione di musiche extradiegetiche, dal momento che queste possono essere inserite solo se non disturbano la chiarezza espositiva del commento parlato, non duplicandone la dinamica (l'effetto risulterebbe ridondante) né contraddicendone la "tonalità emotiva". In questi anni non a caso – sempre nell'ottica in cui qualsiasi componente espressiva dell'opera filmica viene assoggettata al piano logico-discorsivo del fuori campo – viene coniata l'espressione di «orchestrazione per *speaker*»⁵, vale a dire una musica composta per svolgere una funzione di puro sostegno al discorso verbale. Quest'ultimo si basa su un modello letterario che poco ha a che fare con la forma cinematografica: i testi sovrabbondano di una sintassi atta unicamente alla «limitazione del creativo», alla «protezione dell'aleatorio» e alle «certezze dei paradigmi»⁶. Scrive Marco Bertozzi:

La Modernità – e non solo quella autoritaria, dittatoriale – si è sforzata di convincersi che fra vedere e sapere potesse esserci concordia. È solo la palestra del tempo che sottrae i documentari alla loro presunta naturalezza e fa emergere la precarietà epistemologica del nostro pensiero positivo⁷.

Il tipico commento da cinegiornale anni Cinquanta più che nella forma si differenzia da quelli dei decenni passati nei contenuti, presentando un equilibrato *mélange* tra un lavoro "di copertina" sull'idillio paesaggistico del paese e, con l'avvicinarsi del boom economico, una costante manifestazione di entusiasmo per una modernità capitalista e di costume da tempo agognata (salvo poi tradursi, nei tardi anni Sessanta, in una denuncia delle

⁴ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., p. 125.

⁵ M. Cosci, *Un mondo di suoni. Il documentario italiano 1931-1965*, in R. Calabretto, M. Cosci, E. Mosconi, a cura di, *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, "Quaderni del CSCCI" n. 15, Daniela Aronica editore, Barcellona 2019, p. 80.

⁶ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pp. 125-126.

⁷ *Ivi*, p. 95.

deprivazioni sociali che da questa derivano). La voce fuori campo non perde tuttavia l'aura di potere che caratterizzava i filmati di propaganda: la vocalità, su modello di quel «culto comunicativo ritualistico» che aveva rappresentato la parola del Duce negli anni del fascismo (in particolare nella sua declinazione acusmatica di discorso radiofonico) sembra mantenere anche in seguito un'impronta xenofoba – nel senso letterale di “spaventata dal diverso”, dunque in primo luogo dal mettersi in gioco nel raccontare la realtà in modo partecipe e non asettico – costruendo le sue espressioni su standard sonori dettati da una cultura purista e nazionalista, basata su una precisa «tassonomia canonica di modi d'ascolto e d'interpretazione» da cui sembra costretta a non scartare⁸. Un'autarchia linguistica e anestetizzata all'altro a cui si aggiunge una presenza maschile imperante, quella stessa supremazia «bianca e razionale» che ancora oggi «divulga meraviglie naturali e sfocia in galassie immaginarie»⁹ in qualsiasi pseudo-*Superquark* o videogioco per ragazzi.

Vedremo tra poco come, in età moderna, sarà l'elemento satirico a scardinare alcuni dei canoni vincolanti del genere cinegiornalistico. Al di fuori della Formula 10 esistono tuttavia in Italia già in questo periodo storico, come abbiamo visto accadere a livello europeo, eccezioni alla regola che non tardano a manifestarsi. Alcuni registi cominciano già a fine anni Trenta a sperimentare un possibile utilizzo dell'elemento vocale sulle immagini come spinta *emotiva* e non necessariamente *oggettiva* su di esse. Tra questi Luciano Emmer inventa, in un genere fino ad allora inesplorato come quello del “documentario d'arte”, la tecnica di una voce narrativa capace di dare movimento alle immagini fisse delle opere pittoriche. In un corto come *Racconto da un affresco* (anche intitolato *Il dramma di Cristo*, 1938) il cineasta muove l'occhio della cinepresa sulle fotografie in bianco e nero Alinari della cappella degli Scrovegni di Padova affrescata da Giotto. La voce fuori campo – recitata da Gino Cervi e accompagnata dalle musiche scritte appositamente da Roman Vlad (da quel momento una costante nei film d'arte di Emmer) – dopo aver introdotto il contesto delle immagini comincia, in tono dichiaratamente favolistico (“Nel paese c'erano dei pastori che passavano la notte all'aperto per meglio custodire il loro gregge”), a narrare la storia della nascita, della passione e della morte di Cristo mentre la macchina da presa, in una sorta di “passeggiata dell'occhio” ejzenštejniana, si sposta da un dettaglio all'altro dell'opera. Il nostro sguardo viene condotto – visivamente e sonoramente, non sappiamo più dire quale piano guidi l'altro – da destra a sinistra sui paesaggi di Giotto, poi a stringere sul particolare

⁸ A. Sisto, *L'inconscio sonico-acustico e la politica della voce*, in *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, op. cit., pp. 116-118.

⁹ *Ivi*, p. 120.

di una figura o ancora più in primo piano sull'espressione di un viso, costruendo raccordi di sguardo e di movimento tra il gesto di un personaggio e quello di un altro. Torna utile l'espressione herzogiana usata nello scorso paragrafo: qui davvero la guida alle rappresentazioni è uno "sguardo-voce" che sembra a tutti gli effetti *animare l'inanimato*. Non si tratta in questo caso tanto di donare un senso di continuità al passaggio tra un'inquadratura e l'altra – come accade nel sistema classico di rappresentazione audiovisiva – bensì di sfruttare la possibilità narrativa del fuori campo verbale per proiettare sulle immagini non solo un movimento in esse assente (o presente solo nei segmenti che Giotto ha scelto di dipingere), ma anche un pathos e una storia che possono diluirsi in un tempo per forza di cose sconosciuto alla fissità dell'affresco (duplicata da quella delle riproduzioni fotografiche che filma).

Ho raccontato una storia, senza personaggi, con personaggi che non raccontavano niente perché erano sulle fotografie in bianco e nero degli Alinari di Giotto. Le espressioni le avevano già giuste. Il casting l'aveva già fatto Giotto per me¹⁰.

Emmer parte da sopraffini materiali di partenza: affinché una storia possa essere raccontata – i personaggi dipinti di per sé "non raccontano niente", o almeno non possono incarnare alcun "tempo del racconto" – c'è bisogno però che la voce riattivi le immagini immettendole in un flusso narrativo capace di proiettare su di esse le improvvisate svolte dell'azione, le dinamiche di causa effetto tra una circostanza e l'altra, la ragione di un'emozione dipinta su un volto, i climax della vicenda (la cui potenza è sostenuta dalla musica di Vlad, come nella bellissima sequenza dedicata al momento della crocifissione). Non si tratta di un procedimento tanto dissimile da quello (come vedremo approfonditamente nel prossimo capitolo) compiuto dalla voce off sulle immagini d'archivio. In quel caso si tratta sì di immagini in movimento (a meno che non parliamo, cosa anche molto frequente, di materiali fotografici), ma fissati in un passato che il fuori campo sonoro ha il compito di sciogliere in una nuova significazione al fine di riproiettare su di essi una storia (più o meno lontana dall'originale) e di restituire così allo spettatore una dimensione vitale, presentificata, di nuovo familiare, del piano rappresentativo. Dall'operazione formale di Emmer sul capolavoro giottesco si evince che il regista preferisca l'empatico al consapevole, la spontaneità allo svelamento critico, la

¹⁰ L. Emmer, *Conversazione con Luciano Emmer*, in J. Chessa, P. Olivetti, C. Pestelli, "Il nuovo spettatore", n. 6, dicembre 2002, p. 126.

ricomposizione creativa alla struttura oggettiva del dipinto¹¹. In breve, come vedremo accadere per l'archivio, non rifiuta affatto il pensiero che il sonoro possa tradurre il dato reale in una produzione invenzionale dell'immaginazione, trascinando chi guarda e ascolta in un'indagine della forma originaria del piano visivo che sappia entrare nei suoi squarci e sfruttare le sue sineddochi, esponendo con coraggio la propria volontà di trasfigurare la presunta oggettività dei materiali nella narrazione della propria diretta, singolare, esperienza con l'opera. Stessa cosa fa negli anni successivi con le opere di Goya, Picasso, Leonardo, lavori in cui sempre di più viene destituito il tono "esperto" dei commentatori d'arte (inizialmente Emmer chiede a Guttuso, Trombadori e Del Guercio di affiancarlo nel testo fuori campo ma in seguito abbandona l'idea) in nome di un personale sentimento di incontro con l'oggetto artistico, tanto emozionale da rinunciare addirittura, in *Leonardo Da Vinci* (1953), alla parola mantenendo unicamente le composizioni di Vlad.

Negli stessi anni Roberto Rossellini produce un brevissimo *divertissement*, *Fantasia sottomarina* (1940), che sfrutta il contrappunto voce-immagine in modo analogo. Il regista riprende da diverse angolazioni il suo acquario e costruisce, sulle inquadrature dei pesci che si muovono e dei fasci di luce che illuminano attraverso il vetro la "scena", una storia inventata sul modello di una piccola fiaba popolare. La voce recita difatti come prima battuta "C'era una volta", e aggiunge: "Così cominciano tutte le fiabe e così possiamo cominciare anche noi". Al di là del fatto che nuovamente emerge la volontà di utilizzare la voce come "fabulazione" della realtà – abbandonando l'idea che quest'ultima non possa essere "trattata" narrativamente e riprendendo quella tradizione arcaica per la quale non esiste distinzione tra il termine *historia* e quello di *fabula*, poiché anche nella prima è sempre contenuta l'esigenza di un racconto – il modello-Rossellini si avvicina al modello-Emmer nel costruire attraverso il sonoro una "sovrastuttura fittizia" rispetto al materiale di partenza. Qui si tratta di riprendere un sarago e un polipo che tranquillamente nuotano in un parallelepipedo di vetro pieno d'acqua e inventarsi che tra i due incorre una lotta dovuta ad una gelosia d'amore. Anche in questo caso così, tra zoomate, movimenti accompagnati dalla musica di Edoardo Micucci e la voce fuori campo che recita non senza ironia una favoletta sulla "passeggiata sentimentale" di un "saraghetto" e sul lieto fine della sua storia d'amore, lo sguardo "scientificamente curioso" preteso da un documentario di tipo oggettivo si trasforma in un'evidente presa in giro del classico schema da cinegiornale (tanto più che la

¹¹ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., p. 134.

voce off è di Guido Notari, allora *speaker* ufficiale dell'Istituto Luce e incarnazione esemplare di quella “divina onniscienza” che qui viene derisa).

Alla fine degli anni Quaranta c'è tuttavia chi già sperimenta, in anticipo di una decina d'anni sulla Storia, il suono in presa diretta. È il caso di Michelangelo Antonioni in *Gente del Po* (1947) che, nonostante un macchinario pesante come la cinepresa Arriflex da 35 mm, riesce a registrare alcuni suoni *live*. Ma è soprattutto l'intera opera di Vittorio De Seta a costituire sotto questo aspetto un *unicum* prezioso. Nei documentari desetiani – prendiamo ad esempio *Lu tempu di li pisci spata* (1954) – i canti e le voci dei pescatori e tutti gli effetti sonori della pesca in mare sono, se pur separatamente rispetto alle immagini, registrati sul campo. Nella didascalia di apertura del cortometraggio appare infatti (oltre al testo del canto declamato dai pescatori siciliani) un monito: è necessario restituire la parola ai “dimenticati della Storia”. La parola, ma insieme ad essa anche i suoni delle onde dello stretto messinese e della fatica dei “contadini del mare” – una delle sequenze più potenti del film è quella della cattura del pesce spada, climax narrativo ma anche “sonoro”, in cui le grida primitive dei pescatori squarciano il silenzio del paesaggio. Si tratta di sonorità che abbandonano il loro significato semantico diventando pure vibrazioni che «provengono da una lotta ancestrale che si consuma da secoli, quella tra l'uomo e la natura»¹². La duplice operazione di registrazione (prima le immagini e poi i suoni) rende se vogliamo il valore del piano sonoro ancor più fondamentale. De Seta racconta infatti che ogni sera soleva risentire i suoni registrati durante il giorno, ed era solo grazie ad essi (chiaramente le immagini erano visibili solo una volta sviluppata la pellicola) che riusciva ad avere un'idea della forma che via via il film stava prendendo¹³. Pensiamo che il regista utilizzava un Majak (registratore da circa venti chili), e che alla difficoltà del catturare i suoni si aggiungeva quella di “posarli” sulle immagini al momento, delicatissimo, della post-sincronizzazione. E nonostante questo i documentari di De Seta non vengono mai sottoposti alle commissioni ministeriali, «come se alla retorica di voce e musica over corrispondesse artificiosità [e dunque, nelle logiche correnti dell'epoca, un trattamento creativo da premiare], mentre al nudo *soundscape* desetiano solo riproduzione meccanica [come se alla naturalezza dell'effetto corrispondesse una pigrizia nell'elaborazione formale]»¹⁴.

Sia nel film citato di Antonioni che in generale nel cinema documentario di De Seta un altro elemento fondamentale è rappresentato dal dialetto. Così come la voce femminile fuori

¹² *Ivi*, p. 158.

¹³ Cfr. A. Rais, *Il cinema di Vittorio De Seta*, Maimone, Catania 1996, p. 42.

¹⁴ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pp. 157-158.

campo di *La gente del Po* si abbandona ogni tanto a frasi in veneto (“Ecco qui un om’, una dona, una putina”), così i pescatori desetiani parlano in siculo stretto (componente che accresce la trasformazione delle parole pronunciate in suoni difficilmente comprensibili e quindi afferrabili in primo luogo nel loro aspetto fonetico e a-semantico). Questo aspetto si traduce però, in altri casi, in una risposta etnocentrica della voce la quale, ad esempio nel cinema neorealista, con il suo “italiano” pulito in fuori campo prende le distanze dall’amalgama sonoro dialettale delle immagini. In *Paisà* (1946) la voce over è una voce marcatamente cinegiornalistica quando introduce luoghi, contesti e date degli episodi (attraverso materiali di repertorio nei primi cinque, solo in rapporto alle immagini finzionali, a coronamento di un definitivo cortocircuito tra documento e fiction, nel sesto). Si tratta di una voce che, nel suo presentarsi nella purezza asettica del “senza accento” di contro alle sonorità contrastanti e multiformi della rappresentazione (una vera e propria “traversata” nella musicalità dei dialetti italiani, da sud a nord, oltre che il racconto dell’attrito tra l’italiano dei “liberati” e l’americano dei “liberatori”), perde apparentemente qualsiasi implicazione personale con quest’ultima¹⁵. Christian Metz sostiene che nel film di Rossellini «le voci non hanno più radici nella storia. Se vi si riferiscono ancora, è (...) perché la raccontano, e quindi perché la conoscono»¹⁶. La voce si limita dunque ad attestare la veridicità delle immagini tracciando con esse una cesura dal punto di vista emotivo: non ci sono vera empatia né reale riconoscimento tra narratore e personaggi, piuttosto il profilo linguistico rimarca il «fossato antropologico» che li separa rivelando in definitiva un’«inconciliabilità sociale»¹⁷ irrimediabile tra i due piani della composizione. All’opposto sembrerebbe agire la voce narrante di *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, il cui commento (scritto insieme ad Antonio Pietrangeli) muove verso la rappresentazione attraverso la tecnica del discorso libero indiretto, assumendo i caratteri tipici della lingua (il dialetto di Aci Trezza) dei protagonisti del racconto. C’è chi tuttavia, come Lino Micciché, sostiene che anche in questo caso si tratta di una prossimità vocale alla rappresentazione «parziale e illusoria», in particolare dal momento che la didascalia iniziale del film tiene a specificare che personaggi e attori «non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è la lingua dei poveri»¹⁸. D’altra parte

¹⁵ Cfr. M. Cinquegrani, *Evoluzione della voce over nel cinema italiano*, in *All’ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, op. cit.

¹⁶ C. Metz, *L’enunciazione impersonale o il luogo del film*, op. cit., p. 60.

¹⁷ M. Cinquegrani, *Evoluzione della voce over nel cinema italiano*, op. cit., p. 110.

¹⁸ L. Micciché, *Visconti e il neorealismo. “Obsessione”, “La terra trema”, “Bellissima”*, Marsilio, Venezia 1990, p. 184.

Stefania Parigi evidenzia come l'aspetto linguistico, in un film come quello viscontiano, rappresenti in un certo senso, nel «tortuoso lavoro» che svolge per quella che risulta una vera e propria «messa in scena del linguaggio» – il testo verghiano viene riadattato alla scena dal regista, passato a Franco Zeffirelli affinché se ne traggano i dialoghi e poi imparato a memoria dai non attori del film – una parziale smentita di «qualsiasi idea di neorealistica improvvisazione o di supposta spontaneità popolare»¹⁹.

Dalla fine degli anni Cinquanta, tuttavia, anche il genere propriamente cinegiornalistico vede alcune tendenze espressive innovative che avrebbero influenzato radicalmente gli anni avvenire del “realismo” televisivo. Il cinegiornale a cui il pubblico era avvezzo fino al dopoguerra, come dicevamo all'inizio del paragrafo, era quello dell'Istituto Luce (1927-1945). Si verifica tuttavia già una piccola “rivoluzione” nell'immediato dopoguerra (siamo nel 1946) con la “Settimana Incom” fondata da Sandro Pallavicini, che mira a coprire con le sue notizie quella parte “popolare” dei cittadini che non compra i quotidiani destinati alle classi abbienti. In che cosa la Incom vuole distinguersi dal cinegiornale Luce? Uno degli aspetti principali riguarda proprio la voce over sulle immagini. Se nel caso del secondo (dunque del cinegiornale Luce o del giornale radio Eiar) la voce di Guido Notari ha un piglio stentoreo, oscillando tra una volontà seduttiva nei confronti del pubblico e un volerlo “militarescamente” redarguire, Pallavicini pensa quello della Incom come un timbro diverso, dal tono più familiare, paterno e quasi paternalista, che si rende emotivamente partecipe agli eventi che racconta. Attraverso un'organizzazione retorica fatta di pause studiate, aggettivazione meticolosamente scelta, accompagnamento musicale e utilizzo di consonanti sonore, a contare davvero, più che la forza del contenuto, è la potenza fonetica della costruzione sintattica. Se la voce del Luce è una voce dal carattere “ufficiale”, contemporaneamente morbida compagna di strada del pubblico e forza trainante della propaganda politica di quegli anni (emanazione di valori quali la fede, la patria, la famiglia), Giacomo Debenedetti – autore dei testi Incom – è il primo ad abbandonare l'“inquadramento” della realtà della narrazione Luce per una più morbida “indicazione” degli avvenimenti che scorrono nelle bobine, attraverso un commento incantato da quella dimensione fiabesca del progresso e della ripresa economica che ci si affanna ormai a mettere in primo piano. Tra concorsi per il pubblico, espressioni a lui indirizzate (si cominciano ad utilizzare i pronomi di prima e seconda persona) e rubriche delle lettere, il giornale si orienta verso la ricerca di un'intimità con lo spettatore, in un nuovo spazio di

¹⁹ S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, pp. 70-71.

prossimità in cui la dimensione pubblica della notizia tende a fondersi con quella privata del suo ascoltatore.

Notari stesso passa dal notiziario Luce a quello Incom, rimanendo *speaker* di riferimento e mantenendo tuttavia quell'aura di fredda onniscienza tipica dei filmati di epoca fascista da cui non riesce a liberarsi. Racconta Lucio Fulci in un'intervista che, proprio a questo proposito, ricevette una proposta di collaborazione da parte di Domenico Paoletta (direttore della Incom) nell'ottica di operare cambiamenti decisivi nel settimanale. Primo fra tutti, l'abbandono del cosiddetto "pezzo alla Notari" – ormai etichetta ufficiale del giornalismo di vecchio stampo – in nome di una cronaca fatta con i "pezzi della vita"²⁰, guidati da una voce che a questi aderisse in modo più secco (come sarà quella di Riccardo Cucciolla e poi di Riccardo Paladini). Già dunque negli anni della "Settimana Incom" la visione del mondo che emerge dalla voce over vuole essere per così dire più "umana" — «umanista»²¹, la definisce Sainati — in un costante compromesso tra la concreta descrizione dei fatti e un approccio più scanzonato nei confronti della realtà. Tuttavia, se la posizione del commento fuori campo dagli anni Quaranta ai Cinquanta passa dall'essere "tirannica" all'essere "pedagogica", rimane in ogni caso a osservare il mondo da una posizione "aerea", distaccata rispetto all'immagine. Notari muore simbolicamente nel 1957 dopo aver registrato il numero 1500 della Incom: da lì in poi, si prende atto che la pedagogia poteva funzionare nell'Italia del centrismo politico ma converrà sempre meno a quella «sbarazzina e intraprendente del pre-boom e poi del boom»²²; l'aria degli anni Sessanta chiede altre parole e altri suoni.

Una figura spicca rispetto alle altre, ed è quella di Gualtiero Jacopetti. Padre del "mondo-movie", espressione che nasce con il film *Mondo cane* (1962), nonché personaggio controverso dal punto di vista politico (la sua formazione è di estrema destra) e personale (incorre diverse volte in processi a suo danno), qui ci interessa come "pretesto" per inquadrare un genere nascente in quegli anni, quello del cinegiornale satirico – una miscela di satira, parodia, documentario e giornalismo decisamente vicina a quella che ci presenta la *real tv* contemporanea (pensiamo a trasmissioni come *Blob*, *Striscia la notizia*, *Le iene*) – di cui l'autore può in qualche modo essere considerato «l'apripista»²³. È in particolar modo con i cinegiornali di Angelo Rizzoli – "L'Europeo Ciac" (1956-1958, diretto da Pallavicini ma di cui Jacopetti è regista e autore del commento) e "Ieri, oggi e domani", fondato dallo

²⁰ L. Fulci, *I cinegiornali*, "Italia Taglia", 2001.

²¹ A. Sainati, *Il commento verbale nei cinegiornali Incom*, in F. Pierotti, P. Valentini, F. Vitella, a cura di, "Quaderni del CSCPI" n. 13, *Cinema italiano: tecniche e pratiche*, n. 13, 2017, p. 132.

²² *Ivi*, p. 136.

²³ L. Martera, *Jacopetti e la censura*, in "CineCensura. 100 anni di revisione cinematografica in Italia", p. 1.

stesso Jacopetti nel 1959 e da lui diretto fino al 1966 – che il cineasta sperimenta molti dei tratti di satira sociale e politica poi divenuti caratterizzanti nelle opere filmiche più conosciute²⁴. I suoi cinegiornali nascono come arma dell'ironia, trasferendo la dimensione della notizia su quella «dello “spettacolo” e del “cabaret”»²⁵ in segno di protesta contro il conformismo politico del telegiornale Rai, imbalsamato da uno sguardo conservatore che tende a minimizzare le spinte anticonformiste pur presenti, a partire dal boom economico, nella società italiana.

I miei cinegiornali erano uno scherzo giovanile. Venti anni fa l'Italia era un immenso dormitorio, con la censura democristiana e una borghesia ipocrita pronta a scandalizzarsi per un nonnulla. Così io cercavo di divertirmi mettendo in risalto la cattiveria e la mancanza di cultura [...]. Ne producevo tre alla settimana ed eravamo in tre: io, il mio grande operatore Antonio Climati, figlio d'arte, e uno straordinario *speaker*, Nico Rienzi.²⁶

Da subito i cinegiornali jacopettiani entrano nel mirino della censura. L'uso sarcastico che fanno del montaggio visivo e, soprattutto, sonoro, è spregiudicato. Al fine di aggirare i tagli censori (spesso questi tentativi non vanno tuttavia a buon fine) il cineasta/giornalista capisce che esiste un modo, oltre lo status ontologico dei fatti raccontati, per reinterpretare la realtà: dai tagli e le zoomate su particolari apparentemente senza significato ad un uso sapiente e irriverente di una voce fuori campo che, nella sua freddezza e nel suo ritmo spedito, canzona attraverso ironiche pause ad effetto e un costante metodo “di contrasto” con i contenuti delle immagini la “vecchia” voce del Luce. Il commento parlato dei servizi jacopettiani gioca soprattutto con la figura femminile (a volte cadendo in una volgarità senza possibilità di emendamento) esponendo di quest'ultima – dall'attricetta che scende le scale all'aeroporto di Fiumicino di cui si deride il finto talento alla perfetta “donna di casa” che partecipa a gare di cucito o di cucina lontana da qualsiasi ambizione professionale o intellettuale – il corpo e il ruolo che riveste suo malgrado nella società (anche in quella moderna del boom), compromettendola con domande invadenti ed espliciti doppi fini delle inquadrature e usandola come perno principale dello scherno per lanciare denunce sottese alla politica di quegli anni. Da una parte, dunque, la combinazione voce over/montaggio delle immagini si mette a servizio di operazioni superficiali e intente esclusivamente ad

²⁴ Oltre al già citato *Mondo cane*, *La donna nel mondo* (1963), *Africa addio* (1966), *Addio zio Tom* (1971).

²⁵ A. Baldi, *La censura nelle attualità e nelle pubblicità del 1946*, in “CineCensura. 100 anni di revisione cinematografica in Italia”, 2014, p. 3.

²⁶ S. Loparco, *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Il Foglio, Livorno 2014, p. 92.

ammiccare in direzione dello sguardo maschile e del facile sarcasmo. È il caso di un servizio girato alla Mostra di Venezia del 1961, in parte censurato, in cui dalla prima inquadratura in cui sull'immagine di un fondoschiena femminile la voce parla di "interessanti retrospettive" e poi, spostandosi sul davanti, di "autentici pezzi di repertorio", la sequenza è costruita interamente su doppi sensi a sfondo sessuale – ascoltiamo la voce definire il cinema come "arte in movimento" mentre una ragazza prosperosa fa una giravolta su se stessa, o parlare della propensione del Festival "se non per la forma astratta, per le forme concrete", mentre due avventrici, rigorosamente in costume e riprese dalla cintola in giù, salgono sinuose la scalinata del Lido. Dall'altra il contrappunto audiovisivo cerca l'evidente provocazione politica (sebbene sempre edulcorata dal tono da cronaca rosa del servizio): un'Anita Ekberg che torna magra e tirata a Roma a sei anni dalle riprese de *La dolce vita* diventa una perfetta metafora di un "centro-sinistra ormai prosciugato" (siamo nel 1966); l'apprezzamento delle nuove tutine atillate in "stile astronauta" delle modelle di Novella Parigini un pretesto per ironizzare sulla corsa allo spazio sovietico-americana; un balletto in stile ungherese organizzato a Milano per i profughi magiari una spietata denuncia dei politici che pensano che i beni necessari comprendano qualche "bella bionda che balla seminuda" festeggiando gli albori delle vacanze natalizie; una sfilata di modelle africane a Parigi l'occasione per definire queste ultime figure di riferimento per quelle donne che sono sicuramente "impazienti di decidere che abito indossare durante la prossima stagione mondana" – "certo nella Rhodesia bianca", dice la voce, "al massimo una camicia di forza".

Quello che ci interessa sottolineare è un utilizzo della voce over che trascende la narrazione delle immagini per farsi spettacolo (pura "attrazione" per il grande pubblico o velata "critica" al mondo degli anni Sessanta). Il suo è un atto denigratorio immanente allo stesso mondo che condanna, individuando nel gioco maldestro con i pezzi della realtà e nella simulazione del racconto veritativo a carico delle debolezze altrui una calamita decisamente magnetica per il consenso popolare. Anni più tardi, lo stesso canone stilistico e gli stessi parametri di *marketing* sarebbero stati alla base di quello che viene comunemente definito il "degenere televisivo". Non è Jacopetti il solo, pensiamo ad esempio al primo documentarista siciliano noto al pubblico, Ugo Saitta, e ad un cinegiornale come *Volto di Sicilia* (1959), in cui la voce fuori campo, sulle immagini di una Taormina affollata di turisti, conia l'espressione di "homo turisticus" e ne deride l'aspetto bardato da macchine fotografiche con le quali maniacalmente riprende ogni momento della vacanza. Anche in questo caso, tra "nomi dell'arte e della mondanità"

(Monica Vitti, Alessandro Gassmann, Joan Crawford) e avventori colpiti da uno sfottò vocale di preferenza a sfondo sessuale o, in alcuni casi, persino dalle tinte “razziste” (in questo caso c’è in gioco il classico binomio settentrione-meridione) il commentatore si diverte a decostruire le rappresentazioni rispetto al loro senso più immediato e ad innestare su di esse codici estranei al mero “reportage giornalistico” – a volte facendo il verso anche alle forme più intellettuali di cinema, come nel caso della Vitti in bikini, affacciata su uno dei belvedere del golfo, che la voce ci dice essere appena “planata dalla stratosfera dell’alienazione”.

L’elemento vocale diventa da questo momento in poi un atto ludico e provocatorio capace di trasfigurare immagini realiste del quotidiano in una messa in scena dichiaratamente artificiosa. In un pezzo del 1954 per la “Settimana Incom” intitolato *Il re dello stagno* – una sorta di *Fantasia* rosselliniana non più sottomarina ma “a pelo d’acqua”, in cui sempre il contesto animale e naturale viene trasformato attraverso la voce in un “quadretto” fiabesco di intrattenimento – Jacopetti sceglie di inserire una didascalia iniziale: «I fatti e i personaggi di questa vicenda sono assolutamente reali. Ogni riferimento alla realtà è scientificamente esatto. Somiglianze e allusioni, puramente casuali». È precisamente nel terreno dell’“allusione casuale” che si gioca l’arguzia del linguaggio dei nuovi cinegiornali. Le forme grottesche della realtà fanno da trampolino di lancio ad un’abilità meschina, capace di riconoscere il terreno “molle” di cui sfruttare le faglie per strappare nello spettatore un riso (non di rado amaro). A compiere questa operazione è la «notevole forza modellizzante» di una voce fuori campo fintamente moralistica, spesso evocante una dimensione spettacolare in cui «l’esotico e l’erotico si fondono nel pruriginoso», innestando il genere del “documentario sexy” o del “resoconto di viaggio” sulla cronaca spicciola del servizio giornalistico²⁷.

In un’accezione di “esotismo” di stampo decisamente differente, è sempre negli anni Sessanta che si sviluppa, in particolare nel sud Italia, un filone di documentari etnografici – parallelamente alla produzione di Jean Rouch in Francia – sulle orme delle ricerche antropologiche, allora in pieno sviluppo, di Ernesto De Martino. *Stendali* (1960) di Cecilia Mangini e Lino Del Fra costituisce un chiaro esempio di questa modalità espressiva, presentando tuttavia una ricerca formale sul sonoro che decisamente si distacca dalla forma di *reportage* etnografico a cui siamo abituati ancora oggi. Il film della coppia di registi esplora la forma musicale del canto funebre nei paesi salentini di

²⁷ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pp. 177-178.

lingua grica, riprendendo i cori, le nenie, le danze con i fazzoletti che le donne mettono in scena per celebrare il momento del distacco terreno. Al di là del forte interesse che questi filmati comportano a livello teorico – le immagini incarnano a tutti gli effetti quelle prassi rituali e quei processi mitico-simbolici che De Martino descrive nei suoi testi – ci preme qui descrivere il processo attraverso il quale interviene la voce off. Il montato viene affidato alla penna di Pier Paolo Pasolini, chiamato a scrivere un commento che diviene un vero e proprio poema (torna forte qui il ruolo della modalità poetica incontrata nel capitolo precedente) declamato in fuori campo sulle rappresentazioni da Lilla Brignone. Il documentario si apre con il suono incalzante delle campane e una didascalia che ci dice che “qualcuno è morto” e sono in procinto di iniziare le visite funebri, i canti e le danze che in modo catartico combattono “il dolore disgregativo” della dipartita. Il testo pasoliniano si inserisce in off in un tono epico-mitologico che ricorda i canti omerici o le profezie delle sacerdotesse dell’antica Grecia: “Viene la morte che non ci rispetta”, declama la voce femminile in tono serafico, e poi, rivolgendosi alle immagini con un “voi” che sembra quasi istigare uomini e donne che compaiono nelle azioni rappresentate alla frenesia della preghiera e del saluto, “Entrate in lutto tutti voi o vicini...Piangete grandi, piangete ragazzi, questo fiore ha perduto ogni forza e aveva appena sedici anni”. La coniugazione al vocativo della voce unisce il piano sonoro e quello dell’immagine in un unico movimento partecipativo al rituale. Non c’è distanza tra campo e fuori campo: se anche quest’ultimo assume un tono lirico e a tratti aulico è alla congiunzione con il piano dell’azione che tende nel profondo. In questo caso non c’è nulla di autoritario nell’ingiunzione prodotta dalla voce sui corpi visivi che accompagna: non si tratta di descrivere preventivamente un’azione regolarmente svolta da immagini che si adeguano passivamente al testo, bensì di fare ingresso con la parola (che non a caso arriva *dopo* le immagini e non *prima*) in un movimento visivo che la cattura e la rende parte integrante del suo svolgimento. La voce è talmente prossima all’azione e viene irretita dalle sue manifestazioni ritmiche e gradualmente sempre più incalzanti (il fatto che si tratti di una forma rituale rende questo aspetto del tutto evidente) che ad un certo punto scarta da quella seconda persona plurale che ancora ergeva una minima barriera con l’azione e assume la prima persona singolare, quasi fosse la voce di una delle donne che vediamo contorcersi nel dolore: “Io ti aspetterò, quando vedrò che non vieni perderò ogni speranza”, e così – in un timbro sempre più vicino all’urlo e dunque alla definitiva compartecipazione alle immagini – fino alla trasformazione del corpo in “terra da seminare” e al climax discendente del corteo che dà l’ultimo addio al defunto. Se Diego

Carpitella individua nell'uso poetico della voce off il rischio di una nuova e diversa deriva etnocentrica, questa volta racchiusa in una dimensione ritmico-melodica del commento che aderisce al piano visivo producendo su di esso una "formalizzazione" linguistica²⁸, un documentario come *Stendali* sembrerebbe al contrario sfatare ogni rigidità del cinema etnografico presentando una «precarietà epistemica»²⁹ della forma manifestata tanto dalle riprese (la cinepresa è sempre angolata e mai fissa in un punto) quanto, in modo ancor più radicale, da un piano sonoro "empatico" e preso nel vortice costituito dal piano performativo delle azioni documentate.

Qualcosa di simile accade nei documentari di poco successivi di Gianfranco Mingozzi, in particolare ne *La taranta* (1962). Primo documentario sul "tarantismo" (ancora una volta salentino) per il quale il regista chiede l'esplicita consulenza di De Martino e Carpitella, il cineasta riprende le tarantolate nella cappella di Galatina integrando l'«esorcismo coreutico-musicale»³⁰ che queste ultime già mettono in scena sul piano visivo al lirismo del commento scritto da Salvatore Quasimodo – anche in questo caso composto successivamente alle riprese ma lavorato e modificato in più fasi basandosi su di esse. Su un frenetico montaggio di immagini progressivamente avvampate dal delirio, quasi morse esse stesse simbolicamente dal "ragno della follia e dell'assenza", come scrive il poeta, il testo in fuori campo costruisce in questo caso un piano del discorso che, nella sua messa in versi, sembra cercare di pacificare e razionalizzare l'umana pazzia, in un tono tra il nostalgico e l'analitico che immette nella rappresentazione un senso di sommessa disperazione, quasi che la voce frapponesse fra sé e le immagini la cortina di un tempo passato, "di invisibili mutamenti", che non esiste più e viene semmai rievocato attraverso il loro contrappunto. "Questa è la terra di Puglia e del Salento, spaccata dal sole e dalla solitudine", esordisce la voce off, e prosegue descrivendo il paesaggio naturale e architettonico in disfacimento entro il quale il delirante fenomeno prende vita ("Anche le chiese destinate alla misura del dolore e della speranza seccano e cadono nel silenzio") fino ad assumere il ruolo quasi sciamanico di curatore di "frane della psiche" che vanno ricondotte alle loro cause cliniche, poiché "quello che poteva sembrare coreografia o folklore, entra ora nel campo della neurologia". Rispetto a *Stendali* siamo più vicini ad un commento che prende le dovute

²⁸ M. Cosci, *Un mondo di suoni. Il documentario italiano 1931-1965*, op. cit., p. 80.

²⁹ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., p. 149.

³⁰ *Ivi*, p. 175.

distanze dal racconto al fine di analizzarlo dal punto di vista antropologico³¹. Tuttavia, non possiamo considerarlo un elemento di secondaria importanza, ci troviamo di fronte ad un testo poetico, che, sebbene ponga una separazione temporale e un differimento emotivo rispetto alle immagini, utilizza la struttura in versi per inserirsi tra inquadrature di forte densità realistica – alcune, soprattutto quelle raffiguranti le donne sofferenti accasciate a terra, sono molto crude – nel tentativo di dar loro un nuovo “tempo espressivo”, da esse autonomo e al contempo capace di sintetizzare un significato che rimarrebbe altrimenti aperto, sospeso nell’ambiguità di un delirio apparentemente sovrumano. Un anno dopo, in *Li mali mestieri* (1963), Mingozi si sarebbe abbandonato ad una dimensione più ludica della voce fuori campo, associando le immagini dei mestieri più strani e arcaici svolti (senza licenza) nelle strade dei quartieri popolari di Palermo – il cordaro, il restauratore di sedie, l’indovina, il madonnaro, l’addobbatore, il produttore di falsi certificati – al commento poetico di Ignazio Buttitta e alle musiche di Lyonel Baüchet. In questo caso i versi del poeta siciliano, in dialetto stretto e costruiti come tante brevi filastrocche infantili – unica linea del piano sonoro, fatta eccezione di un’intervista fuori campo ad un anziano signore che si definisce uno “spiccia-faccende”, qualcuno cioè troppo vecchio per fare lavori di fatica e che si rende perciò utile a “spicciare” i compiti burocratici di chi “non li sa spicciare da solo” –, si fondono con il sonoro dei richiami, delle urla, dei canti palermitani. Emerge così sì un tono di denuncia nei confronti delle storture sociali a cui i protagonisti delle immagini, pur “sorridente all’abbandono”, sono sottoposti, auspicando che arrivino un giorno “lavoro per i disoccupati e libertà per i carcerati”, ma al contempo il lavoro sulla forma sonora e ritmica delle strofe si diverte a corrispondere nella voce a quell’aspetto un po’ magico e fiabesco contenuto nelle immagini – “A Palermo pi campare l’omu ‘nventa li mistieri”, esordisce il cantastorie Buttitta, e conclude, riprendendo il primo verso come in un limerick, “A Palermo pi campare, Paradiso senza Santi, li mistieri sunnu tanti”. Lo spazio vero dei vicoli palermitani incontra dunque quello ironico e fantasioso del testo; solo insieme, cooperando, le due diverse direttrici conducono alla risultante di una denuncia socio-politica che sceglie come terreno di espressione quello composito della forma artistica.

Ci sono tuttavia opere precedenti a quelle per così dire “meridionali”, nelle quali registi come Mangini e Del Fra già sperimentavano la forma poetica in diverse

³¹ Qualcosa di analogo accade con il commento di Leonardo Sciascia in un documentario di qualche anno dopo di Mingozi, *Con il cuore fermo, Sicilia* (1965), un poema visivo diviso in tre canti sulle condizioni disperate della sottocultura e del proletariato in Sicilia.

declinazioni. Pensiamo a *Ignoti alla città* (1958), esordio di Mangini e primo documentario in Italia ideato e diretto da una donna, in cui è ancora una volta Pasolini a scrivere il commento della voce fuori campo accompagnato dalle note di Egisto Macchi. «Elegia documentaria sui ragazzi di vita», il film descrive la vita quotidiana di un gruppo di ragazzi della borgata romana “pedinando” le loro azioni e i loro incontri, mescolando sapientemente immagini di «antica e vitale allegria» con una passione civile atta a comunicare le ingiustizie inflitte alla classe proletaria³². Il testo pasoliniano in questo è molto duro: dall’elenco “in negativo” dei tratti che accomunano i giovani protagonisti delle immagini – “non avere che quattro amici, non riconoscere nessuna fede” e via dicendo – alla descrizione ombrosa della vita di periferia, la cui unica consolazione sembra essere una “spietatezza” che proviene dall’abitudine ad essere cresciuti “in una foresta dove i figli lottano con i figli, senza sapere altro che la propria fame”. La storia sembra continuare, in un’altra stagione metaforica della vita, ne *La canta delle marane* (1962), in cui gli stessi “ragazzi di vita” – questa volta proprio quelli del romanzo pasoliniano – trascorrono l’estate tra bagni nei laghetti alle porte di Roma e tuffi dal ponte Mammolo. Qui, tuttavia, la voce fuori campo, su testo di Pasolini e in dialetto romanesco, riesce davvero a sprigionare la vitalità che nel film precedente sembrava rimanere trattenuta nelle maglie dell’inchiesta sociale. Non a caso il piano sonoro si apre su un grido tribale che trasmette fin da subito la gioia e il furore dei corpi giovani in scena e di una Roma che viene rifiutata e al contempo diventa Musa di una dedica poetica in suo onore, omaggio in cui sempre appare la vena nostalgica di un passato che sembra ormai irrecoverabile – “Erano belli i tempi delle marane”, recita la voce, e, verso la conclusione, con una maggiore amarezza, “Il mondo da un bel pezzo l’ha mollate le marane”, denunciando l’abbandono spaventato e poco curioso nei confronti dello spazio periferico della città. D’altra parte il romanesco fa sì che la voce “gigioneggi” in modo più plateale sulle rappresentazioni, abbandonandosi ad espressioni vaghe e gergali, decisamente lontane dal modello canonico della voce over, e traducendo anche gli eventi tragici della vita in canzonatorie onomatopee linguistiche – “suo padre è morto ubriaco, patapunfete!, dalla finestra”.

Nello stesso anno *All’armi siam fascisti!* (diretto da Mangini e Del Fra con Lino Micciché) sceglie per il commento fuori campo non il tono ironico ma quello polemico – ricordiamoci che Bruzzi parlava della dimensione performativa del documentario in

³² M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., p. 148.

particolare a partire da queste due chiavi interpretative – accompagnando le immagini dei filmati di propaganda fascisti (dall'Italia di Mussolini alla Spagna di Franco) con un commento scritto da Franco Fortini e con le consuete musiche composte da Macchi. Nel documentario, dichiarata critica al governo Tambroni, le voci ufficiali dei filmati (molti del Luce) si mescolano, in una «forma di espressione musicale»³³ composita e sperimentale, a quella scritta da Fortini, apertamente schierata da un punto di vista politico e tutt'altro che imparziale. Siamo di fronte ad una voce off che, utilizzando la prima persona plurale, ha il coraggio di mettere in atto un'operazione di denuncia, declamando «la certezza della Storia sull'incertezza del visibile»³⁴ e smascherando ad esempio le donazioni di oro destinate non “alla Patria” ma “ai cementieri per le strade d'Etiopia” o evidenziando la discrasia tra la “Patria dei gerarchi” e quella degli “analfabeti, i contadini che ingobbiscono e gli operai che invecchiano senza pensione”. Si tratta di una voce non più poetica ma politica, come sarà quella di *Essere donne* (1965), documentario prodotto dall'Unitefilm (casa di produzione responsabile della propaganda del PCI) sulla condizione femminile di donne “vere”, “che lottano”, nelle proprie case o nelle fabbriche in cui lavorano. Anni prima dell'uscita di film come *Classe de lutte* (Marker, 1969) o *British sounds* (Godard, 1969) Mangini alterna registrazioni di voci giornalistiche riprese da servizi standard dell'epoca – pensiamo ad esempio alla prima sequenza in cui la voce accompagna pagine dei rotocalchi femminili che sfoggiano corpi di modelle ben vestite o che pubblicizzano prodotti di bellezza e descrive come quei visi “ci guardano” ricordandoci ogni giorno il mito del benessere e la sua fragilità – alle voci delle protagoniste del racconto (le mamme, le operaie, le casalinghe). Queste ultime non vengono però intervistate nella più canonica forma “partecipativa”; le loro voci sono quasi sempre in fuori campo, in contrappunto ad altre immagini (o, in alcuni casi, postsincronizzate sul piano visivo). Si tratta di voci sincere, dure, a volte dalla dizione o dal timbro poco chiaro. In altre parole, voci autentiche e non contraffatte da un commento over che ha la presunzione di parlare per loro, pronte a denunciare la maledizione di “crepare vent'anni prima” perché intrappolate in un fisico provato dal lavoro o il dolore dell'aborto e della difficoltà a tenere un bambino e un'occupazione allo stesso tempo. Anche queste voci, in modo forse più velato che nel film precedente, considerano l'ideologia comunista come orizzonte salvifico. La dimensione politica si interseca

³³ M. Cosci, *Un mondo di suoni. Il documentario italiano 1931-1965*, op. cit., p. 78.

³⁴ M. Bertozzi, *Recycled cinema*, op. cit., p. 71.

tuttavia qui in maniera più forte a quella personale di un cinema che ibrida l'aspetto "diretto" con quello performativo della composizione dei piani e dell'utilizzo "sporco" delle voci fuori campo (oltre che con due brani musicali di forte impatto come *Alabama song* di Lotte Lenya e *Moon Ray* di Chris Connor).

C'è però una figura che è ricorsa più volte in questo paragrafo e che si impone sull'orizzonte del cinema italiano degli anni Sessanta. Parliamo di Pier Paolo Pasolini, forse in assoluto il più importante riferimento (il suo cinema così come le sue posizioni teoriche) per un certo modo di fare documentario – tra il performativo e il poetico, tra la vocazione alla dimensione orale del linguaggio e l'articolatezza della scrittura filmica – che si rivelerà decenni dopo sorprendentemente vicino alla sensibilità contemporanea.

3.2 Pasolini e l'«oralità» del cinema. Tra appunto riflessivo e poesia tragica

Già *Comizi d'amore* (sulla scia come abbiamo anticipato di *Chronique d'un été*) non costituisce semplicemente un'inchiesta ma un «testo di alto valore antropologico» con aspirazioni saggistiche, attraverso cui la forma partecipativa dell'intervista si traduce in una «riflessione metalinguistica che documenta il processo in atto»³⁵ – la presenza di Pasolini, così come era quella di Rouch, si fa sentire nel controcampo delle domande e dei commenti così come nelle conversazioni con Moravia, Ungaretti e via dicendo. Nei documentari dei "film non fatti" (*Sopralluoghi in Palestina, Appunti per un film sull'India, Appunti per un'Orestide africana*) emerge in modo ancor più evidente la modalità riflessiva, la quale, strettamente intrecciata come vedremo con quella poetica, si sposa con il formato scelto dell'"appunto" cinematografico, che attraverso la «scusarimando»³⁶ ad un'opera mai compiuta fonda (probabilmente più dei film veri e propri) i canoni della poetica pasoliniana e della capacità del cineasta «di condividere la bellezza dell'accadimento con la volontà della sua interpretazione»³⁷.

Se l'esperienza poetica con il dialetto friulano aveva significato per il Pasolini-scrittore un regresso alla condizione materica della parola, la stessa nostalgia di una maggiore sensualità, carnalità del linguaggio (più vicino alla sua manifestazione empirica che alla sua dimensione semantica) è alla base di quello che il regista definisce un «cinema di poesia». Il cinema, fatto con i pezzi del mondo reale e fondato sulla pura

³⁵ Id., *Storia del documentario italiano*, op. cit., p. 197.

³⁶ *Ivi*, p. 198.

³⁷ *Ivi*, p. 200.

mimesis praxeos (imitazione dell'azione) aristotelica, rappresenterebbe cioè la fase massima di «regresso lungo i gradi dell'essere»³⁸ capace di affondare nella dimensione prelogica (usando il termine vygotkijano) o sensuosa (usando il termine ejzenštejniano) del pensiero. Se il cinema riproduce la realtà e quest'ultima è ciò che viene prima del linguaggio, la lingua del cinema rappresenta il primo momento *scritto* della realtà. Alla tecnica cinematografica si presentano dunque due possibilità: scartare totalmente dal materiale reale di partenza costruendo un linguaggio da esso indipendente, o al contrario sfruttare la sua vicinanza alla realtà per far sì che i codici cinematografici accolgano nella propria forma la «violenza espressiva» del mondo reale e il suo costruirsi su «elementi barbarici» (diretti, immediati) «tenuti sotto il livello della coscienza»³⁹. Il linguaggio cinematografico può in altre parole portare a manifestazione il reale in tutta la sua forza (anche onirica, ipnotica) così come è, prima che su questo venga sovrapposta una convenzione narrativa.

«L'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, è linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel momento naturale e biologico»⁴⁰: questo aspetto è per noi il più interessante. Pasolini qui ci dice che la realtà di cui il cinema costituisce il primo "momento scritto" equivale a quella che nella lingua è la fase *orale* dell'espressione⁴¹. Vale a dire che, così come un discorso orale si muove su un terreno meno strutturato di quello della lingua scritta, più vicino all'inconscio, al monologo interiore, all'"abbozzo" ancora precario (deviato da associazioni di idee, imprevisti, distrazioni, dubbi) di un discorso, così la realtà, altrettanto fluida e multiforme, deve condizionare la forma cinematografica a muoversi in una direzione più vicina all'oralità che alla scrittura, capace di "verbalizzare" il "non verbale" del mondo rievocandolo nella sua fisicità e mediandolo, più che attraverso un codice ferreo trascendente rispetto al suo oggetto, per mezzo di una forma operante a partire dalla nostra capacità immaginativa e dal suo saper cogliere, della realtà, gli aspetti più profondi e meno irreggimentabili in una dimensione prettamente scritturale.

La poesia rappresenta per Pasolini precisamente la forma verbale situabile tra la forma orale e quella scritta del linguaggio. Pur nel suo massimo distacco (per certi versi)

³⁸ P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, p. 136.

³⁹ A. Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Utet, Milano 1993, p. 133.

⁴⁰ P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, p. 216.

⁴¹ Analogamente André Bazin afferma che il cinema italiano, nello specifico quello neorealista, possiede un «andamento da reportage» e una «naturalità più vicina al racconto orale che alla scrittura, più allo schizzo che al dipinto». Cfr. A. Bazin, *La tecnica del racconto*, in *Che cos'è il cinema*, op. cit., p. 293.

da una realtà che ricostruisce in modo evocativo, allusivo, suggestivo secondo formule metriche e ritmiche più o meno rigide, la forma poetica produce, nel suo «ineliminabile contrasto tra senso e suono»⁴², valore fonico e valore semantico della parola, una totale liberazione dalla convenzione linguistica e dunque, paradossalmente, una rinnovata forma di *azione* – a sé stante, costruita su canoni strutturali evidenti, eppure in grado di riattivare una dinamica dei sentimenti che riesce a corrispondere a quella della vita reale che racconta. Nell'«arco ermeneutico» pasoliniano il cinema di poesia fa sì quindi che l'azione si collochi «a monte» – il cinema riproduce l'azione reale – ma, anche, chiudendo il cerchio, «a valle», in una “lingua scritta” ma poetica che coglie e restituisce in diversa forma le prestazioni naturali dell'azione⁴³.

Se questo a livello visivo viene reso attraverso molteplici tecniche teorizzate o approfondite dal regista (l'uso della macchina a mano, di un montaggio discontinuo, della soggettiva libera indiretta) la concezione poetica del linguaggio e la sua vicinanza all'espressione orale – e di conseguenza alla realtà – non può non influenzare anche l'uso della *parola* cinematografica. Anche quest'ultima al cinema va considerata secondo Pasolini «nel suo aspetto ORALE»⁴⁴ (maiuscolo dell'autore), svincolandola dall'opinione che l'oralità del linguaggio sia sinonimo di un minor pregio del discorso in confronto alle valutazioni estetiche impartite riguardo allo scritto e recuperando nel sistema audiovisivo del cinema la tradizione epica del “canto” omerico. Immagine e verbo devono secondo il cineasta dar vita ad una «biunità»⁴⁵ che asseconi la verbalità orale della poesia; un “*Ur-codice*”, tanto nelle forme visive quanto in quelle sonore.

Nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1960) il regista distingue la dimensione mimetica dell'arte cinematografica da quella totalmente incentrata sul linguaggio del cosiddetto “teatro di parola”. Quest'ultimo farebbe un uso esclusivo del linguaggio verbale a discapito dell'azione fisica sul palcoscenico⁴⁶, che diventerebbe quindi una sorta di «spazio mentale»⁴⁷ a cui danno vita appunto i ragionamenti verbali dei personaggi. Cinema e teatro apparirebbero in questa accezione come due poli antitetici: da una parte trionfa l'immagine, dall'altra resiste la parola. Tuttavia, a partire dalla seconda metà degli

⁴² P. P. Pasolini, *Il cinema e la lingua orale*, in *Empirismo eretico*, op. cit., p. 283.

⁴³ Cfr. R. De Gaetano, *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, p. 87.

⁴⁴ P. P. Pasolini, *Il cinema e la lingua orale*, in *Empirismo eretico*, op. cit., p. 283, maiuscolo dell'autore.

⁴⁵ *Ivi*, p. 284.

⁴⁶ Pasolini si scaglia contro il cosiddetto *living theatre*, che definisce il «teatro del gesto e dell'urlo» e che reputa la manifestazione borghese di un fittizio ritorno ai gesti primordiali dell'espressione. Una posizione così rigida appare tuttavia incoerente con una concezione del cinema che si vuole prossimo a quella dimensione sensoriale e pre-linguistica che qui al contrario sembra condannare.

⁴⁷ A. Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, op. cit., p. 142.

anni Sessanta, Pasolini attraversa una crisi, che egli stesso definisce di “afasia”, per cui sente di non riuscire più ad esprimersi attraverso una forma poetica esclusivamente visiva e ha bisogno di essere sostenuto dalla parola poetica antica e, nello specifico, da quella da lui considerata ancor più originaria – l’oralità dell’oralità, potremmo definirla (che vuol dire anche la parola che più di tutte riesce ad innestare una dinamica d’azione vicina a quella della realtà) –, ovvero quella della tragedia greca. Assistiamo dunque nei suoi film – pensiamo ad *Edipo re* (1967) o a *Medea* (1969) – ad un movimento verso «un linguaggio pre-costituito, pre-esistente» grazie al quale «ciò che era stato diviso [piano della pura immagine e piano del linguaggio verbale], si ricompone in conflittuale, e produttiva, unità»⁴⁸. Scrive Pasolini:

Facendo parlare ai miei personaggi il metalinguaggio della poesia [né naturalistica né informativa], risusciterei la poesia orale come una tecnica nuova, che non può non costringere a una serie di riflessioni: a) sulla poesia stessa, b) sulla sua destinazione⁴⁹.

Il termine utilizzato dal cineasta in questo contesto, “metalinguaggio”, non può non richiamarci alla mente quell’“autoanalisi” che Plantinga associava alla modalità poetica del documentario. L’intervento della “poesia orale” tragica, dunque di un uso poetico della parola nel cinema che richiami un rapporto dell’immagine filmica con la dimensione vocale del racconto, anche da Pasolini viene concepito come canale di riflessione sulla forma stessa dell’opera e sulla sua ricezione. In questo caso specifico, considerando la teoria pasoliniana su una realtà associata all’oralità, far convivere «la Parola del suo teatro e il Corpo della sua teoria del cinema», fino ad allora viste come due direttrici conflittuali («la linea della carne e del potere»), significa recuperare l’oralità della parola poetica in quanto punto di contatto con il principale fine dell’azione cinematografica, quello cioè di avere a che fare con le forze primigenie contenute nella realtà⁵⁰.

Queste due «incompatibilità a confronto» non a caso costruiscono l’ossatura dei tre documentari (o appunti) pasoliniani prima menzionati. Nel film palestinese (1965) e in quello sull’India (1969) la parola fuori campo (in entrambi i casi pronunciata dalla voce del regista) segue una linea narrativa più intima, slegata dall’atmosfera arcaica della tragedia. È vero però che nel primo film si tratta di compiere una ricostruzione esegetica

⁴⁸ *Ivi*, p. 144.

⁴⁹ *Id.*, *Il cinema e la lingua orale*, in *Empirismo eretico*, op. cit., p. 283.

⁵⁰ *Id.*, *Immagine di un’immagine. Cinema e letteratura*, op. cit., p. 147.

del Vangelo secondo Matteo e nel secondo tutto ruota intorno ad un antico mito che racconta di un *mahārāja* che sacrifica il suo corpo per far sì che la sua tigre, animale sacro in India, sopravviva. La voce fuori campo dunque, per quanto si abbandoni spesso a riflessioni meta-cinematografiche di carattere concreto che “mettono alla prova” la dimensione mitologica – commentando i ritratti in primo piano degli attori che vorrebbe scegliere, programmando possibili set o abbandonandosi a molteplici dubbi o confessioni di regista (“questi materiali sono inutilizzabili”, “forse il santone ha fatto bene a non parlare con noi”, “non sono qui per fare un’inchiesta ma un film su un film”, “questi volti pre-cristiani e animaleschi sono stupendi”, e così via) – è in ogni caso mossa da due forme arcaiche di racconto: il testo sacro e la fiaba.

In entrambi i casi il valore della parola viene riconfermato nella sua più originaria matrice orale e gli stessi commenti pasoliniani – sebbene possano essere in alcuni casi tacciati di “orientalismo”⁵¹, ovvero di una visione occidentale che proietta sulla realtà i propri preconcetti trasformando inevitabilmente l’alterità in un’occasione per «sollecitare una ridefinizione del sé»⁵² (dalla più banale associazione dei paesaggi palestinesi con quelli crotonesi o tarantini alla proiezione del modo di pensare della borghesia occidentale su quello appartenente ad una cultura così diversa come quella indiana) – vengono modulati dalla voce del cineasta come fossero richiami ad una primigenia dimensione epico-mitologica al contempo «incistata in una tragica, ma rinnovata, contemporaneità»⁵³. Se da una parte esiste dunque l’influenza su questi film di un nuovo sperimentalismo della voce autobiografica sulla scia di progetti come Filmstudio 70 o di retrospettive *underground* organizzate dal Festival del Cinema di Pesaro di quegli anni (ad esempio quella sul New American Cinema del 1967, a cui partecipa, per citarne uno, anche Jonas Mekas), dall’altra l’elemento vocale gioca sulla sovrastruttura verbocentrica delle immagini (nel caso di *Sopralluoghi in Palestina* nemmeno girate dal regista ma da

⁵¹ Non è questa la sede per approfondire la questione delicata del cinema cosiddetto “post-coloniale” e del peculiare uso delle forme espressive nel racconto dell’“altro”. Ci basti dire che in questi anni non è certo Pasolini l’unico a confrontarsi con la narrazione del diverso e dunque ad incorrere in posizioni controverse ed esposte alla critica politica. Per citare due soli esempi, entrambi del 1966: *Labanta Negro* di Piero Nelli, diario filmico “di pace e di guerra” che ricostruisce tredici giorni di marcia nella foresta del Ghana durante le sollevazioni contro l’occupazione portoghese da parte di Luis Cabral e Osvaldo Vieira, in cui la voce narrante ammette esplicitamente di cercare nelle immagini un “esotismo trasognato” che è chiaramente una proiezione occidentale; *Noi siamo l’Africa* di Ansano Giannarelli, in cui la voce fuori campo non si fa scrupoli a dire che sono stati i bianchi “a fare” l’Africa, ad innestare sulla straordinaria natura dei suoi paesaggi la civiltà, la cultura e il progresso industriale rendendo il popolo africano “indipendente solo di nome” – “ricorda”, ingiunge a cadenza fissa durante l’intero cortometraggio.

⁵² L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film*, op. cit., p. 154, traduzione mia.

⁵³ M. Bertozzi, *Documentario come arte*, Marsilio, Venezia 2018, p. 90.

un suo operatore mandato da solo nei luoghi indicati) e sulla possibilità di costruire un livello poetico su “rovine visive” (nel senso appunto di stralci, immagini-note prese un po’ alla rinfusa e senza particolare criterio) attraverso cui viene dato l’avvio a radicali interrogazioni sull’umanità moderna e sul rapporto tra tradizione e contemporaneità.

Ma è con il suo terzo capitolo, quello africano (1970), che il “poema del Terzo mondo” raggiunge l’apice di ricerca formale e l’inveramento definitivo dell’incontro tra la parola orale, la scrittura tragica e la riflessione metadocumentaria. Pasolini stesso traduce dal greco il testo di Eschilo e gira un film in cui, ancor più che nei primi due, a riconferma dell’applicazione di un «metodo meta-riflessivo nell’approccio con l’Altro»⁵⁴, la sua presenza fisica (il noto gesto iniziale di specchiamento nella vetrina) e vocale (è ancora una volta la sua voce fuori campo a raccontare immagini-appunti che un giorno diventeranno un’opera compiuta) fanno sì che il documentario diventi «un luogo di meditazione tra sé e il mondo»⁵⁵. In questo caso è la parola poetico-tragica dell’Oresteia a traghettare il racconto moderno di una tragedia su un processo di auto-analisi del regista a proposito della sua stessa opera. Nell’appendice finale del testo di accompagnamento del film Pasolini scrive:

Il documentario, visivamente, sarebbe oggettivo: le sequenze del funerale sono sequenze di un funerale vero, le sequenze su una città moderna sono sequenze su una città moderna; è compito dello *speaker* – come nel documentario sull’India – di esprimere con chiarezza le intenzioni e le allusioni dell’Orestide negra da farsi⁵⁶.

Al piano oggettivo (nel senso di “mimetico”) dell’immagine il regista contrappone quello soggettivo di un discorso meta-cinematografico su un film da farsi. La pura parola poetica della tragedia eschilea si interseca dunque con un livello prettamente meta-discorsivo – Pasolini ci racconta brevemente la sinossi della tragedia, sceglie i suoi potenziali attori e i luoghi delle riprese, si lancia in discussioni politiche sulla polarità del continente africano tra una tendenza nazional-socialista filo-cinese e una occidentalista attratta dal neo-capitalismo americano – e con uno partecipativo – il regista alterna alle immagini scelte per l’Oresteia alcune scene in cui intervista giovani studenti e ricercatori africani nelle sale del Folk Studio a proposito del futuro del loro paese. In una delle

⁵⁴ L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film*, op. cit., p. 157, traduzione mia.

⁵⁵ M. Bertozzi, *Documentario come arte*, op. cit., p. 198.

⁵⁶ P. P. Pasolini, *L’atena bianca*, in *Appendice ad “Appunti per un’Orestide africana”*, in *Per il cinema*, vol. I, Mondadori, Milano 2001, pp. 1203-1204.

sequenze più belle la voce fuori campo di Pasolini ci dice che per i personaggi delle Furie, a suo dire “irrappresentabili” dal punto di vista umano, sta pensando agli alberi “perduti nel silenzio, mostruosi e terribili” della savana. Dopo aver inquadrato i fusti nel paesaggio isolato, mossi dal vento, il sax jazz di Gato Barbieri accompagna il passaggio al montaggio su una nuova figura, una leonessa accovacciata, ferita, il cui “cieco dolore”, dice la voce, ci ricorda l’irrazionalità animale propria dell’uomo e di un “mondo ancestrale destinato a scomparire”. La riflessione lirica dell’autore lascia a questo punto spazio direttamente alle parole della tragedia eschilea. Dopo un primo piano su quello che dovrebbe essere “il guardiano alle porte di Argo”, la voce pasoliniana, mentre la camera fa una carrellata su un paesaggio di monti in cui in lontananza compare una nuvola di fumo, recita un passaggio dell’*Oresteia*: “Avvampa un braciere d’un ardore folle, un fascio di fiamme tale che il suo lume salta il promontorio sullo stretto saronio. Si precipita, tocca il monte Aracne, vicino ad Argo ormai, e cade su questo tetto degli Atridi, l’ultimo anello della catena che comincia Troia”. La ripresa scende su un accampamento: che sia greco o africano, non è più dirimente.

La predizione di Grierson di un commento parlato che assume la forma del recitativo di un coro greco si verifica qui alla lettera. La declamazione della parola orale oscilla tra la riesumazione del coro tragico e la secolarizzazione della sua pratica rituale, la greicità classica e la contaminazione di essa con la “barbarie” contemporanea del Terzo Mondo – Pasolini parla di “cori greci” anche in riferimento ai canti e alle danze africane riprese in alcune immagini: «Ecco che i cori greci sembrano rivivere: basterà stampare come didascalie sotto quelle voci selvagge che cantano le parole chiarificatrici ed evocatrici del coro»⁵⁷ scrive, in un tono marcatamente occidentalista, nell’appendice al film. Nel terzo episodio di una ipotetica trilogia di “film come ante-film” la modalità riflessiva del documentario sembra definitivamente fondersi con la dimensione arcaica del racconto. La fase orale della lingua (il commento lirico del regista e poi la ripresa diretta della parola tragica) trova qui piena corrispondenza con la manifestazione pre-linguistica della realtà (le riprese documentarie e il montaggio che ragiona meta-cinematograficamente sulle immagini e sul ruolo intercessore del regista). La poesia del cinema, la sua vicinanza alle radici di un originario “sentire” il mondo, assume i tratti radicali di una forma duplice, visiva e verbale.

⁵⁷ *Ivi*, p. 1200.

3.3 Verso la contemporaneità. La svolta del digitale e il potere salvifico della parola

Molti di questi tratti sono stati ripresi, lo vedremo meglio a partire dal prossimo capitolo, dal cinema del reale italiano contemporaneo (in particolare da quello dell'ultimo ventennio). È difficile pensare ad un utilizzo della voce sulle immagini e soprattutto ad una riflessione teorica che negli anni successivi riesca ad eguagliare la portata di quella pasoliniana. Fino agli anni Novanta, quando il passaggio dalla pellicola al video censisce l'inizio della nebulosa mediatica che ancora oggi e sempre di più ci avvolge, il panorama "sonoro" del documentario non vive particolari sperimentazioni (oltre al fatto che viene calcolato un numero decisamente inferiore di produzioni e finanziamenti di film documentari rispetto ai decenni precedenti). La voce fuori campo, fatta eccezione dei casi fin qui menzionati, si assesta su una modalità didascalica ed espositiva che perde un tanto di autorità solo per andare incontro ad un linguaggio aulico, bucolico, che ammicca alla poesia ma in questo caso davvero esclusivamente per ragioni estetizzanti. Pensiamo ad esempio ai documentari di Ermanno Olmi (*Sabbioni – Una diga a 2500, La pattuglia del Passo S. Giacomo, Il racconto della Stura, Cantiere di inverno, Il frumento*, per citarne alcuni), che solo ne *L'onda* (1955) tenta il contrappunto tra un vero testo poetico (*L'onda* di Gabriele D'Annunzio) recitato dalla voce di Giorgio Albertazzi e immagini di paesaggi naturali di cui, anche in questo caso, si rimarca unicamente quella "bellezza formale" fine a stessa che aderisce in pieno alla "modalità poetica" nell'accezione nicholsiana (non presentando dunque alcuna vera intercessione, dal punto di vista formale, con la realtà). Del resto questo genere di documentario prende come modello il così detto «narratore interstiziale» della commedia di finzione di quegli anni (Luciano Emmer, Renato Castellani): dentro e fuori il campo, in una terra di mezzo «tra identificazione e anonimata», il commentatore svolge la mera funzione di connettore armonico delle parti, facendosi contrassegno e «riproduzione scalare»⁵⁸ di un intero genere, tutto fondato sulla stabilità narrativa di storie e montaggi che non prevedono alcuna discontinuità. Esiste chiaramente un'influenza europea, in particolare da parte della Nouvelle Vague francese, sul cinema italiano, ma quest'ultima sembra riflettersi, parlando nello specifico dell'uso del piano sonoro, maggiormente nell'ambito del cinema di finzione – pensiamo ad un

⁵⁸ M. Cinquegrani, *Fuori e dentro il racconto. Evoluzione della voice over nel cinema italiano*, op. cit., p. 112.

film come *Prima della rivoluzione* (1964) di Bernardo Bertolucci, in cui la voce fuori campo del personaggio di Fabrizio, chiaro intercessore del regista, nella sequenza iniziale riflette sulla dimensione piccolo-borghese della società moderna⁵⁹. Si tratta di usi della voce non particolarmente sperimentali, soprattutto dopo aver indagato ciò che accadeva negli stessi anni nel cinema francese o anglosassone, ma rispecchiano senza dubbio una trasformazione del cinema di quegli anni, lo abbiamo visto con Deleuze, anche dal punto di vista del rapporto immagine-suono.

In seguito all'ondata del nuovo cinema diretto che invade anche il nostro paese, riflessioni più interessanti dal punto di vista formale sull'uso della voce ricominciano negli anni Ottanta e Novanta con alcuni documentari che si distinguono sotto questo profilo. *Panni sporchi* (1980) di Giuseppe Bertolucci, forse unico film prodotto dall'Unitelefilm negli anni della propaganda del PCI ad osare formalmente un po' di più nell'utilizzo della voce off, costruisce ad esempio, nel raccontare il "non luogo" della stazione di Milano, crocevia di viaggiatori, senza tetto e giovani abbandonati a loro stessi, un lemmario in ordine alfabetico in cui ad ogni lettera corrisponde un concetto astratto (da "alba" a "violenza"). Alle voci in campo dei non attori, osservati o intervistati, si alternano voci fuori campo dei personaggi sovrapposte ad immagini che lavorano con esse in modo asincronico – ad esempio, in occasione del lemma "morte", il discorso delirante di due folli *clochard* ubriachi viene montato sulle immagini di una banda musicale che scende dal treno e si accinge a preparare i propri strumenti, quasi a decostruire dall'interno l'aura celebrativa che il termine porta con sé. Oppure, in modo spiazzante e tendente a un certo "intellettualismo formale", raramente presente in prodotti come questo, subito dopo che appare sullo schermo il lemma "mafia" in sovrapposizione alle immagini dei grattacieli della Milano moderna una voce fuori campo (questa volta del tutto acusmatica) sovrappone una riflessione sulla dialettica hegeliana: "La mistificazione alla quale soggiace la dialettica nelle mani di Hegel non toglie in nessun modo che egli sia stato il primo ad esporre ampiamente, consapevolmente, le forme generali del movimento della dialettica stessa. In lui essa è capovolta. Bisogna rovesciarla per scoprire il nocciolo razionale entro il guscio mistico". A voci culturalmente connotate come questa fanno da controcanto voci reali che al contrario sfidano la forma classica partecipativa dell'intervista e tornano alla forza primordiale e infantile della mimica, dell'inespicamento, della smorfia – il tono spiazzante, naturale e al contempo

⁵⁹ Cfr. *Ibidem*.

estremamente a suo agio in scena del bambino di *D'amore si vive* (1984) di Silvano Agosti; oppure voci che regrediscono ad un semplice e primitivo avvicinarsi di suoni fuso all'ambiente naturale e alla comunanza con gli altri esseri viventi – pensiamo ad un lavoro come *Voci nel tempo* (1996) di Franco Piavoli e alla “giostra vocale” di suoni che vanno e vengono nel susseguirsi delle stagioni e delle generazioni nel piccolo paese di Castellano in Lombardia, in un poema favolistico in cui viene data una «fisicità contadina a una visione paradisiaca e orientale del mondo»⁶⁰.

Negli anni Novanta, con il passaggio al digitale e di conseguenza la possibilità di lavorare con e tra più formati mediali e dispositivi di registrazione, si perde definitivamente «il mito semiotico della narrazione lineare»⁶¹ che, in Italia, ancora dominava negli anni Settanta-Ottanta. Da una parte la prospettiva «intermediale» – prendo in prestito questo termine da Pietro Montani, ma avremo modo di indagare più nel profondo l'argomento – della narrazione fa sì che quell'uso discontinuo e «scriteriato»⁶² delle immagini che in registi come Marker o Godard aveva soppiantato il racconto canonico già diversi decenni prima prenda definitivamente piede anche nella nostra produzione cinematografica; dall'altra l'avvento del digitale fa sì che la dimensione analogica della pellicola diventi, da che era la base del film, un possibile “innesto” in un montaggio oramai aperto alla multiformità dei registri espressivi e al lavoro negli interstizi (per riprendere il termine deleuziano) della forma. Entrare nell'età contemporanea vuol dire ibridarsi con le nuove forme «spurie e liquide» della narrazione ai tempi del digitale ma anche con un “vecchio” formato che si trasforma, in una pratica come quella del *foundfootage*, da oggetto a cui “tornare” in oggetto a cui “arrivare” attraverso nuovi sensi del racconto, in una «fusione di orizzonti»⁶³ in cui l'incontro tra passato e presente sprigiona significati inattesi e fin lì inesplorati. Siamo nell'era della performatività documentaria, lo abbiamo visto nel precedente capitolo, in cui il gioco delle forme e il palesarsi della presenza riflessivo-emotiva del cineasta si fonde ad un trattamento poetico della realtà come indagine di ciò che sfugge all'analisi positivista e «al bla-bla-bla pseudocomunicativo dei grandi media»⁶⁴. Dopo «vent'anni di grancassa del Luce, trenta di Formula 10 e altrettanti di programmato oblio televisivo» anche il

⁶⁰ A. Aprà, *La rifondazione del documentario italiano*, in M. Bertozzi, a cura di, *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2007, p. 189.

⁶¹ M. Bertozzi, *Documentario come arte*, op. cit., p. 9.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Cfr. H-G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2001.

⁶⁴ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., p. 258.

documentario italiano contemporaneo rivendica l'“oltre” la fabula, lo smarcamento da un'«ipertrofia da *storytelling*»⁶⁵ in nome di un racconto costruito sulle svolte inaspettate del reale e sugli scardinamenti del suo andamento narrativo, la lateralità del fuori campo, il racconto processuale dell'esperienza da parte del regista e al contempo l'autonarrazione della sua propria intimità.

In un “reticolo mediale” sempre più complesso, anche la voce è chiamata a cogliere la densità della materia espressiva intrecciandosi ad essa come una delle tante linee attraverso cui il senso dell'opera emerge in superficie. La sua diventa dunque un'operazione di districamento della matassa significativa dell'oggetto filmico e simultaneamente un'indagine dall'interno di una materia in cui è profondamente immersa e di cui rappresenta solo una delle possibili “sonde”. Non si tratta più della voce onnipresente della televisione di massa né tantomeno di quella che guidava i montaggi sclerotici e asfissianti del Luce in una dinamica didascalica definita nel gergo tecnico “cane cane gatto gatto” (all'immagine di un cane corrisponde la parola “cane”, a quella di un gatto la parola “gatto” e così via). Al contrario l'elemento vocale fa ingresso nella trama visiva della rappresentazione come ennesimo elemento di conflitto, operando costantemente un'azione dialettica di “urto” – «discrasia semantica»⁶⁶, la definisce Ivelise Perniola – che apre nella maggior parte dei casi ad un colore intimo e soggettivo del racconto, dunque ad una dimensione di esso poetico-immaginativa più che reale, e al contempo si adegua al movimento asincronico e destrutturante che parallelamente svolgono, *inter-medialmente*, le altre componenti espressive dell'opera. La voce off si presenta così allo stesso tempo come «*trait d'union* tra l'argomento [del film] e la prospettiva [il punto di vista soggettivo di chi racconta]»⁶⁷, e nuovo solco attraverso cui traccia un percorso nell'immagine frammentandone l'unità originaria.

Sono diversi da questo punto di vista i metodi di unificazione/disgregazione del piano visivo da parte del fuori campo della voce. Dall'atto di “incastonare” nel montaggio delle immagini una dimensione lirica e quasi “fiabesca” del racconto (*Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi; *Bella e perduta* di Pietro Marcello; *Quattrostrade* di Alice Rohrwacher) alla manifestazione sincera della precarietà della propria intercessione nei confronti della realtà (*L'orchestra di Piazza Vittorio* di Giovanni Piperno e Agostino Ferrente; *Cadenza*

⁶⁵ E. Morreale, *Introduzione*, in “Cartaditalia”, *Cinema del reale: il documentario italiano 2000-2015*, n. 1, Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles, Bruxelles 2015, p. 28.

⁶⁶ I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano/Udine 2014, p. 131.

⁶⁷ Id., *Il cinema dicotomico*, in *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, op. cit. p. 223.

d'inganno di Leonardo Di Costanzo; *Il silenzio di Pelešjan* di Pietro Marcello); dal racconto personale di un'emozione (*Private fragments of Bosnia* di Claudia Tosi; *Casa* di Daniela De Felice; *Marx può aspettare* di Marco Bellocchio) all'utilizzo della narrazione autonoma di un testo – un romanzo, una lettera, una pagina di diario (*La zuppa del demonio* di Davide Ferrario; *Confini* di Alina Marazzi; *Gli anni* di Sara Fgaier); dalla presenza di una voce fuori campo sempre più immersa nello spazio fisico del racconto (*Le cose belle* di Giovanni Piperno e Agostino Ferrente; *Cinema grattacielo* di Marco Bertozzi; *Selfie* di Agostino Ferrente) all'incontro/scontro di più tempi condensati in un'unica rappresentazione (*Piazza Garibaldi* di Davide Ferrario; *The stone river* di Giovanni Donfrancesco; *I sogni del lago salato* di Andrea Segre); dall'uso della vocalità come puro suono, corpo fonetico indissolubilmente unito al “movimento di mondo” (per riprendere un'espressione deleuziana) a cui è integrato (*Rumore bianco* di Alberto Fasulo; *L'estate di Giacomo* di Alessandro Comodin; *Il buco* di Michelangelo Frammartino) alla capacità vocale di “tradire” la propria fonte e collocarsi asincronicamente su un altro corpo (*Nous/Autres* di Giovanni Cioni; *Redemption* di Miguel Gomes; *The Show Mas Go On* di Ră Di Martino). O ancora la nascita di un'identità narrativa, con la sua storia e i suoi personaggi, dall'incontro tra voce e montaggio d'archivio (*Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi; *La bocca del lupo* di Pietro Marcello; *Terramatta* di Costanza Quatriglio; *Arrivederci Saigon* di Wilma Labate), o l'uso della forma animata come nuovo surrogato di una dimensione orale del racconto del reale (*L'isle* di Chiara Malta; *Tutto parla di te* di Alina Marazzi; *La strada dei Samouni* di Stefano Savona). Avremo modo di incontrare tutti questi esempi filmici (insieme ad altri) nei prossimi paragrafi, a partire da un focus sul rapporto voce-immagini nei film d'archivio. Per ora ci basti dire che senza dubbio l'ultimo ventennio del nostro documentario, sulla scia di tendenze e stimoli provenienti dall'orizzonte internazionale – Emiliano Morreale lo definisce un «brecht-godardismo» atto a straniare e al contempo a «disturbare crudelmente» lo spettatore⁶⁸ –, ha sfatato l'«idea erronea che il documentario frequenti luoghi a bassa pulsazione simbolica»⁶⁹ e ha invece confermato una volta di più la forte pulsione del cinema del reale – o «per»⁷⁰ il reale, in quanto qualcosa verso cui

⁶⁸ E. Morreale, *Il documentario fuori di sé. Tracce e prospettive di un genere cinematografico*, in *Il miraggio del reale: per una mappa del cinema documentario italiano*, “Quaderni del CSC”, n. 4, Daniela Aronica editore, Barcellona 2008, pp. 29-30.

⁶⁹ M. Bertozzi, *Documentario come arte*, op. cit., p. 18.

⁷⁰ D. Dottorini, a cura di, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

muovere e che non può mai essere dato per scontato – a resistere alla presunta naturalità e neutralità dell’immagine. Tutti i cineasti sopramenzionati, in modi differenti, si sono dimostrati in grado di scavare nelle derive immaginifiche di una forma che non rinuncia al suo aspetto espressivo e invenzionale, anche a costo di mettere a serio rischio la demarcazione tra fiction e documentario, esponendo le «zone di indeterminazione e di fragilità»⁷¹ che separano e al contempo accomunano i due approcci narrativi.

Se il documentario di oggi non può permettersi di essere realista – «pena l’inerzia»⁷² – dovrà spostare l’attenzione «dallo sguardo al montaggio degli sguardi (e dei suoni)»⁷³, imprimendo sulla dimensione indessicale della realtà una ricostruzione atta a recidere il cordone ombelicale con lo stile cronachistico e a trasferire quest’ultimo in una dimensione altra – «dereale»⁷⁴, la definisce efficacemente Giovanni Festa – che polverizzi e ricomponga i frammenti di reale non segregandoli in una bolla autistica avulsa dal contatto con il mondo esterno bensì ri-plasmandoli attraverso un pensiero capace di attribuirgli un nuovo carattere significante (“una forma che pensa” o un “pensiero che forma”, avrebbe detto qualcuno). Chiaramente il fatto che la voce connetta il campo del visibile con il fuori campo è da questo punto di vista di estrema importanza: riprendendo la riflessione di Serge Daney secondo la quale il «visuale» risulta privo di fuori campo, irretito al contrario in una sequela di immagini pornograficamente sovraesposte che non lasciano spazio alcuno all’immaginazione, il documentario contemporaneo si estrania non solo dalla narrazione intesa in senso classico ma anche da una dimensione visiva, prima di tutto quella televisiva, in cui a trionfare sembrano essere «l’unico e l’impossibilità del differente»⁷⁵. La voce off, inserendosi nella rappresentazione dalla zona ambigua e indeterminata del fuori campo e disfacendo «il *cadrage* del “tutto a fuoco”», aiuta all’opposto ad evidenziare la dicotomia «fra visto e visibile, immaginato e immaginabile, apparire e sparire»⁷⁶, sprigionando – ricordiamoci quello che scriveva Comolli – la potenzialità inesplorata dell’“altro” da sé.

È interessante che Georges Didi-Huberman nel suo ultimo saggio, *Sentire il grisou* (2021), dedichi tutta la seconda sezione dello scritto a *La rabbia* (1963) di Pasolini. In questo film documentario, racconto della società degli anni Sessanta commissionato dal

⁷¹ M. Bertozzi, *Documentario come arte*, op. cit., p. 28.

⁷² E. Morreale, *Introduzione*, op. cit., p. 28.

⁷³ A. Aprà, *La rifondazione del documentario italiano*, op. cit., p. 189.

⁷⁴ G. Festa, *Valicando la linea d’ombra. Reale e “Dereale”*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, op. cit., p. 51.

⁷⁵ I. Perniola, *Il cinema dicotomico*, op. cit., p. 219.

⁷⁶ M. Bertozzi, *Documentario come arte*, op. cit., p. 87.

produttore Gastone Ferrenti a Pasolini (come rappresentante della sinistra politica) e a Giovannino Guareschi (come rappresentante della destra) e costruito interamente sul montaggio di repertorio (tra gli archivi di Mondo libero, quelli di Italia-Urss e scatti fotografici tratti da cataloghi d'arte o da riviste popolari di quegli anni), il piano sonoro dà vita con quello della rappresentazione ad un complesso contrappunto di rimandi al fine di «trasformare il deprimente materiale visivo di un cinegiornale in qualcosa come un atlante in movimento dell'ingiustizia contemporanea»⁷⁷. Come abbiamo anticipato, nel prossimo capitolo esploreremo a fondo la questione della voce fuori campo in rapporto alla risemantizzazione dei materiali d'archivio. Quello che ora ci interessa è invece sottolineare che il filosofo francese legghi un discorso antropologico sulla “percezione” umana della catastrofe (tema attuale per ovvi motivi) – il grisou è un gas minerario incolore e inodore altamente infiammabile che, se presente in alta percentuale nell'aria, rischia di provocare un'esplosione senza alcun preavviso – ad un discorso puramente formale sul film pasoliniano e sull'azione innovativa della parola poetica sulle immagini.

In effetti la drammatizzazione vocale della sezione del documentario curata da Pasolini presenta più di una linea narrativa. Non è presente una sola voce off bensì tre: una “ufficiale” ricavata dalle registrazioni di giornalisti e politici che esprimono la loro pomposa parodia durante discorsi pubblici o servizi di cronaca; una “in prosa”, recitata dal pittore Renato Guttuso, che assume un ruolo critico e politicamente schierato nei confronti del montaggio; e infine quella autenticamente “poetica”, recitata da Giorgio Bassani in un tono soave ed elegiaco, ritmicamente composto da ripetizioni, anfore, rime e via dicendo. Pensiamo a quello che è forse il picco di lirismo più alto, la sequenza dedicata a Marilyn Monroe in quanto “figura anacronistica tra mondo antico e futuro”, in cui la voce, con in sottofondo l'*Adagio* di Tomaso Albinoni, costruisce un vero e proprio *thrênos* dedicato alla “povera piccola sorella della società americana” consumata da una bellezza “maligna”, in bilico tra due tempi, che l'ha consumata nel corpo e nello spirito bruciandone l'immagine come le esplosioni atomiche che il regista associa nel montaggio ai ritratti dell'attrice. Didi-Huberman vede nella “rabbia” poetica pasoliniana – tacciata all'epoca di superficialità poiché credeva di «potersi impegnare politicamente in versi alessandrini»⁷⁸ – l'unico espediente formale, allora come nella nostra contemporaneità,

⁷⁷ G. Didi-Huberman, *Sentire il grisou*, Orthotes, Salerno 2021, pp. 10-11.

⁷⁸ *Ivi*, p. 114.

in grado di «soffiare sulle ceneri per riattizzarne il fuoco»⁷⁹. Il filosofo sostiene in altre parole che sul piano artistico-formale è un certo tipo di forma documentaria, inaugurata da Pasolini e ripresa fecondamente in età contemporanea, ad avere il compito di smontare le ideologie dominanti e le crisi che queste ultime hanno procurato, avvelenandoci come un gas grisou, attraverso un puro «atto di linguaggio», una «decisione per il logos»⁸⁰ capace di andare oltre i limiti del commento parlato e di scomporre sperimentalmente la forma ricollocandola nell'orizzonte di un atto politico, sovversivo nell'operazione coraggiosa di verbalizzare, attraverso la poesia, «certe verità essenziali in forma ritmica – bella e memorabile – che la maggior parte dei testi filosofici non riesce in alcun modo a far cantare»⁸¹.

Lo stesso Pasolini definisce la sua una furia intellettuale che vuole urtare il sistema e che si distingue da quella rivoluzionaria, che si limita invece a sostituirlo con un altro. Rompere lo «stato di emergenza»⁸² significa far affiorare qualcosa d'altro dalla normalità, nel mondo come nella forma di un oggetto artistico. Didi-Huberman individua nell'articolazione poetica della realtà, così come ce l'ha insegnata il regista, lo strumento più appropriato oggi per far «deflagrare»⁸³ il reale usando la traccia sonora di una voce che stravolge, capovolge, ricolloca quest'ultimo con le armi di un linguaggio prosodico, musicato, autonomo dalla rappresentazione eppure in grado di costituire un canale alternativo di comprensione e di “dissodamento” di un terreno di per sé non abbastanza fertile. Quelli di oggi si dimostrano, secondo lo studioso, «documentari più poetici e politici di tutti i tentativi di reinventare il mondo a partire da zero»⁸⁴.

Questa svolta poetica del documentario individuata dal filosofo francese, oltre ad essere intimamente collegata all'atto politico di un montaggio che sceglie in modo arbitrario da che parte stare vagando tra i materiali e portando alla luce una linea narrativa, va interpretata come una più generica (ma non meno fondamentale) «resistenza all'appiattimento» e «rivolta al desiderio di rinunciare al reale»⁸⁵ – usando le parole con le quali Alain Badiou commenta l'opera pasoliniana. Se d'altronde si ripensa alla lettura heideggeriana della poesia di Hölderlin e di un “poetare” come autentico “abitare”, fare poesia diventa sinonimo di aprirsi al mondo attraverso il linguaggio, e dunque costruire

⁷⁹ *Ivi*, p. 13.

⁸⁰ *Ivi*, p. 69.

⁸¹ *Ivi*, p. 116.

⁸² P. P. Pasolini, *Il «trattamento»*, in *Appendice a “La rabbia”*, in *Per il cinema*, vol. I, op. cit., p. 407.

⁸³ G. Didi-Huberman, *Sentire il grisou*, op. cit., p. 81.

⁸⁴ *Ivi*, p. 143.

⁸⁵ D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, op. cit., p. 90.

attraverso il fare poetico un nuovo modo di stare (esserci) nella realtà. In fondo in modo analogo la voce di carattere poetico del documentario è, prima che un intervento verbale costruito secondo una struttura e un'atmosfera (nel senso di *Stimmung*) caratteristiche, un metodo di indagine del reale che vuole sviscerare di esso il non detto e il non visibile: come più volte abbiamo ripetuto, uno strumento attraverso cui esplorare le profondità del mondo al di fuori di noi perché questo si riveli in un'autenticità più complessa e paradossalmente più vera, poiché rispetta la problematicità della forma a cui la sottopone il nostro sguardo, mai oggettivo e piuttosto articolante e disarticolante contenuti sempre più densi e fra di loro intrecciati. La fitta tessitura del reale necessita di una voce che in qualche modo diventi «personaggio»⁸⁶ della sua messa in scena, parte integrante della sua azione, linea melodica di una partitura *a più voci* in cui a tratti fa da guida e da strumento solista – «Ama le grida»⁸⁷, parlare a voce alta –, e a tratti torna ad essere una delle parti del gioco, uno di quei media che lavorano, tutti insieme, a riempire di senso quello spazio del *tra* che così tanto condiziona la nostra percezione contemporanea. Il lavoro con il *foundfootage*, con cui si apre il prossimo capitolo, è in questo senso esemplare.

⁸⁶ *Ivi*, p. 84.

⁸⁷ C. Chatrian, *Il bel paese e le storie da raccontare*, in *Cinema italiano: realtà e sogno*, “Brancaleone”, n. 1, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2006, pp. 91-92.

CAPITOLO IV
VOCI D'ARCHIVIO

4.1 *Una «responsabilità per il domani». L'esercizio critico del collage*

Dodici anni prima di ricredersi di fronte ad esempi come *Lettre de Sibérie* di Marker, André Bazin si dimostra decisamente sfiduciato nei confronti del “film di montaggio”, in particolare a proposito del rapporto tra la dimensione discorsiva della parola fuori campo e l'assemblaggio di immagini di repertorio che assolvono la sola funzione di «dimostrazione visiva»¹ a vantaggio di una voce che impone su di esse la logica ferrea del linguaggio verbale. Siamo nel 1946, e Bazin prende a pretesto l'analisi della celebre serie di Frank Capra sulla Seconda Guerra Mondiale, *Why we fight* (1942-1945), per condannare con veemenza quello che definisce il «documentario ideologico di montaggio»². Si tratta di quel documentario di carattere espositivo – spesso basato proprio sul contrappunto tra voce e immagini d'archivio, lo abbiamo visto nel classico genere cinegiornalistico – che dalla modernità in poi viene visto come “contro-esempio” del giusto metodo attraverso cui costruire un'intercessione con la realtà. Lo studioso sostiene che la lealtà dello spettatore viene forzata da questo tipo di cinema in modo innaturale, abusando «della psicologia, della credenza e della percezione»³ di un pubblico che pensa di guardare immagini reali e assiste invece ad uno schema astratto (quello dato dalla dimensione verbale) a cui esse sono costrette ad adeguarsi, trasfigurando un'impressione di realismo apparentemente maggiore – la voce ci conferma che quello che vediamo è vero – nel disvelamento di un'«illusione supplementare»⁴ che proprio la logica discorsiva, appropriandosi del livello visivo e facendone ciò che vuole, aggiunge ad una rappresentazione del reale preda di uno sguardo soggettivo che ne compromette l'indeterminazione.

¹ A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, op. cit., p. 25.

² *Ivi*, p. 24.

³ *Ivi*, p. 25.

⁴ *Ivi*, p. 27.

Il commentatore invisibile che lo spettatore dimentica guardando gli splendidi film di montaggio di Capra è lo storico delle folle di domani, ventriloquo di quella formidabile prosopopea, che risuscita a volontà gli uomini e gli avvenimenti, che si sta preparando negli archivi cinematografici del mondo intero⁵.

Il monito baziniano avrebbe trovato nel tempo continui territori di verifica, riscontrando nell'utilizzo illustrativo della voce sulle immagini (quelle di repertorio sopra tutte) una pratica dura a morire e presente ancora oggi in percentuali massicce. È vero però che questo stesso monito sarebbe stato ampiamente contraddetto (e il primo a rendersene conto è proprio Bazin) da una larga fetta di film che al contrario trovano il modo di sprigionare attraverso il contrappunto voce/immagine quell'"intelligenza verbale" a cui abbiamo accennato già nel primo capitolo. Sebbene quindi il ventriloquismo degli archivi si sarebbe dimostrato sempre più imperante e forse, possiamo dire oggi, una delle connotazioni più forti del nostro cinema del reale contemporaneo (in ambito internazionale e nello specifico in Italia), parliamo nella maggior parte dei casi di "ventriloqui" diversi da quelli temuti dal teorico francese. Non è detto che siano meno pericolosi – soprattutto quando la parola del narratore viene sovrapposta ad immagini a lui estranee esiste comunque la possibilità che questa assuma una deriva narcisista, ludica, in apparenza non curante delle immagini stesse (e vedremo come in alcuni casi questo rischio continui a manifestarsi) – ma di certo l'autorevolezza della voce onnisciente ha ceduto il posto ad una tendenza narrativa costruita sul conflitto delle parti (capiremo a brevissimo in che senso) o, in alternativa, ad un approccio profondamente intimista nei confronti dei repertori – soprattutto se parliamo delle cosiddette "immagini di famiglia", del cui uso certo Bazin non avrebbe potuto prevedere l'esplosione degli ultimi decenni.

A partire dagli anni Novanta l'utilizzo dei materiali d'archivio, all'insegna di un montaggio sempre più spurio che lavora negli scarti tra diversi registri espressivi, si è dimostrato una delle componenti principali del documentario performativo. Pensiamo alle istituzioni archivistiche sempre più attive sul territorio italiano e alla loro "apertura" nei confronti delle pratiche di riuso (dall'Home Movies di Bologna al Superottimisti di Torino, dalla Cineteca Nazionale a quella di Bologna, dal Cinescatti di Bergamo all'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico di Roma) e a tutti i Festival e iniziative organizzate dagli stessi ("Reframing Home Movies", "Archivio Aperto", "Expanded Archive", il "Premio Zavattini", "UnArchive", per citare solo alcuni

⁵ *Ibidem*.

tra i più importanti). La tecnica del *foundfootage* nasce dall'esigenza contemporanea di ripensare l'archivio come "serbatoio" della Storia da cui prelevare immagini al fine di introdurle in un discorso narrativo altro, in grado di riconfigurare il loro senso attraverso nuove associazioni formali tra gli elementi della composizione e lavorando sulla distanza tra di essi come fonte di nuovi significati. L'aspetto determinante di questa pratica (che si tratti di immagini storiche o di famiglia) è la risemantizzazione dei materiali all'interno di un contesto diverso da quello in cui nascono – sia esso un oggetto cinematografico o una qualsiasi altra dimensione spettacolare: pensiamo ad installazioni come quelle progettate negli ultimi anni da Studio Azzurro o da Lab80 di Cinescatti, per menzionare due esempi italiani, o all'uso di materiali d'archivio sulla scena teatrale e operistica (*Il sogno di una cosa*, 2014, o *Haye. Le parole, la notte*, 2017, di Alina Marazzi; *Storia di un'amicizia*, 2018, di Fanny & Alexander). In primo luogo l'immagine d'archivio è sottoposta cioè ad un *détournement* che, all'interno di un «orizzonte trans-storico» basato su una «trasmissibilità testuale»⁶ in grado di recuperare e riattivare il passato nel momento presente – quella vita postuma (*Nachleben*) delle immagini teorizzata da Aby Warburg, secondo la quale ogni immagine è un "dinamogramma" capace di condensare e stratificare più tempi al suo interno e riattivarne il pathos quando chiamata ad interagire con il momento attuale – porti quelle immagini ad intrecciarsi con nuove forme e ad esprimere qualcosa di diverso dal proprio senso originario, lavorando sull'"intervallo" (per usare un termine vertoviano) che le lega e le separa, le unisce e le allontana dagli altri piani della composizione. Uno di questi, di fondamentale importanza, è quello del sonoro, ma è necessario arrivarci per gradi.

Immettere l'archivio nello spazio "extra" di un film vuol dire mettere in forma un «cineremix»⁷ atto a sconvolgere la linearità della narrazione classica e a stimolare lo spettatore prima di tutto a livello cerebrale, procurando in chi guarda un'emozione "lucida" – «emozioni dell'intelligenza», le definirebbe Vygotskij – capace di farsi trascinare dalla narrazione e al contempo di tenere ben presente il fitto reticolo di spazi e tempi a cui viene sottoposto il montaggio. D'altronde, in quanto «categoria estetica capace di lavorare in trasferta, fra cinema documentario e cinema sperimentale»⁸, quella che erroneamente può apparire come una costruzione a tavolino di una specifica

⁶ M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012, p. 18.

⁷ Id., *Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio*, in G. Spagnoletti, a cura di, *Il reale allo specchio. Il documentario italiano*, Marsilio, Venezia 2012, p. 19.

⁸ Id., *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, op. cit., p. 22.

grammatica della visione ha in effetti alla sua base un desiderio infantile e manipolatorio, quello di appropriarsi di cose altrui e di ricombinarle a proprio piacimento, dando forma ad un'idea che cresce e si trasforma con e *dopo* la materia stessa – basti ricordare opere come quelle di Bill Morrison, Cécile Fontaine, Ken Jacobs, Artavazd Pelešjan, o in Italia ad operazioni avanguardiste come quelle di Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello in un film come *La verifica incerta* (1965) – l'“*Histoire italiana*” venti anni prima che Godard realizzasse le sue, potremmo definirla – o quelle di Enrico Ghezzi con programmi come *Blob*, *Schegge*, *Fuori orario*. La memoria depositata nelle immagini viene lavorata a tutti gli effetti manualmente, stressando il materiale e facendolo tornare grezzo e pronto ad essere collocato in un nuovo ambito espressivo, in un'idea di cinema molto vicina al carattere artigianale di bottega in cui diventa difficile separare l'attrazione (in senso ejzenštejniano) dalla narrazione, l'arte dal documento. L'aspetto performativo del cineasta assume dunque un rilievo determinante: il *foundfootage* affonda le mani nella realtà per dare vita a quella che Marco Bertozzi definisce efficacemente una «reale esperienza sensoriale»⁹. Ad essere *reale*, prima dell'incontro con i contenuti delle singole rappresentazioni, è innanzitutto l'esperienza di rimontaggio. Chi “incontra” il mondo è in prima istanza un atto compositivo che eccede le intenzioni primigenie contenute nelle immagini ribaltandone le convenzioni e dissotterrando un'inesplorata attitudine alla trasgressione da parte di chi le sta manipolando¹⁰. Questo cinema è cioè capace di farsi radicalmente prossimo al “movimento del fuori”, ma in un modo completamente diverso rispetto al classico documentario: non si tratta di osservare la realtà esterna e decidere se “lasciarla parlare” in sé e per sé o costruire su di essa un racconto, bensì di maneggiare una realtà *interna* ad immagini preesistenti che vengono scelte, riassemblate, trattate sul tavolo di montaggio – in una sorta di “ready-made” *à la Duchamp* – producendo una narrazione che si basi non tanto sul singolo soggetto rappresentato in ognuna di esse quanto sulla loro predisposizione a connettersi, trovarsi, lasciarsi, accavallarsi (tra loro o con diversi materiali espressivi, tra cui la voce fuori campo) in modo che il senso nasca ancora una volta dall'attrito simultaneo e asincronico degli elementi compositivi piuttosto che da una «discorsività teleguidata», buona solo ad “infocchettare” convenzionalmente una memoria¹¹.

⁹ Id., *Espropri di realtà*, in “Fata Morgana”, *Reale*, n. 21, 2013, p. 37.

¹⁰ Cfr. Id., *Storia del documentario italiano*, op. cit., p. 54.

¹¹ Id., *Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio*, op. cit., p. 19.

Ogni archivio del resto, come scrive Derrida, è principio ordinante e coercitivo dei materiali che contiene – quella radice di *arkhé* che prevede un “cominciamento” e un “comando” – e al contempo contiene per natura un movimento verso l’avvenire che rende lo status nomologico che lo caratterizza la tutela di un passato e insieme la promessa di una «responsabilità per il domani»¹². Il movimento è così duplice: verso un tempo *originario* che è anche traccia *originale*, impressa materialmente nella pellicola, del suo scorrimento, e verso un “fuori” che contempla la negazione dell’archivio come «deposito memoriale e iussivo, dove si custodisce il documento nella sua autorità e nella certificazione della sua autorialità»¹³ e l’affidamento dei materiali ad una terza figura che, altrettanto autorialmente, se ne riappropria cambiandoli di segno. Per sua natura l’archivio considera in altre parole l’archiviato ma anche l’«archiviabile»¹⁴, quella zona cioè delle immagini che muove verso la direzione opposta alla sua singolarità storica e si presta ad essere «offerta e rubata in favore di un atto di traduzione, aperta e sottratta ad opera dell’iterazione e della riproducibilità tecnica»¹⁵. Se l’immagine d’archivio è sempre in primo luogo traccia di un evento preciso, già «tutto fuori», parte di quella vita «da sola», «senza nome»¹⁶, che lo riempie, è vissuto anche simultaneamente dalla tensione verso un’espressione che da quella singola traccia cerca una linea di fuga che la proietti, pur preservando la sua identità, verso l’a-temporalità del suo piano simbolico – quei fattori esogeni dell’espressione capaci di parlare universalmente e in ogni tempo. Ed è in effetti solo un’operazione di astrazione simbolica, che di fatto attua una qualsiasi forma di re-interpretazione filmica dell’archivio, a permetterci di *disarchiviare* le immagini altrui facendole scontrare con il nostro presente di spettatori. L’immagine d’archivio ci si manifesta allora come entità “bifida”, un “Giano Bifronte” fatto di pellicola: una testa introflessa verso la propria storia individuale, l’alterità radicale del proprio collocamento storico-geografico già copia simulacrale di corpi ed avvenimenti reali, l’altra estroflessa verso una problematizzazione, all’interno di un nuovo oggetto estetico, che ne consideri il lato potenziale (*virtuale*, potremmo anche dire) rendendo friabile la barriera tra due tempi e due spazi diversi¹⁷. Soffrire di «mal d’archivio» non vuol dire allora soltanto desiderare compulsivamente di tornare all’origine (allo stato inorganico

¹² J. Derrida, *Mal d’archive*, Galilee, Parigi 1995, p. 60, traduzione mia.

¹³ B. Roberti, *Il deposito dei simulacri*, in “Fata Morgana”, *Archivio*, n. 2, 2007, p. 53.

¹⁴ J. Derrida, *Mal d’archive*, op. cit., p. 34.

¹⁵ *Ivi*, p. 141, traduzione mia.

¹⁶ L. Venzi, *Compare, passanti, avventure dello spettatore*, in “Fata Morgana”, *Evento*, n. 38, 2019, p. 30.

¹⁷ Cfr. R. Eugeni, *Lo spettatore-archivio. Cinema, memoria, modernità*, in “Fata Morgana”, *Archivio*, op. cit., pp. 29-38.

della morte, secondo la teoria freudiana), ma anche e soprattutto «bruciare di passione»¹⁸ nell'inseguire quella parte dell'"archiviato" destinata a balenare – "guizzare via", per usare un'espressione benjaminiana – verso la liberazione dal potere arcontico e la spinta di nuovo vitale della disarchiviazione. Il "documento" è in grado di mutare così in "monumento", oggetto estetico che ne rifigura il profilo soddisfacendo il desiderio inarchiviabile di superare l'iscrizione del corpo pellicolare e ambire a quella parte "intemporale" di sé che gli permette, in qualità di «residuo inalienabile di ogni operazione di archiviazione»¹⁹, di rendersi nuovo e sempre rinnovato veicolo di espressione.

La questione è allora la seguente: cosa accade a quelle immagini da 9,5, 16, 8 mm, super8, quando escono dall'archivio e vengono calate in un diverso oggetto artistico? William Wees, nel suo importante testo *Recycled images*, individua tre diverse modalità di trattare l'archivio: la compilazione, l'appropriazione e il *collage*. La prima consiste nel reperimento e nell'assemblaggio dell'immagine in un montaggio che nega se stesso in favore di una costruzione del piano rappresentativo che porti il pubblico a percepire in modo "non mediato" la realtà contenuta in esso, facendo dunque corrispondere con esattezza i materiali di repertorio alla dimensione profilmica del racconto. In questo senso l'immagine d'archivio viene utilizzata in modo analogo alla citazione: come lo storico, riprendendo la riflessione di Benjamin, estrapola un evento specifico dal suo contesto e lo pone al servizio del suo discorso senza necessariamente curarsi del suo ambito originale di provenienza, così il cineasta usa strumentalmente le pellicole per sostenere il proprio discorso e condurre lo spettatore verso un preciso punto di vista e una storia raccontata nel modo più lineare possibile. "Appropriarsi" di un'immagine vuol dire invece rimuoverla sì esplicitamente – non celando l'operazione come nel caso della compilazione – dal suo contesto originale, quindi accentuando il suo carattere di "pura immagine", rappresentazione costruita della realtà e non canale naturale e immediato della sua comprensione, ma si presenta come un procedimento «accomodante»²⁰, che forza cioè l'adesione tra lo svolgimento del racconto (di qualsiasi genere esso sia) dentro un montaggio visivo che non si cura tanto di indagare le rappresentazioni da un punto di vista critico ma piuttosto se ne serve passivamente, «livellandole» ed «omogeneizzandole» al servizio del proprio intento narrativo²¹. Al

¹⁸ J. Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p. 142, traduzione mia.

¹⁹ R. De Gaetano, *L'inarchiviabile*, in "Fata Morgana", *Archivio*, op. cit., p. 111.

²⁰ W. C. Wees, *Recycled Images: the Art and Politics*, Anthology Film Archives, New York 1993, p. 46, traduzione mia.

²¹ *Ivi*, p. 47, traduzione mia.

contrario, «il *collage* investiga, evidenzia, agisce per contrasto»²², promuovendo un atteggiamento analitico e critico verso le immagini d'archivio e inaugurando una reale rivoluzione nella manipolazione dei materiali, che non finga – come nel caso dell'appropriazione – di sperimentare nuove forme espressive attraverso i repertori ma che davvero osi dire qualcosa di nuovo (affidandosi a processi innovativi di tipo associativo, metaforico, concettuale) grazie alla loro presenza dentro l'oggetto filmico. In questo caso siamo di fronte ad un'accezione di “citazione” più simile a quella del teatro epico brechtiano – basato «sulla continua de-contestualizzabilità dei testi drammatici di riferimento e delle situazioni messe in scena», nello straniamento di qualunque tipo di “modello” affinché si guardi a questo come passato e al contempo sempre «futuribile»²³ –, per cui anche nel cinema “d'archivio” isolare alcuni elementi visivi e sonori e tentare di combinarli in diverse varianti vuol dire esporre ognuno di questi elementi ad uno sguardo critico da parte di uno spettatore a cui viene rivelata la funzione del materiale dentro la nuova cornice espressiva e, allo stesso tempo, la sua autentica natura originaria, quel “bagliore” warburghiano che sempre si riaccende nel presente estetico dell'opera²⁴.

Quest'ultima attitudine critica vede secondo Wees le sue migliori sperimentazioni proprio in rapporto al piano sonoro. Gli allineamenti tra immagine d'archivio e voce fuori campo devono secondo lo studioso cercare una complessità “verticale” simile a quella a cui ambiva la scuola sovietica, in modo che «l'incongruità del piano sonoro con quello visivo esponga, satireggi e produca nuove letture in rapporto ai modi banali e convenzionali del discorso»²⁵. Pensiamo da questo punto di vista ad un cinema come quello di Péter Forgács, uno dei pionieri nel riuso dei repertori e punto di riferimento per molti dei nostri cineasti contemporanei. Il regista ungherese costruisce una “narrazione d'archivio” decisamente complessa e tutta basata sulla frammentazione del piano dell'immagine e di quello del suono per mezzo di salti, ellissi, buchi neri in cui lo spettatore si perde ed è chiamato a riconnettere individualmente i pezzi del *puzzle*. Quest'ultimo traccia un disegno – in tutte le opere, ma in particolare nei sei episodi di *Private Hungary* (1988) – al contempo storico e intimista, centrato contemporaneamente su un micro- e un macro-cosmo. I materiali sono quasi sempre immagini di famiglia di cui tuttavia, in lontananza, si avverte il «controcanto» della Storia – la Seconda Guerra Mondiale alle porte, le leggi razziali antisemite. A “gestire” i due livelli

²² *Ibidem*.

²³ F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, op. cit., pp. 154-155.

²⁴ Cfr. W. C. Wees, *Recycled Images: the Art and Politics*, op. cit., p. 57.

²⁵ *Ivi*, p. 21, traduzione mia.

è proprio il piano sonoro, diviso tra le musiche minimali di Tibor Szemző, gli effetti sonori post-prodotti sull'immagine (essa stessa spesso ritoccata, bloccata in un *frame*, ricolorata e così via) e soprattutto l'intersezione tra una voce che potremmo definire "storica", decentrata nelle intermittenze sonore di radio, servizi giornalistici o testi di leggi recitate dalla voce over, e una in più intima connessione con l'immagine pronunciata dallo stesso Forgács. Quest'ultima assume a tratti una forma deittica o, come la definisce Roger Odin, da «metacommentario»²⁶. Nel caso del primo episodio, *The Bartos Family*, la voce ci presenta ad esempio tutti i componenti della famiglia emulando la vera voce (quella di Zoltán Bartos, il cine-operatore) che probabilmente nel filmino chiedeva in una carrellata ad ognuno di presentarsi di fronte all'obiettivo; oppure, secondo un'analogia volontà di assegnare le immagini ad una rappresentazione che si dichiara in quanto tale e non si confonde mai del tutto con la realtà contenuta nei materiali, il regista in una delle sequenze iniziali recita la frase celebre, "The world as seen as Zoltán Bartos", esplicitando il desiderio di rendere una "mediazione dichiarata" l'aspetto centrale del film e far sì che la sua stessa voce si presenti come una sorta di «analisi poetica e semiologica»²⁷ del film di Zoltán, in grado di sviscerare cosa c'è oltre la superficie implicita delle immagini. Il commento del cineasta, «leggermente idiosincratico, dall'accento ungherese e minimalista»²⁸, è dunque solo in apparenza neutrale e poco patemico nei confronti della rappresentazione e in verità molto interessato a costruire su di essa un'azione che illumini il non detto di essa, giocando con variazioni testuali e vocali, spesso vissute da rime e ritmi più vicini alla poesia che alla prosa, passando dalla voce storica a quella intima a quella meta-discorsiva in modo che ognuno di questi livelli ricollocherebbe l'altro nella luce di un diverso significato. Lo stile è quindi tutt'altro che espositivo, al contrario le frasi che compaiono in off sono poche e brevi, scarne ma «mai innocenti», incisive al punto da stimolare chi ascolta a proseguire da sé il discorso, con e dentro il film²⁹. Si tratta di un metodo "di contrasto" (riprendendo l'espressione weesiana) che in altri episodi assume un tratto ancor più duro. In *Free fall* ad esempio (decimo episodio del 1996) alle immagini della vita di György Pető, ebreo ungherese che vive gli anni dell'alleanza del suo paese con la Germania nazista, si sovrappongono due voci che di nuovo

²⁶ R. Odin, *How to Make History Perceptible. The Bartos Family and the Private Hungary Series*, in B. Nichols, M. Renov, a cura di, *Cinema's Alchemist. The films of Peter Forgács*, University of Minnesota Press, 2011, p. 140.

²⁷ *Ivi*, p. 140, traduzione mia.

²⁸ B. Nichols, *Speaking truth with film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, op. cit., p. 79, traduzione mia.

²⁹ R. Odin, *How to Make History Perceptible. The Bartos Family and the Private Hungary Series*, op. cit., p. 156, traduzione mia.

alternano lo sfondo storico all'intimità di una vita tra le altre. Una delle scene che più colpisce in questo senso è quella in cui sui rullini delle nozze in Sinagoga, che a tratti vengono messi in pausa su primi piani a cui viene associato un nome e una data di morte (non così lontana da quel giorno), una voce off femminile recita passaggi legislativi del seguente tenore: "Jew who copulates with an Hungarian woman outside of marriage commits offence and it is to be punished by three years in prison, deposition from office and sustainment of the practice of his political rights".

È un tono secco, lievemente sarcastico e tendente alla condanna storica e politica che Forgács avrebbe ripreso in altri lavori – *The Maelstrom. A family Chronicle* (2008) ad esempio – e che individua due delle linee principali (quella satirica e quella polemica) che Wees designa come le più efficaci nel trattamento sonoro dell'archivio. Del resto, lo abbiamo visto nel secondo capitolo, si tratta delle due vie maestre indicate da Stella Bruzzi riguardo ad un corretto trattamento "drammatico" del reale, e che difatti la stessa teorica declina anche a proposito della pratica del *foundfootage*. Un esempio citato dalla studiosa eloquente sotto questo aspetto è l'opera di Emile De Antonio e il suo «collage junk» – letteralmente "montaggio-spazzatura", ad evidenziare un assemblaggio di pezzi che a prima vista potrebbe apparire alla rinfusa, senza un particolare criterio se non quello di una comune condizione di "residui" potenzialmente aperti ad una ricomposizione – attraverso cui il regista giustappone persone, voci, immagini, idee puntando spesso ad un sarcasmo politicamente impegnato e comunicato attraverso una forma densa di significati ed ispida alla comprensione del pubblico. Pensiamo ad esempio a *In the Year of the Pig* (1968), documentario sul coinvolgimento americano nella Guerra del Vietnam, che si basa a tutti gli effetti su una critica amara e sarcastica alla storia americana presa in carico dalla voce off dello stesso regista che si alterna al sonoro autentico, tra comizi e interviste, dei repertori, i quali diventano la «rappresentazione figurativa di una storia opposta»³⁰, quella avallata dall'intervento creativo (tra montaggio visivo e sonoro) ed esplicitamente parziale del cineasta.

D'altra parte non è da dare per scontato come, in quel «bosco del senso da riattualizzare»³¹ che è l'archivio, anche le componenti sonore a loro volta archiviate diventino elementi da comporre tra gli accavallamenti e gli interstizi tra le immagini, sfruttando ad esempio la tecnica dell'*overlapping* per le interviste o per i discorsi pubblici

³⁰ S. Bruzzi, *New documentary*, op. cit., p. 38, traduzione mia.

³¹ M. Bertozzi, *Recycled cinema*, op. cit., p. 35.

dei repertori che nel montaggio vengono fatti sconfinare su immagini ad essi estranee, in modo da creare, a partire dalla stessa materia prima, un effetto di asincronia che si trasforma in un nuovo effetto di senso³². Pensiamo a due documentari italiani degli anni duemila: *Appunti romani* (2004) di Marco Bertozzi e *Assalto al cielo* (2016) di Francesco Munzi. Nel primo, che raccoglie in un montaggio molto articolato materiali visivi sulla città di Roma coprendo un arco temporale enorme (dalla fine dell'800 all'inizio del XXI secolo), non solo le immagini ma anche i suoni presenti in esse vengono ricomposti come frammenti emozionali finalizzati a tracciare una parabola (storica e politica) che parte da due secoli fa e arriva in sessanta minuti alla piena modernità. Lo spettatore si trova così a passare non solo tra epoche storiche radicalmente diverse o da immagini bianche e nere a immagini colorate (grazie anche al sapiente uso della forma animata di Simone Massi), ma anche lungo un percorso vocale – i cui interventi sono accuratamente scelti nella loro esemplarità – decisamente composito: dalla voce asettica della propaganda fascista a quella poetica pasoliniana, dal tono ironico dei cinegiornali jacopettiani a quella femminile delle pubblicità del boom, passando per quella cantata di Giovanna Marini (“Passerà, passerà, ma la Storia chi è che la fa”). L'incrocio tra *soundscape* e immagini d'archivio si fa qui «palude assorbente capace di inghiottirci nel vortice del significante»³³ e di riportare all'attenzione l'aspetto meta- o «media-referenziale»³⁴ del *foundfootage*, in grado di ragionare sul *mediascape* da cui proviene nel momento stesso in cui attua uno sconvolgimento sullo stesso. Un procedimento affine vive il film di Munzi, nel quale questa volta materiali Luce, Rai, Aamod e della Cineteca Nazionale sui movimenti studenteschi nel decennio '67-'77 vengono montati in una giostra temporale altrettanto ricca, spesso sfruttando proprio quella tecnica dello “sconfinamento” che prima dicevamo. Molto riuscita è ad esempio una sequenza nella quale il sonoro di una delle manifestazioni e nello specifico le voci degli studenti negli altoparlanti che intimano alla folla di liberare la piazza perché la polizia sta caricando vengono sovrapposti nel montaggio alle riprese lente e silenziose di un paesaggio collinare e poi di un bosco e di alcuni tronchi sui quali sono state incise scritte risalenti a quegli anni. Ma il contrappunto delle interviste sul montaggio di repertorio – tecnica che vede anche sull'orizzonte internazionale modelli esemplari: *Capturing the Friedmans* (2003) di Andrew Jarecki, per citarne uno – funziona in molti casi anche quando si tratta di

³² Alla possibilità, data dall'evoluzione tecnologica nelle pratiche di registrazione, di archiviare le fonti sonore e alla formazione di un patrimonio fonico nazionale parallelo a quello dato dai repertori visivi è dedicato il recente testo di Simone Dotto: *Voci d'archivio*, Meltemi, Milano 2020.

³³ M. Bertozzi, *Recycled cinema*, op. cit., p. 36.

³⁴ W. C. Wees, *Recycled Images: the Art and Politics*, p. 25, traduzione mia.

conversazioni registrate per il film e poi rimontate sulle immagini, in modo da evitare il rischio di privilegiare il volto della testimonianza limitando «l'opera a una elencazione di eventi e memorie narrate, ma non "viste"»³⁵. Un piccolo esperimento molto riuscito in questo senso è *Una canzone* (2014), il corto di Alice Rohrwacher per l'antologia realizzata per i novant'anni dell'Istituto Luce, *9X10 Novanta*, in cui, dopo una brevissima sequenza in cui la voce ufficiale del Luce spiega come nascono i suoni dal punto di vista fisico-scientifico, immagini per lo più anni Sessanta di bambini che giocano, circensi sui trapezi, anziani che passeggiano nei centri delle città italiane, stralci di trasmissioni televisive di quegli anni – insomma un montaggio di immagini luminose e festose tipiche del periodo del boom – sono accompagnate in fuori campo dalle risposte di un coro di voci (quasi tutte di età avanzata, che ricordano la loro infanzia) alla domanda (omessa ma intuibile): qual è stato il tuo primo approccio verso la forma-canzone italiana? Il lavoro di Rohrwacher costituisce un esempio efficace del modello intervista/archivio soprattutto perché lascia che i nastri siano naturali così come sono stati registrati (con tanto di pause, risa, imbarazzi, perplessità), dando vita così ad un “mondo sonoro” vivo e vitale tanto quanto quello dell'archivio Luce al quale si sovrappone.

Un discorso diverso riguarda l'uso completamente autonomo del “sonoro d'archivio”, vale a dire una traccia sonora registrata che ci riporta tanto quanto la pellicola visiva al ricordo di un evento, tendenza che ha illustri precedenti in campo internazionale, soprattutto in circostanze narrative traumatiche – la riproduzione audio su fondo nero delle *Twin Towers* che crollano in *Fahrenheit 9/11* (2004) di Micheal Moore o la registrazione involontaria della carneficina degli orsi ai danni del protagonista in *Grizzly man* di Werner Herzog sono due tra gli esempi più potenti riguardo all'autenticazione di una traccia che passa esclusivamente per la dimensione sonora. In Italia alla fine degli anni Novanta qualcosa di simile era stato sperimentato in modo avanguardista da Mario Martone e Jacopo Quadri in *La terra trema* (1998), documentario dedicato ai terremoti d'Italia nel quale centro nevralgico della narrazione è la registrazione di un vinile dei Pink Floyd che durante la scossa mortale del Friuli nel 1976 stava girando e ha catturato così, tra le note gracchianti e interrotte dai sobbalzi, le grida della casa, le stoviglie che crollano a terra e così via. Questa registrazione, miracolosamente conservata, diventa nel documentario (durante il quale torna a più riprese) onda sonora e allo stesso tempo curva fisica di un fenomeno naturale che si ripete a tempi alterni in luoghi diversi, come fosse la prima scossa di un unico terremoto

³⁵ M. Bertozzi, *Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio*, op. cit., p. 26.

collettivo. D'altra parte la traccia sonora archiviata può richiamare non un evento reale bensì una seconda fonte mediatica, cercando, come accade ad esempio nell'opera del gruppo Canecapovolto e in un corto come *Il popolo è con me* (2011), l'aspetto disturbante, quasi parodico, del suo intervento in fuori campo, nell'esasperazione del rumore semantico e nella rielaborazione provocatoria dei suoni acusmatici e delle rappresentazioni stereotipate del documentario di carattere scientifico o dei servizi di propaganda politica³⁶. Stesso utilizzo in chiave ironica del sonoro d'archivio è quello caratteristico dell'opera di Daniele Ciprì e Franco Maresco, in particolare nella serie di Cinico TV o nei corti documentari. Ad esempio ne *Il Gattoparve* (1996), una sorta di parodia (ma anche un omaggio sentimentale) al film di Visconti attraverso la testimonianza di Nicola Scafidi, fotografo e artista visuale, che scattò diverse foto durante le giornate di perlustrazione da parte del regista e della *troupe* nei futuri luoghi delle riprese (in particolare nel corso della lunga ricerca della villa più adatta ad ospitare la famiglia Lampedusa). In un montaggio di foto in bianco e nero con il sottofondo di un sax jazz (stile musicale ricorrente nell'opera dei due autori) a cui si alternano la figura di Scafidi che sul classico fondo nero *à la* Maresco ricorda il momento dell'ingaggio e diversi pseudo-provini in cui i cineasti chiedono ad alcuni personaggi "derelitti" di recitare senza successo la parte del principe o del maggiordomo (imbeccandoli, correggendoli o "spernacchiandoli" dal fuori campo secondo la loro cifra consueta), viene inserita ad un certo punto una sequenza di riprese tremolanti e caotiche, girate con la macchina a mano, nella villa de *Il Gattopardo*. La cinepresa si accosta ai muri di pietra della vecchia dimora (alternata per un momento ai palazzi moderni della periferia palermitana), fa ingresso nei lunghi corridoi e nelle sale abbandonate, mentre cominciamo a sentire in fuori campo il sonoro originale della celebre scena del ballo nel film di Visconti. La scena cruda vista all'inizio del corto – un uomo si toglie un occhio finto di fronte alla camera – sembra così retrospettivamente il monito di una vista tolta a favore di un piano sonoro ovattato, nostalgico, che in questo caso custodisce una memoria filmica. Presto, tuttavia, il gioco contrappuntistico assume un tono decisamente sarcastico, quando ascoltiamo Angelica parlare e ballare prima con lo zio e poi con Tancredi mentre la cinepresa inquadra le nicchie in cui troneggiano vecchi scheletri nobiliari, ricoperti di polvere e ben vestiti. Ai ghigni inquietanti dei teschi i registi sovrappongono i convenevoli della dama durante il valzer – "Sono tutti gentili con me", "Tancredi è un amore con me, e anche lei lo è", "Lei è un ballerino delizioso", e via dicendo – giocando sul campo e controcampo delle figure

³⁶ Cfr. Id., *Recycled cinema*, op. cit., p. 37.

scheletriche creando l'illusione che siano queste a ballare e a dialogare di amore, matrimonio e bellezza interiore. Il contrappunto è fondato così in questo caso sull'allusione ironica e sulla simulazione – ricordiamoci quanto abbiamo detto sulla voce off del cinegiornalismo satirico, vero erede del sarcasmo della *real tv* –, creando identità narrative tutte basate su quel verbo, “parve”, che gioca linguisticamente con il titolo viscontiano.

Ci sono poi casi in cui un sonoro post-prodotto può assumere sulle immagini d'archivio una funzione di carattere prettamente “sensazionale”, mettendo in atto una traslazione da una dimensione verbale di carattere narrativo ad una di carattere emozionale, o meglio psico-sensoriale, che punta al sentimento carnale piuttosto che a quello “dell'intelligenza” tipico dello «straniamento d'archivio»³⁷. Non si può non menzionare a questo proposito la straordinaria opera di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, altri “pioneri dell'archivio” insieme a Forgács e imperituri riferimenti del film di montaggio contemporaneo. I due cineasti operano musicalmente già nella composizione di immagini, suoni, voci e testi recitati in fuori campo, come si trattasse di una partitura musicale. I loro sguardi viaggiano temporalmente tra le immagini e cercano dettagli nascosti verso cui muovere un avvicinamento zoomando con la cosiddetta “camera analitica” al fine di estrapolare l'uno dalla folla, l'individuo dall'anonimia, costruendo quello che chiamano un archivio «apocrifo»³⁸, che si nutre cioè di visioni alterate, eventi, gesti e sguardi passati riletti nel presente e segnati dal tempo come incisa e decomposta è la pellicola, che viene mostrata nelle sue mufte e nelle parti incendiate senza occultarne l'usura. Tra tutti i film, *Su tutte le vette è pace* (1998) è quello in cui il piano sonoro ha il rilievo maggiore. Dopo essersi aperto su una citazione presentata in esergo del *Canto notturno del viandante* di Goethe, tutto il film si basa sul contrappunto tra immagini da tutto il mondo risalenti alla Prima Guerra Mondiale (in positivo e in negativo, originali o colorate, a velocità normale o rallentata) – in particolare quelle girate da Luca Comerio sul Monte Adamello, in cui compaiono sterminati paesaggi innevati e file nere di soldati che faticosamente salgono verso i valichi tra i monti – e il canto dell'etnomusicologa Giovanna Marini (già incontrata con Mangini). Quest'ultimo oscilla tra un recitativo operistico e una declamazione da menestrello popolare, intervenendo con una voce armonicamente sospesa, accompagnata dai cori dei soldati e spesso ripetuta in tre lingue (italiano, inglese e tedesco), la quale talvolta indica le cesure della Storia (“31 dicembre 1916, comincia il quarto anno di guerra, ci porterà la pace”?) e

³⁷ Id., *Recycled cinema*, op. cit., p. 35.

³⁸ Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Archivi che salvano. Conversazione con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, a cura di D. Dottorini, in “Fata Morgana”, *Archivio*, op. cit., p. 16.

talaltra si abbandona ad un lirismo portato su un piano del tutto emozionale, indirizzandosi in modo diretto a quel “soldato-uomo” che il poema visivo messo in forma dai registi cerca di districare dalle masse informi degli eserciti: “Non abbracciare donne soltanto in un sogno; non conoscere balli e rovine e teatri come fiabe lontane, avvolte in un alone rosa pallido” (per citare solo uno dei passaggi).

Ci sono tuttavia due tendenze nell’utilizzo della voce fuori campo sull’archivio che tra tutte sembrano oggi, considerando il documentario italiano dell’ultimo ventennio, primeggiare. Una, che approfondiremo più avanti, è caratterizzata da una forte impronta autobiografica, per cui l’archivio (soprattutto quando è archivio di famiglia) suscita nell’elemento vocale un movimento regressivo verso la propria origine e verso il racconto di sé. L’altra, a cui dedicheremo nel prossimo paragrafo una specifica riflessione, è quella che potremmo definire una voce dal carattere *evenemenziale*, vale a dire una voce acusmatica, completamente autonoma rispetto alle immagini d’archivio e che tuttavia nel contrappunto con il repertorio dà vita all’“identità narrativa” (usando un termine ricoeuriano³⁹) di un personaggio e, di conseguenza, di un racconto, che nasce dialetticamente, appunto come *evento*, dall’incontro-scontro tra il livello visivo e quello sonoro.

4.2 Nuove identità: la voce-evento. I casi Marcello, Marazzi, Labate, Quatriglio

C’è un film dal cui esempio possiamo partire e che può aiutarci a comprendere meglio in che termini lo scontro dialettico tra immagine d’archivio e voce fuori campo possa dare adito all’insorgere di un’identità narrativa: *La bocca del lupo* (2009) di Pietro Marcello. Il secondo lungometraggio del regista, promosso dalla Fondazione San Marcellino con l’intenzione di dar vita ad un’opera filmica che raccontasse la comunità degli “emarginati” nella periferia di Genova, sceglie come perno del racconto la storia d’amore di una coppia (Enzo e Mary) e fa sì che questa emerga dal quadro di una città il cui spazio-tempo viene ricomposto attraverso immagini d’archivio (tratte da diversi fondi: il fondo pubblico della Fondazione Ansaldo di Genova, quello semipubblico dei circoli amatoriali della città, il fondo della famiglia Vassallo custodito dall’Archivio Home Movies) mescolate a riprese attuali, fotografie, una colonna sonora che attinge quasi solo da brani di musica sacra. Ma,

³⁹ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. III, *Il tempo raccontato*, Jaca book, Milano 1971, pp. 164-165.

soprattutto, la storia di Enzo e Mary nasce dal contrappunto tra i repertori e una voce off costruita lungo diversi livelli: il primo di essi consiste nell'utilizzo in montaggio dei nastri originali registrati dalla coppia per comunicare durante i mesi che l'uomo passa, a fasi alterne, in prigione; il secondo nella recitazione in fuori campo da parte di entrambi i protagonisti di alcuni stralci delle lettere che si scambiano nello stesso periodo; il terzo nel rapsodico intervento della voce di Enzo, che racconta alcuni episodi che hanno segnato la sua vita; infine il quarto nella recitazione da parte di una voce narrante (recitata da Franco Leo) di un commentario poetico scritto dal regista che fa da preludio, interludio ed epilogo al racconto filmico (sulla forma del quale torneremo nel prossimo capitolo). La narrazione si dipana attraverso registri espressivi che procedono senza interruzione in modo autonomo l'uno dall'altro e al contempo sono in grado di intrecciarsi in una sintesi comune, una musicale "armonizzazione delle parti" che li fa incontrare ad un meta-livello in cui riescono a risuonare insieme nella coscienza dello spettatore – il cineasta e la montatrice, Sara Fgaier, raccontano di aver lavorato al montaggio costruendo su una lavagna una vera e propria partitura composta da diverse linee (una riguardante l'archivio, un'altra le riprese live, un'altra ancora i nastri registrati e così via, come fossero le parti di un'orchestra), indagando le intersezioni verticali che si creavano via via tra di esse⁴⁰. In questo *pastiche* visivo e sonoro il pubblico comincia a capire chi parla ma non lo vede, inizia ad intuire la storia ma la percepisce frammentata tra innumerevoli piani compositivi, primo fra tutti quello di una voce fuori campo che proietta il racconto su immagini d'archivio ad esso estranee. Ogni possibile verità della narrazione diventa una verità "situata", che si inserisce cioè nell'intervallo tra l'archivio e la voce che lo anima. Il racconto e i suoi "personaggi" sono in sé invisibili, o meglio, visibili attraverso un materiale surrogato. La presenza di entrambi esiste esclusivamente nell'"altro" dell'immagine, nella dimensione oscura dell'*off screen*: vediamo Enzo ma quasi mai quando ne sentiamo la voce, come se si trattasse di due entità separate; di Mary ascoltiamo invece solo la voce per almeno tre quarti del film. La loro relazione sembra potersi basare solo sulla parola indiretta ("amore come parli bene", è la scritta dipinta non a caso sul carretto di gelati di Enzo). Eppure sono le loro voci a guidare il racconto, ad avvolgere l'immagine facendosi in un certo senso "ancora" acusmatica del suo movimento, "voce-io" prossima allo spettatore che intrattiene con il piano visuale un rapporto di ambiguità e oscillazione, posizionandosi né davvero dentro l'immagine né totalmente al di fuori di essa. Questo fino a "deacusmatizzarsi" nella straordinaria sequenza

⁴⁰ Cfr. P. Marcello, *La bocca del lupo*, Feltrinelli, Milano 2010.

conclusiva nella quale i due ci si presentano seduti uno accanto all'altra, in una lunga conversazione (tra loro più che con Marcello, che in ogni caso non palesa affatto la sua presenza) in cui entrambi reimmettono la propria voce in un corpo e, dunque, restituiscono una nuova carne a quelle identità che fino ad allora viaggiavano al confine tra la (propria) linea del sonoro e (l'altrui) linea visiva. Ci sembra utile descrivere per intero una sequenza del film, al fine di usarla come modello di applicazione per le argomentazioni successive.

Vediamo Enzo nel suo letto, sembra dormire. In fuori campo parte uno dei nastri registrati per Mary: l'uomo dice alla donna che le sue ultime lettere gli hanno fatto tornare la voglia di vivere e di essere felice. È vero che in questo caso per pochi secondi la voce in fuori campo corrisponde al corpo di Enzo, ma è un corpo ripreso nella condizione per eccellenza silente e dell'assenza: è un corpo addormentato, chiuso in un'immagine muta che non coincide con la parola se non nell'operazione formale e dichiaratamente artificiosa di un "taglia e cuci" post-prodotto che la fa parlare. Stacco di montaggio. Come si trattasse di un sogno del protagonista, vediamo alcune insegne luminose su una strada trafficata, di notte, mentre sentiamo ancora in fuori campo gli schiocchi dei baci che l'uomo lancia alla compagna sul finire del nastro ("un altro, un altro"). Sta iniziando una sequenza tutta basata su montaggio d'archivio, forse in assoluto la più articolata del film – le immagini sono moltissime, tratte dalle fonti più diverse e assumono un ritmo sempre più incalzante. Un fischio da film western (sempre in fuori campo) prelude alla piega atmosferica che il racconto sta per prendere: Enzo, questa volta con una voce registrata per il regista e non per Mary, racconterà il crimine che lo ha portato dietro le sbarre. Dopo il suono di alcuni spari inizia a ripercorrere il fatto. Per prima cosa rievoca drammaticamente la scena per come avviene nella sua memoria, "Fermati, butta la pistola!", sentiamo di nuovo il rumore degli spari, "e quel giorno non dovevo neanche andare a lavorare io". Le immagini virano, questa volta veramente, verso la scena di un western. "Uno lo chiamavano Kociss, l'altro l'indiano", dice la voce di Enzo sull'inquadratura di due volti in uno stralcio di quello che sembra effettivamente un film di genere. Non è importante riconoscere di quale film si tratti, e precisamente perché quei due uomini con il cappello che fumano e si guardano con fare circospetto diventano subito, per chi guarda le immagini e ascolta la narrazione, i poliziotti in borghese che hanno fatto sì che la "vita di allora" di Enzo diventasse "un inferno". Arrivano le immagini di una discoteca anni Sessanta, ragazzi che ballano il twist. Enzo ci

parla del locale in cui tutto è accaduto, “lo Zanzibar”, ed ecco che i due luoghi diventano nella nostra coscienza di spettatori uno soltanto. Altre immagini color seppia di strade, camion, alcune sirene suonano insistenti. Vediamo una strada affollata, accecata dai fari delle macchine (forse la stazione di Genova). Sul ritmo frenetico dell’incedere dei passanti e dei mezzi di trasporto la voce di Enzo racconta quanti colpi gli hanno sparato contro i poliziotti e quanti gliene ha “messi” lui sulle gambe. Nuovo stacco di montaggio. Un giovane armato (si tratta sempre dello stralcio di un film) risale una collinetta. Ad aspettarlo in controcampo (o almeno, questa è l’illusione prodotta da una seconda immagine d’archivio) c’è un altro uomo che indossa una maschera antigas. “E quella sera non mi ero portato il canne mozze. Avevo solo una pistola, una 44 Magnum come quella che c’ha l’ispettore Callaghan e un’altra cromata, tedesca”, dice Enzo. “Io pensavo che li avevo ammazzati” – appare l’immagine di un corridoio buio e qualcuno in fondo che lo illumina con una torcia – “E meno male. Sennò avevo ancora tre ergastoli sulle spalle”. Poi un obiettivo, sembra quello di un proiettore, un turbini di luce accompagnato da un suono tenuto, simile a quello di una spia di allarme, e il fermo immagine su un ritratto di Enzo, una fotografia in una posa da attore molto lontana da quella che potrebbe essere una tessera segnaletica (che pure viene richiamata nel nostro immaginario), quasi a chiudere il cerchio del vortice visivo e sonoro e dirci che sì: è di lui che stiamo parlando. Ma è un momento, l’identità non deve avere il tempo di sedimentarsi. Di nuovo una strada trafficata, questa volta a colori, vista da dentro una macchina, il parabrezza bagnato di pioggia. Compare un’altra foto raffigurante una donna vestita in stile anni Venti, sorridente, molto truccata, alcune piume nei capelli. Capiremo solo alla fine che si tratta di una foto di Mary da giovane. Per il momento si tratta di un’immagine tra le altre e, proprio in forza di questa condizione, completamente destituita dalla sua funzione di ritratto e riconfigurata invece come sedimento di una memoria frastagliata che ci lancia costantemente al di qua e al di là del racconto di un singolo, della demarcazione di un profilo. L’“io” sta in quella nebulosa archeologicamente e sincronicamente disposta su un tavolo di montaggio e che in contrappunto alla voce impastata, scura e dal forte accento siciliano di Enzo compie la magia di far sorgere davanti a noi, o meglio nella nostra coscienza, un’identità: sarà pure un “io” privo di contorni, ma senza dubbio conquista nel nostro immaginario uno spessore, se non fisico, *reale*. Sulla foto di Mary parte un nuovo nastro registrato da Enzo: “Senti una cosa amore. Ieri sera mi è arrivato il tuo espresso. E già ti ho risposto” – il ritratto lascia il posto ad un’immagine di repertorio in negativo, dalla pasta rovinata, color seppia: una donna con un velo (forse una suora, forse una donna d’altri tempi) che sistema la sua acconciatura

davanti allo specchio – “Mi sono arrivate le cassette. E stamattina mentre scrivevo mi è arrivato pure il vaglia. E ti ringrazio di tutto cuore amore mio. A presto”. Ma poi continua: “Amore scusa se parlo un po’ piano. Ho paura che c’è la guardia e mi scoprono che c’ho lo stereo così. Riprendo più tardi perché adesso passa la conta. Ciao amore a più tardi, ti voglio bene, ti amo bastarda”. Queste ultime parole sono sussurrate ma pervase da un anelito di desiderio carnale, quasi l’ululato di un animale in calore e al contempo un richiamo intimo, romantico, che tenta di superare la distanza fisica tra due corpi. Sentiamo il clic del registratore e inizia una nuova sequenza.

Si potrebbero analizzare molte altre sequenze, di questo come di altri film ai quali nelle prossime pagine saremo costretti a dedicare uno spazio meno ampio e approfondito. Nella sequenza appena analizzata, e in generale in una pratica cinematografica come quella del *foundfootage*, giocata sullo scarto e sull’intersezione intermediale tra diversi registri espressivi, la forma del racconto aderisce ad una legge di presentazione secondo cui il soggetto della narrazione può strutturarsi unicamente a seguito di un “evento” compositivo che destituisce la continuità dell’opera (la voce che si scontra con le immagini), aprendo lo spazio a identità narrative che emergono dalla discontinuità, in un conflitto audiovisivo attraverso il quale muovono verso la dimensione rappresentativa un peculiare sentimento di appartenenza – il dominio delle immagini non corrisponde al dominio della voce, e viceversa, ma nel loro incontro si produce l’illusione che così sia. Il racconto sorge così da un complesso movimento individuante che lavora affinché lo spettatore, consapevole dello straniamento dato dal piano sonoro sovrapposto a quello visivo ma coinvolto nell’illusione finzionale, colga un flusso narrativo che sorge epifanicamente da una materia diversificata, giocata nel *gap* tra i due livelli compositivi, in un processo dinamico di riconoscimento opposto a quello pre-definito da un atto rappresentativo diretto. Nel caso citato, così come nei prossimi che menzioneremo, il “personaggio” del racconto perde la classica corporeità attoriale, assumendo un preciso carattere narrativo proprio giocando sull’“invisibilità” e sulla negazione di un racconto costruito a partire dalla propria presenza fisica. In relazione ad un’immagine di per sé impersonale perché reperita altrove e messa a servizio di una storia, parliamo di soggetti (e di conseguenti narrazioni) che ci si manifestano sul confine tra linea visiva e banda del sonoro, attraverso la costruzione di una voce fuori campo che riesce nell’intento paradossale di raccontare un’identità affondando in un materiale

d'archivio preesistente e dunque ad essa originalmente estraneo. Il contrappunto tra voce e archivio procura così una vera e propria «diagnosi della soggettività», in questo caso specifico di Enzo e del suo vissuto personale, «garantita da una feconda disgiunzione della “gabbia” audiovisiva [voce e immagine si separano e concorrono insieme ad un senso condiviso], per cui la rielaborazione dell'identità passa attraverso la divaricazione di sguardi e contrappunti sonori»⁴¹. Immagini come quelle di repertorio, «create per essere irripetibili», si prestano in occasioni del genere «a ripetere profili e ricordi altrui»⁴², facendo sì che sia «l'andirivieni tra parole e immagini a definire lo statuto del soggetto» e a «stabilire il rapporto di verità tra ciò che si ascolta e ciò che viene mostrato»⁴³. La voce off di Enzo conduce il «mostrativo» dei repertori al «narrativo» della sua storia⁴⁴, ma non semplicemente appropriandosi (usiamo non a caso il termine di Wees) di immagini non sue e proiettando egoisticamente la sua storia su quella di altri. Il lavoro di Marcello e Fgaier è più sottile: le due linee restano autonome senza mai usare un movimento di prevaricazione l'una sull'altra. La forza e l'efficacia del procedimento formale sta esattamente in questo: l'evento dell'unione sintetica accade unicamente perché non c'è alcuno sconfinamento tra i due livelli; tornando alle parole di Deleuze sull'e-autonomia della voce fuori campo rispetto al piano dell'immagine, «nessuna delle due facoltà [visiva o sonora] si innalza all'esercizio superiore senza raggiungere il limite che la separa dall'altra, ma la rapporta all'altra separandola»⁴⁵. Cosa importante è in altre parole spingersi fino al limite formale che separa i piani, laddove arriva anche la congiunzione tra di essi, senza tuttavia valicarlo e strabordare nel campo espressivo dell'altro. Quei «grumi di senso apparentemente informi»⁴⁶ che nascono sulla soglia tra voce off e repertori costituiscono la risacca di due correnti paritarie: “film delle immagini” e “film delle voci” sono costruiti orizzontalmente, la sovrapposizione verticale tra i due è il naturale risultato del loro incedere e del loro incontrarsi in alcuni, abbaglianti, «lampi di convergenza»⁴⁷ in grado di tradurre nella coscienza spettatoriale il dato reale in una produzione dell'immaginazione. Un po' come il protagonista del racconto di Leonardo Sciascia, *Il volto sulla maschera* (1980)⁴⁸, che entra in un cinema parigino a

⁴¹ S. Rimini, «Le voci di dentro». *Fantasmii audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi*, in “Arabeschi”, n. 2, 2013, p. 22.

⁴² A. Scandola, *Riscritture. “Tutto parla di te” tra foundfootage, documentario e finzione*, in G. Tinazzi, a cura di, *Lo stato delle cose*, Coop. Libreria Editrice Università di Padova, Padova 2014, p. 26.

⁴³ S. Rimini, «Le voci di dentro». *Fantasmii audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi*, op. cit., p. 22.

⁴⁴ M. Bertozzi, *Recycled cinema*, op. cit., p. 79.

⁴⁵ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 287.

⁴⁶ Id., *Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio*, op. cit., p. 19.

⁴⁷ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., p. 169.

⁴⁸ L. Sciascia, *Il volto sulla maschera*, Mondadori, Milano 1980.

Bercy a vedere *Il fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier e mentre scorre la pellicola ha l'impressione di assistere a due distinte proiezioni, una nella sua memoria e l'altra contenuta nella cornice dello schermo, entrambe che giocano d'anticipo l'una sull'altra. Il nucleo di realtà delle immagini (quelle del film del romanzo così come quelle d'archivio montate ne *La bocca del lupo*) non viene minimamente scalfito dall'invadenza di una voce tiranna né passivamente raddoppiato da una narrazione che gli si adegua: resta invece ben integro e, nella sua integrità, corre parallelo ad un secondo intervento strumentale nell'orchestrazione complessiva dell'opera, quello dato dal nastro registrato da Enzo o dal suo avvincente racconto in fuori campo, aprendo a tratti lo spazio di un incontro che si trasforma evenemenzialmente nel corpo incorporeo di una storia non direttamente figurabile.

Alain Badiou, filosofo che più di ogni altro si è interrogato sul concetto di evento, intende per esso un «creatore di temporalità», ovvero un'entità capace di interrompere una temporalità dominante e inaugurarne una differente. Nel cinema questo viene tradotto dal passaggio dai tradizionali elementi di continuità della forma («l'intreccio, la storia, il paesaggio, la condizione stabile degli attori») a una rottura di questa condizione lineare in grado di realizzare improvvisamente uno stato di discontinuità. In un cinema come quello contemporaneo, come abbiamo detto ormai più volte trasformato dall'avvento del digitale e caratterizzato sempre più dall'utilizzo di un'intersezione di linguaggi e media differenti all'interno di uno stesso oggetto artistico, esistono diverse operazioni in grado di produrre discontinuità (il cambiamento della natura di un'immagine, la rottura della linearità del racconto) giocando precisamente in quel «tra due temporale», terra di mezzo tra due parti che confliggono, all'interno del quale può aprirsi uno spazio evenemenziale nella composizione filmica⁴⁹. Senza alcun dubbio la relazione dialettica tra piano sonoro e immagini d'archivio costituisce un buon modello di interazione dialettica interna al film e dunque di interruzione della continuità dell'opera. Qualsiasi incontro/scontro di questo tipo «traumatizza» la forma e, deformandola, ne rovescia lo statuto.

Il cinema propone nuove sintesi, tra il tempo costruito del montaggio e la durata pura, tra valori plastici e valori musicali, tra le forme popolari e l'arte sublime, tra le tecniche del vasto orizzonte e quelle dello spazio chiuso⁵⁰.

⁴⁹ A. Badiou, *L'evento dell'immagine anonima. Conversazione con Alain Badiou*, a cura di F. Ceraolo, in "Fata Morgana", *Evento*, n. 38, 2019, pp. 7-8.

⁵⁰ Id., *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, a cura di D. Dottorini, Pellegrini, Cosenza 2009, p. 116.

La forma cinematografica, di natura predisposta a quella che Bazin chiama «impurità»⁵¹, ovvero la sua capacità di nutrirsi delle arti che lo hanno preceduto per poi rivoluzionarne le modalità narrative come un fiume continuo a portare i detriti della terra in cui ha scavato la sua gola, si presenta secondo Badiou come arte chiamata a gestire un «corpo a corpo con l'infinito del sensibile»⁵² e a prendere dunque le mosse da un reale disordinato, “accumulato” come un mucchio di rifiuti «non artistici» da accogliere nella loro disomogenea complessità e tentare di configurare – più radicalmente «depurare»⁵³ – in una nuova forma. Il film in sé si presenta allora come «punto-soggetto di una configurazione»⁵⁴ che, attraverso il montaggio (tanto visivo quanto sonoro) riorganizza piano piano il caos delle forme intercettando un'idea che riesca, senza mai disgiungersi dalla «visitazione»⁵⁵ di un sensibile a cui non può che rimanere prossima, a disciplinare la materia reale in un nuovo assetto formale. L'evento stesso diventa così l'incontro tra la sensibilità dei materiali espressivi e l'immaterialità di un'idea che sorge dall'incontro e dalla rfigurazione di essi ad opera del film⁵⁶, in una concezione intermediale di cinema – Badiou fa non a caso l'esempio del caos formale delle *Histoire(s) du cinéma* godardiane – secondo cui esso stesso assume il ruolo di «nebulizzatore, forza centrifuga»⁵⁷ in grado di lavorare all'interno di fratture, scarti, soglie tra più livelli compositivi. Stanti così le cose, sembra appropriato parlare di evenemenzialità a proposito di un film come *La bocca del lupo*, in cui l'idea di un racconto e del tracciamento del profilo singolare di un'identità può avvenire solo sul confine di una forma discontinua, che fa cortocircuitare il reale facendolo giungere ad una rinnovata formalizzazione – nel senso di messa in forma di un'esperienza, di un discorso, di una vita⁵⁸ – solo dopo aver prodotto una rottura a cui lo stesso soggetto della rappresentazione (nel caso del nostro esempio il personaggio di Enzo) deve riuscire a corrispondere affinché gli venga proposta una via alternativa alla soggettivazione.

Ma ci sono molti altri casi che possono essere presi in esame in questo senso. A partire dal cinema di un'altra regista, Alina Marazzi, che da sempre, come Pietro Marcello,

⁵¹ Cfr. A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, op. cit., p. 119.

⁵² A. Badiou, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, op. cit., p. 130.

⁵³ *Ivi*, p. 179.

⁵⁴ *Ivi*, p. 153.

⁵⁵ *Ivi*, p. 159.

⁵⁶ Cfr. F. Ceraolo, *Introduzione. Il teatro e il suo oltre*, in Id., a cura di, *Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 35-37.

⁵⁷ F. Zucconi, “Quando ogni immagine è facile”. *Una geofilosofia politica dei media, tra Badiou e Deleuze*, in *Teorie dell'evento*, op. cit., p. 174.

⁵⁸ Cfr. D. Dottorini, *La passione del reale*, op. cit., pp. 90-91.

lavora con gli archivi e con le infinite possibilità espressive che vengono sprigionate grazie all'incontro di essi con la forma filmica. Nel suo film più conosciuto, *Un'ora sola ti vorrei* (2002), opera che avrebbe costituito una sorta di termine *post quem* per tutti i registi italiani a venire che hanno deciso di confrontarsi con la pratica del *foundfootage* e sulla quale torneremo anche nei prossimi paragrafi, la regista, in un montaggio (a quattro mani con Ilaria Fraioli) «retrospettivo»⁵⁹ – nel senso letterale di temporalmente retroattivo – ricostruisce ormai adulta, attraverso i filmini girati dal nonno (l'editore svizzero Ulrico Hoepli) la figura di una mamma suicida conosciuta solo negli anni dell'infanzia. Nel film l'“impasto” – usiamo non a caso un termine che dà il titolo ad un piccolo lavoro molto precedente della regista – della materia espressiva raggiunge un livello di alta complessità formale. Le immagini di famiglia si mescolano a fotografie, cartelle cliniche, pagine di diario e lettere che vediamo fisicamente sfogliate dalla cineasta; ma soprattutto un raffinatissimo piano sonoro costruito in base ad una semantica di carattere emozionale da Benni Atria (ci torneremo), una colonna sonora anch'essa molto ricca (a partire dal brano che dà il titolo al film, passando per la Sinfonia n. 3 di Górecki e la *Berceuse* di Chopin e arrivando ad una versione graffiante di *Summertime* cantata da Janis Joplin), e, componente più importante, una voce fuori campo, recitata dalla stessa regista, che si prende carico di leggere in prima persona le lettere e i diari di Liseli (la madre) sdoppiando la sua identità in mamma e figlia, mittente e ideale destinataria delle lettere, in un complesso gioco enunciativo che riprenderemo più avanti in relazione al peculiare spazio vocale cui dà vita la voce epistolare.

Ora ci interessa invece sottolineare che anche in un film del genere, nel quale le immagini riguardano profondamente la regista (il suo sguardo, la sua voce), Marazzi racconta di come, una volta tirate fuori le scatole con le pellicole dagli armadi e averle visionate centinaia di volte, interrompendosi e ricominciando anni dopo, in un lavoro di rielaborazione per nulla immediato, ha sentito la necessità di guardare alle figure che apparivano nei filmini come a dei personaggi fittizi, degli “attori”, su cui operare un distanziamento (straniamento, per recuperare ancora una volta l'espressione brechtiana) che le permettesse di gestirli in modo lucido, considerando anche se stessa, parte integrante e anche fisica delle pellicole, in terza persona singolare, come parlasse per interposta persona⁶⁰ – Deleuze la definirebbe una «funzione primitiva anonima»⁶¹. Quella

⁵⁹ F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, op. cit. p. 79.

⁶⁰ Cfr. A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milano 2006.

⁶¹ G. Deleuze, *Foucault*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018, p. 28.

che ascoltiamo fuori campo è una voce che nasce da una gestazione complessa, il cui timbro inizialmente la cineasta pensava di affidare all'amica della madre Sonia Gessner e decide poi invece di cercare dentro di lei, con l'aiuto del produttore Gianfilippo Pedote e di Benni Atria, in modo che suonasse naturale, non ritoccato né particolarmente impostato, libero di cambiare il tono a seconda della circostanza, dell'emozione, tra la declamazione di una filastrocca in tedesco come *Hanschen Klein* e la lettura fredda di una cartella clinica. Le identità delle pellicole emergono così come Alina in prima persona desidera raccontarle: restituite dal particolare di una storia privata alla «dimensione epica di un racconto universale»⁶²; rovesciate rispetto allo statuto superficiale attraverso cui appaiono nei super8, strappate cioè a quella cortina di felicità dei momenti di festa e di leggerezza della vita quotidiana e al singolo sguardo maschile del “capo-famiglia” riconsegnando «alla loro bellezza la coscienza di ciò che presto avrebbe sconvolto la famiglia»⁶³. In altre parole, identità nuove, che a distanza di tempo possono finalmente nascere in un contrappunto formale che fa da balsamo catartico a figure irrigidite (in primo luogo quella di Liseli) dentro ruoli ambigui, sbagliati, ancora non compresi fino in fondo. La voce di commento della regista, «“imboscata” ai margini del quadro», si fa «voce-io dissonante, carica di sfumature, di echi, di contrasti», «sempre pronta a contraddire la grana delle immagini»⁶⁴. In un'operazione di disgiunzione e controcanto l'evento procurato dallo scontro tra immagine e sonoro è allora un evento cercato, forse possiamo addirittura dire invocato in quanto *cura*, somministrato dalla regista a se stessa al fine di ri-conoscere di nuovo la narrazione della propria vita. Non a caso, in due dei tanti momenti emotivamente intensi del film, Marazzi recita uno stesso testo – una volta sulle immagini che ritraggono il corteggiamento, l'innamoramento e il matrimonio della nonna e la seconda su immagini che ritraggono l'incontro tra Liseli e il futuro marito – decidendo arbitrariamente di usare le medesime parole su spazi e tempi diversi, dall'incontro dei quali nascono due personaggi diversi, due identità da certi punti di vista opposte sebbene carnalmente legate.

⁶² A. Marazzi, *I documentari salveranno il cinema italiano? Tavola rotonda con Leonardo Di Costanzo, Alina Marazzi, Gianfranco Pannone e Claudia Tosi*, a cura di L. Mosso e D. Zonta, in “Brancaleone”, *Cinema italiano: realtà e sogno*, n. 1, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2006, p. 79.

⁶³ F. Zucconi, *Dagli home movies al foundfootage cinema. Sulle tracce della cultura visuale domestica*, in “Lares”, *Culture domestiche. Saggi interdisciplinari*, a cura di V. Lusini e P. Meloni, n. 3, 2014, p. 572.

⁶⁴ S. Rimini, «Le voci di dentro». *Fantasma audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi*, op. cit., p. 25.

Ecco, ti ho detto che ti amo e non so niente di te. Ho paura di averti spaventato, ma spero di no, spero che tu mi creda. Vorrei sapere se ti piacciono le finestre aperte di notte, o se anche tu hai la mania di chiudere le tapparelle alle sei di sera. Io non lo posso sopportare. Mi sembra che tutti gli altri amori non siano niente in confronto al nostro. Tu hai inventato l'amore per me e io cosa ti darò? Amore, non ti lascerò desiderare nulla perché tutto, tutto quello che ti potrò dare non te lo darò nemmeno, sarà tuo subito.

Marazzi pronuncia queste frasi in due timbri distinti, la prima come in un sussurro che viene da lontano e al contempo da dentro, da un'intimità che abbiamo quasi paura a scoperchiare; la seconda in modo più deciso, brillante, quasi scanzonato, che è il tono che la regista decide di dare alla mamma in molti passaggi del film e che sembra rispecchiare il suo stesso modo di guardare alle immagini: una mistura tra un acume sorprendente e un'ingenua spensieratezza. La ripetizione diventa così il pretesto di elaborazione di due tracce mnestiche diverse risemantizzate attraverso un comune sentire; come scrive Dario Cecchi, «riemergendo nel seno della scansione cronologica del tempo, la ripetizione dell'identica testimonianza d'amore, attribuita a due donne diverse, fa sì che un nucleo traumatico della vita della regista, di sua madre e di sua nonna divenga esperibile come un sentire aperto a forme di riqualificazione del suo senso»⁶⁵.

La sutura tra voce e immagini, in questo film potentemente ricostruita su una lacerazione e dunque straziante nella sua stessa volontà di reinventarsi, viene riconfermata anche in un film successivo, *Vogliamo anche le rose* (2007), lungometraggio dedicato alla figura della donna e ai movimenti femministi anni Settanta, in cui su un montaggio anche in questo caso decisamente ricco e articolato tra repertori pescati da numerosi archivi diversi (Teche Rai, AAMOD, Cineteca di Bologna, Centro sperimentale, Cineteca del Friuli, tra gli altri), sequenze di film (da quelli di famiglia di Mario Masini alle opere di Anna Lajolo, Guido Lombardi, Adriana Monti, da stralci presi da *Anna e Parco Lambro* di Grifi alle animazioni di Pino Zac, Giulio Cingoli e i fratelli Pagot) e nuove animazioni disegnate da Cristina Seresini, di nuovo la profondità del racconto viene costruita dal contrappunto del livello visivo con un piano sonoro composto da tre distinte voci fuori campo che leggono tre diversi diari di donne dell'epoca (custoditi nell'Archivio di Pieve Santo Stefano). Scegliendo ancora una volta la scrittura intima del diario, più vicina al flusso di coscienza del linguaggio orale che alla linearità della scrittura, anche qui tre identità – Anita, Valentina e Teresa – nascono sulla soglia tra due materiali tra loro estranei: le pagine intime di tre diari giovanili e

⁶⁵ D. Cecchi, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2016, p. 42.

immagini d'archivio che ritraggono donne riprese in città, anni e contesti differenti. Tanto le tre figure femminili nascono in quanto tali – nello spessore del proprio racconto – solo dall'incontro tra i repertori e le voci fuori campo che ne riportano i pensieri, che i nomi delle tre donne non rispondono a quelli reali bensì a quelli delle attrici che recitano le loro parole (Anita Caprioli, Teresa Saponangelo e Valentina Carnelutti). Se anche quindi Marazzi e Fraioli avvertono il desiderio di riconoscere in alcune figure che compaiono nei repertori quelle delle donne realmente vissute – in Adriana Monti vedono la storia e la figura di “Valentina”, in una donna che viene dallo stesso paesino pugliese di “Teresa” riconoscono miracolosamente il profilo dell'autrice del rispettivo diario⁶⁶ – l'assegnazione del nome in base a chi a questi personaggi presta la voce conferma definitivamente il fatto che le identità narrate non sono tanto quelle reali quanto quelle che evenemenzialmente sorgono a cavallo tra piano sonoro e piano visivo; o meglio, sono anche quelle reali, ma profilate da un evento compositivo che le sostanzia e che dunque, a coronarne la rinnovata nascita, le ri-nomina.

Anche in film come *Terramatta* (2012) di Costanza Quatriglio e *Arrivederci Saigon* (2018) di Wilma Labate l'incontro tra voci fuori campo e immagini d'archivio costituisce il terreno di nascita dei personaggi raccontati. Nel film di Quatriglio il diario di Vincenzo Rabito (2017 pagine, anch'esso custodito a Pieve Santo Stefano) – oggetto già di per sé di forte interesse (e pubblicato difatti anche come libro autonomo⁶⁷) perché scritto in un italiano inventato, semi-analfabeta ma narrativamente molto potente, da un ex bracciante siciliano che racconta le due guerre vissute in prima persona – viene recitato dalla voce di Roberto Nobile su repertori Luce e Aamod (alternati a riprese dell'odierna cittadina, Chiaramonte Gulfi, che dà i natali all'uomo, ad alcune fotografie, quelle ad esempio di Giuseppe Leone, e ad alcuni stralci di altri documentari). In queste immagini il racconto del protagonista si cerca e si ritrova, sovrapponendo a tratti le parole stesse, graficamente visibili sullo schermo e fatte scorrere su di esso come fossero binari di un treno, ai paesaggi sconvolti da almeno quattro decenni di Storia o mostrandole (così come accadeva nel film di Marazzi) attraverso le pagine reali dei diari. Ma è soprattutto la loro incarnazione nella voce off, che interagisce e si fonde con le immagini di un'Italia povera, contadina e afflitta dalla guerra, a dar vita nella coscienza spettatoriale ad un'identità ancora una volta collocata “sulla soglia”, percepibile negli squarci evenemenziali che si aprono tra due piste differenti eppure profondamente legate. Riconosciamo Rabito nel viso di un soldato qualunque,

⁶⁶ Cfr. A. Marazzi, *Vogliamo anche le rose*, Feltrinelli, Milano 2008.

⁶⁷ V. Rabito, *Terra matta*, Einaudi, Torino 2014.

ascoltiamo il racconto delle morti che lo riguardano da vicino associandolo a macerie altrui, residui di storie diverse che tuttavia si annodano alla voce narrante e al suo flusso di coscienza senza pause, quasi privo di punteggiatura, che nulla ha a che fare con la dimensione lineare della scrittura e che al contrario si presenta come materia fonetica viva, pulsante, aderente alla sua terra nel corpo dialettale e che anima le immagini come si trattasse della fiaba di un antico cantastorie. Il legame tra linea sonora e linea vocale si salda così, come negli esempi precedenti, tra concordanze di carattere narrativo e associazioni dal profilo più astrattamente metaforico, capaci di creare una *Gestalt* unica e percepita nella mente del pubblico come sintesi tra due evocazioni che, accostate, mettono in forma un significato. Molto riuscita da questo punto di vista è la sequenza in cui Rabito racconta di recarsi al Comune di Ragusa per richiedere un certificato di quinta elementare e le sue parole vengono sovrapposte ad alcune immagini, tratte da *I pupi siciliani* (1955) di Ugo Saitta, in cui vediamo un teatrino di strada dove viene messa in scena una battaglia tra due burattini armati in stile seicentesco. La lotta che il personaggio compie al fine di ottenere dalle istituzioni un pezzo di carta che testimoni la sua alfabetizzazione (che è poi in definitiva la lotta di una tenuta espressiva, la sua, che non si preoccupa della evidente mancanza di struttura e che anzi sfida i canoni linguistici violandoli e facendo di questa trasgressione un'arma di veridicità) viene incarnata metaforicamente da quella dei pupi replicandone metaforicamente la sensazione "militante" e restituendoci in questo modo non tanto i "fatti" della storia che riguardano il personaggio quanto il suo interno stato d'animo, al punto che quando la voce in fuori campo ci allietta con la buona novella ("e così dopo dieci giorni fui stato promosso"), a livello visivo una delle due marionette infilza l'altra con la spada e, mentre scorre il sangue di stoffa, il pubblico di bambini presenti si lancia in un applauso scrosciante⁶⁸.

Qualcosa di simile avviene nel film di Labate, in cui la tecnica dell'*overlapping* delle interviste sugli archivi crea di continuo l'illusione che il racconto dei personaggi in fuori campo coincida (metaforicamente o narrativamente) con quanto vediamo nei materiali Luce e Aamod. La regista racconta una storia curiosa, rimasta ai margini della Storia per lungo

⁶⁸ Due anni dopo la regista avrebbe ripetuto un procedimento analogo per *Triangle* (2014), in cui due poli spazio-temporali, il famoso incendio del 1911 nella fabbrica tessile Triangle di New York e il crollo di un edificio industriale in cui si producono confezioni nel 2011 a Barletta, si incontrano ripetutamente proprio a partire dal sonoro: le testimonianze vocali delle operaie pugliesi vengono montate sui repertori degli anni dieci, il sonoro dei servizi giornalistici di allora sulle immagini di oggi. L'incrocio prismatico si ripete anche a livello visivo, in cui spesso l'immagine viene sdoppiata come in un caleidoscopio dischiudendo come terzo lato del triangolo una riflessione senza spazio né tempo sull'etica del lavoro.

tempo e che tuttavia come tutte le storie “secondarie” riesce a raccontare il passato in modo più autentico dei grandi eventi. Si tratta dell’avventura di cinque ragazze toscane che negli anni Sessanta formano un gruppo musicale (le *Stars*) e nel 1968 vengono chiamate per quello che gli dicono essere un *tour* tra Hong Kong, Filippine e Giappone e che si rivela invece un viaggio ad unica destinazione, per il Vietnam del Sud, con il solo vero incarico di cantare e suonare al fine di allietare le truppe americane sul fronte. Le voci alternate delle donne, intrecciate a brani musicali e più raramente al reale sonoro dei repertori, parlano attraverso cinque diversi racconti in cui, più che la classica botta e risposta dell’intervista, si percepisce la forza monologante di una narrazione orale che si compone anche qui di espressioni dialettali, pianti, risate, interruzioni, silenzi. Anche in questo caso – come per i nastri di Enzo, i diari e le lettere di Liseli/Alina, le pagine fitte di inchiostro di Rabito – il tono intimo e colloquiale si rivela essere il più efficace per intrecciarsi con immagini non proprie e che però all’improvviso ri-guardano chi sta narrando dall’off dell’inquadratura, precisamente in forza di una carnale “prossimità a sé” del corpo fonetico (riprendendo l’espressione derridiana) che diventa nel terreno acusmatico della voce anche prossimità allo spettatore e ad una rappresentazione che viene automaticamente sentita come fisicamente più vicina, predisposta ad uno scambio di sguardi in cui la distanza tra i due piani si assottiglia in modo repentino. Per questo il contrappunto con gli archivi funziona decisamente meglio quando a parlare sono le loro stesse voci e non quella dell’attrice Francesca Orsini che recita i diari di Rossella (una delle protagoniste). Nel momento in cui a dare voce alle immagini, da un presente di quasi rimozione del trauma a cui sono state sottoposte, sono le *Stars*, ci sembra di riconoscere i loro visi in quelle delle giovani cantanti americane degli anni Sessanta o in quelle delle ragazze che manifestano per le strade di Saigon, i loro innamoramenti nei gesti delle coppie di soldati e ragazze qualunque che trascorrono serate piacevoli nei locali cercando di distrarsi dalle brutture del “fuori”, fino a che, con una resa potente proprio in nome del misconoscimento a cui il contrappunto visivo e sonoro ci aveva abituati, arrivano sul sottofondo di *Il cielo* di Lucio Dalla (un po’ come accadeva ai corpi deacusmatizzati di Enzo e Mary) le vere immagini d’archivio e le fotografie che ritraggono le giovani donne. “Ritorna il ricordo dolce” delle identità originarie, la cui memoria è stata recuperata solo attraverso il corpo a corpo formale che ha preceduto lungo tutto il film il momento del loro palesarsi.

La “voce-evento” si rivela così, in tutti gli esempi filmici citati in questo paragrafo, una delle risultanti più feconde della discontinuità tipica di una materia espressiva ibrida come quella contemporanea, capace di dar vita ad uno scontro dialettico tra materiali di repertorio

e piano sonoro a partire dal quale possa sorgere una nuova specie di identità narrativa, basata sull'invisibilità dei caratteri in gioco e sulla sollecitazione nello spettatore di un atto immaginativo attraverso il quale sovrapporre due dati reali autonomi affinché dal loro incontro si produca il corpo definito di una storia.

4.3 *Voci aliene. L'uso distopico di un sonoro finzionale*

Finora abbiamo parlato di spazi evenemenziali che vedono sorgere racconti nonostante tutto reali, soggetti narrativi autentici che anziché essere documentati dalle proprie immagini risalgono il proprio profilo identitario lungo la china frastagliata del contrappunto voce-archivio. La stessa specie di contrappunto può decidere tuttavia di mettersi al servizio di una costruzione totalmente finzionale della narrazione, raddoppiando l'illusione di uno spettatore che, se già nei casi precedenti era condotto strategicamente ad una "falsa credenza" (la proiezione di un racconto su materiali ad esso estranei), in questa nuova modalità crede ad un dispositivo narrativo falso fin dalla radice che pure, vedremo ora in che modo, si innesta in una cornice di realtà che viene chiamato ad autenticare. Sul fronte internazionale un esempio per tutti è *Redemption* (2013) di Miguel Gomes, costruito sull'intersezione tra quattro monologhi recitati da voci diverse (in quattro lingue diverse: portoghese, italiano, francese e tedesco) che raccontano un episodio significativo della propria vita personale (il trasferimento in un Paese straniero, il primo amore, la paternità, il matrimonio) in sovrapposizione ad immagini di famiglia in cui ci illudiamo di riconoscere i personaggi che si stanno auto-narrando. Scopriamo solo alla fine del film che si tratta di episodi totalmente inventati attribuiti a quattro personalità celebri della politica: Pedro Passos Coelho, Silvio Berlusconi, Nicolas Sarkozy e Angela Merkel. Da una parte dunque la rivelazione finale, che appare nei titoli di coda, decostruisce l'aspetto veridico di tutto ciò a cui fino ad allora lo spettatore ha creduto; dall'altra attribuisce le identità raccontate a nomi reali, lasciando il pubblico in una condizione di forte ambiguità, tra una disorientante perdita delle consapevolezze che aveva fino a pochi minuti prima e il riconoscimento retroattivo di alcuni tra i personaggi più conosciuti della Storia contemporanea. Si tratta dunque sì di un'invenzione del regista, ma attraverso la quale Gomes rilegge alcune personalità molto note producendo un cortocircuito per il quale non si crede più alla narrazione ma si ha la sensazione di aver imparato qualcosa di vero su tutte le figure, indagate dal contrappunto voce-archivio a partire da quattro chiavi che sembrano sensibilmente agganciare una parte verosimile del loro vissuto.

Anche nel documentario d'archivio italiano contemporaneo spesso si sceglie di affidare quella che abbiamo definito “voce-evento” ad una narrazione che esplicitamente costruisce sul dato reale una sovrastruttura invenzionale. Si tratta di un procedimento rischioso, poiché abbandonare l'ancoraggio del racconto al reale può significare perdere la bussola e viaggiare lungo una tangente che progressivamente allontana la voce dalle immagini compromettendo il senso della loro intersezione o, peggio, appropriarsi di esse con l'unica tirannica volontà di perseguire gli scopi di una narrazione decisa a tavolino e a priori rispetto ai materiali di riferimento. Uno stratagemma vincente si è spesso rivelato quello di scegliere come “sonda” finzionale degli archivi una voce per così dire *aliena*, avulsa cioè dalla realtà umana ordinaria (perché sovranaturale, animale, extra-terrestre) e dunque in qualche modo, dal momento che incarna un punto di vista esterno sulla storia contenuta nelle immagini, giustificata rispetto ad un'azione peregrina su di esse, che ne stravolga cioè il significato ma da una posizione decentrata attraverso cui mantenere un *riserbo* nei confronti del nucleo veritativo del piano visivo che diventa al contempo rispetto della *riserva* delle prestazioni di realtà in esso agenti. Sulla scia di un illustre precedente, *L'ignoto spazio profondo* (2005) di Werner Herzog, in cui la voce narrante di un extra-terrestre dalle sembianze umane, Brad Dourif, descrive attraverso materiali d'archivio istituzionali (molti dei quali di carattere scientifico) un pianeta Terra che versa in una condizione catastrofica, tanto da rendere necessaria la ricerca di un altro luogo nel cosmo in cui vivere (il pianeta Wild Blue Yonder), alcune opere italiane degli ultimi anni scelgono di popolare lo spazio già di per sé “alienato” del fuori campo – nel senso di alternativo allo spazio-tempo canonico del cinema – di creature manifestamente “aliene” attraverso cui rileggere il montaggio d'archivio. Pensiamo a due degli episodi della già nominata antologia *9X10 Novanta: Progetto panico* di Paola Randi, in cui la presenza di un alieno che si manifesta attraverso le didascalie indaga le immagini dell'Archivio Luce scoprendo il funzionamento di un “remoto agglomerato sociale” (la nostra civiltà); o *Miracolo italiano* di Giovanni Piperno, in cui una voce fuori campo sussurrata ed eterea appartiene alla Madonna in persona (questa volta dunque un'alienazione “divina”), che tra echi e riverberi accompagna le immagini dei miracolati della Storia italiana. In modo analogo sono costruiti due brillanti cortometraggi d'archivio vincitori del Premio Zavattini. Il primo, *Bluescreen* (2016) di Riccardo Bolo e Alessandro Arfuso, a partire da una eloquente citazione di Marker in esergo (“Se le immagini del presente non cambiano, cambia le immagini del passato”) ha come protagonista un androide, MK3, che sta per essere riavviato e, rischiando di perdere tutta la sua memoria, ripercorre le immagini della Storia descrivendo in fuori campo i loro contenuti e raccontando il ruolo che

ha svolto fino ad allora, ovvero quello di “spacciatore” di immagini in grado di provvedere supporti figurativi e filmati di copertura a chiunque ne avesse bisogno. Al di là del complesso contrappunto tra le due linee del montaggio, quella degli archivi e quella dell’androide che vediamo in persona nel suo laboratorio e che a tratti si diverte a ripetere gesti ed espressioni che si manifestano nei repertori, il corto dei due giovani registi raggiunge un secondo livello di complessità quando sulle immagini per così dire “attuali” (anche se senza tempo) del laboratorio contrappunta il sonoro degli archivi, rovesciando la direttrice evenemenziale canonica ma ottenendo l’analogo effetto di raccontare un’identità (non solo quella dei materiali ma anche quella dell’androide in carne ed ossa) attraverso un metodo di contrasto dato in questo particolare caso, invertendo il solito binomio, dall’incontro tra immagine reale e “voce d’archivio”. Rimanendo nell’ambito del Premio Zavattini e spostandoci solo di qualche anno, *In her shoes* (2019) di Maria Iovine tenta un movimento alienante nei confronti dei repertori ancora differente: non inventa cioè una seconda identità da affiancare ai materiali al fine di produrre su di essi la consueta risemantizzazione, bensì cambia di segno le stesse immagini, costruendo una voce fuori campo basata su una concezione capovolta (dunque in qualche modo distopica) della Storia. Iovine sceglie tutti i materiali che trova all’AAMOD riguardanti la donna e i movimenti femministi (molti passaggi sono costituiti da stralci di *Essere donne* di Mangini) leggendoli però in modo inverso: sono gli uomini ad essere assoggettati al potere di donne lavoratrici che non lasciano spazio alle loro vite personali lasciandoli a casa a badare ai bambini e a occuparsi delle faccende domestiche. La voce off – alternata a voci di repertorio il cui significato viene ribaltato dal contesto (i servizi giornalistici sui diritti di famiglia a discapito della donna li interpretiamo qui al contrario a svantaggio degli uomini) – è appunto quella di un padre che scrive alla propria figlia descrivendogli la lotta politica che a quel tempo dovette intraprendere per riconquistare la propria indipendenza.

Un’altra declinazione di voce “aliena” è quella messa in atto da un film come *Circle* (2016) di Valentina Monti, che ricostruisce (grazie al montaggio di Ilaria Fraioli) attraverso i fondi d’archivio Home Movies e alcuni cinegiornali d’epoca la storia del Circo Togni e in particolare della famiglia dei suoi capostipiti, Fiorenza e Darix, non soltanto attraverso la voce fuori campo della donna o quelle in *overlapping* delle interviste ma anche utilizzando l’escamotage finzionale di una terza voce narrante che fa da filo rosso al racconto: quella di una tigre del circo. In questo caso a “cadere” su un diverso pianeta è la voce roca, primordiale, graffiante di una bestia che si pone nei confronti delle immagini e del loro contenuto come “essere a quattro zampe” sospettoso di un mondo diverso dal suo,

commentando le imprese dei protagonisti del circo che arruola il suo stesso corpo come strumento di intrattenimento in modo cinico e allo stesso tempo morbosamente incuriosito dal diverso – dalle “imprese eroiche” di Darix con gli elefanti come Annibale sulle Alpi al matrimonio dell’uomo sulle cui immagini la voce ferina recita “A volte è una fune, altre una catena, altre una parola a legare due animali per sempre”.

In tutti questi esempi filmici (quest’ultimo come quelli prima menzionati) la condizione “diversamente umana” della voce permette a quest’ultima di tagliare le immagini diagonalmente tracciando una «curva» di significato, per usare un termine foucaultiano, che «passa nelle vicinanze» dei singoli enunciati (i repertori) stravolgendo temporaneamente «le regole del campo in cui [questi] si distribuiscono e riproducono»⁶⁹. In altre parole, il movimento vocale, per sua stessa natura in questi casi trascendente o “alienato” rispetto al piano della rappresentazione (il robot, la Madonna, la bestia), resta indipendente da quest’ultimo e al contempo cerca con esso momenti di impercettibile tangenza in cui, dalla propria inusuale posizione, riesce a trasfigurare il contenuto delle immagini che incontra. Si tratta di un movimento interno alla forma, fittizio al pari di quello che abbiamo visto con una modalità “poetica” della voce e inserito attivamente nella frammentazione dei diversi registri espressivi, che apre uno spazio «oltre l’iscrizione»⁷⁰ dei materiali sovrascrivendo questi ultimi (portandoli cioè ad un altro livello di significato) e al contempo evidenziando il bisogno del racconto di svilupparsi su più livelli per giungere alla giusta autenticazione della realtà.

Gli enunciati sono come dei sogni e, come in un caleidoscopio, tutto cambia a seconda del corpus considerato e della diagonale tracciata. Ma, d’altra parte, egli [Foucault] può anche dire di non aver mai scritto altro che il reale, con il reale, perché nell’enunciato tutto è reale, e ogni realtà vi è manifesta⁷¹.

Come se nella forma del racconto venisse iniettata una sostanza diversa da tutte quelle già presenti che non disturba il loro autonomo svolgersi ma aggiunge una componente di significato aliena dal discorso in grado di aprire nella materia un nuovo varco di comprensione. Il reale dei repertori (gli “enunciati”, nella riflessione foucaultiana) resta integro ma la diagonale, tracciata in questo caso dalla voce, sperimenta su di essi una variazione di punto di vista che è anche variazione epistemologica del loro significato.

⁶⁹ G. Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 18.

⁷⁰ *Ivi*, p. 30.

⁷¹ *Ivi*, p. 32.

4.4 Possibili fallimenti. Quando l'istanza narrativa cede all'appropriazione

La costruzione invenzionale descritta poc' anzi funziona dunque perché agisce *con* il mondo dell'archivio – la cui espressione non è vincolata ad una scrittura preventiva ma è lasciata libera di dipanarsi parallelamente alla dimensione orale della voce che concorre con essa al significato complessivo dell'opera – e non *nel* mondo dell'archivio – provocando al contrario un'invasione di campo dentro le dinamiche dei repertori che costringe questi ultimi alla resa visiva di ciò che in fuori campo racconta la parola. Esistono in questo senso tentativi fallimentari che, come prima accennavamo, rischiano il tutto per tutto della finzione superando quel limite che i prodotti riusciti riescono a conservare – quello cioè di un mantenimento del senso di un contrappunto che resta tensivo e non chiede ad una delle due parti di abdicare a favore dell'altra. Un film che a nostro avviso esemplifica questo aspetto è *Il varco* (2019) di Michele Manzolini e Federico Ferrone, molto acclamato dalla critica eppure piena manifestazione di una regressione del trattamento sonoro sugli archivi (tutti archivi Home Movies, che coproduce con Kiné ed Istituto Luce Cinecittà l'opera), che tanto ricorda la deriva finzionale del classico procedimento espositivo del vecchio film di propaganda. Il film, attingendo da fondi archivistici privati e da diversi diari d'epoca (Nuto Revelli, Mario Rigoni Stern, Enrico Chierici, Guido Balzani, Adolfo Franzini sono gli autori) racconta la partenza nel 1941 di un soldato italiano per il fronte fascista nella campagna di Russia e l'attraversamento che costui compie di mezza Europa fino a giungere nello sterminato territorio ucraino, nel «cuore di tenebra della guerra» (come lo definiscono i due autori)⁷². Si tratta di un personaggio inventato da zero, nato dalla mescolanza di ingredienti reali letti nei diari e dosati da Wu Ming 2 in un testo decisamente controllato, scritto a regola d'arte in un tono aulico (dunque esplicitamente posticcio) e recitato da Emidio Clementi con una voce scura e impostata alla guisa di un attore di teatro che recita per il pubblico il suo monologo. Il risultato è esattamente quanto Wees definisce un moto “appropriativo” nei confronti delle immagini: queste ultime sembrano seguire pedissequamente e in modo tutt'altro che naturale lo stucchevole lirismo (guidato da un ritmo per di più incalzante, a cui i repertori sembrano non riuscire a stare dietro) che la voce ha deciso a monte, senza alcuna ispirazione o incontro reale con le emozioni suscitate dal piano visivo. A questo si aggiunge l'assunzione in alcuni momenti di un tono letterario (il

⁷² C. Paternò, *Cuori di tenebra*, in “8 ½”, *Archivio e foundfootage nel cinema italiano. Una nuova estetica*, n. 58, settembre 2021, p. 27.

racconto della fiaba russa de *Il soldato disertore e il diavolo* di Alexander Atanasef, ad esempio) o, alternativamente, dell'uso della forma impersonale da parte del personaggio che racconta (“si dice”, “si ride”, “si combatte”) la quale anziché – come poteva accadere in un film come *Un'ora sola ti vorrei* – sottolineare un distacco volontario dalle immagini in modo da operare su di esse un riconoscimento più autentico, aumenta qui quel sapore da tradizionale “romanzo d'avventura” che destituisce, nell'incontro tra racconto e archivio, ogni possibile componente di imprevedibilità. E difatti si ha la sensazione che gli archivi non bastino e la voce si affanni a correre dietro a fantasie oniriche di memorie infantili o a traumatici ricordi della guerra coloniale con i quali la narrazione viene riempita di immagini che non trovano un supporto figurativo rendendosi del tutto autonome dall'intreccio con la dimensione visiva; oppure, inversamente, gli autori scelgono di inserire nel racconto alcune immagini dell'Ucraina di oggi, dopo settant'anni ancora intenta a curare le ferite di allora, ottenendo però tutt'altro che l'effetto di un'ibridazione feconda tra materiali del presente e del passato (come accadeva ad esempio ne *La bocca del lupo*) e lasciando all'opposto nello spettatore la spiacevole sensazione che il racconto, così come è pensato, abbia bisogno di appigliarsi al presente per cercare un'attestazione di verità che il contrappunto voce-archivio non riesce di per sé a raggiungere. E, del resto, degli archivi vengono appositamente scelte le sequenze più vicine allo stile finzionale del cinema (è il caso ad esempio dei primi piani e degli sguardi in macchina, nel film decisamente sovrabbondanti). Tutto ciò fa sì che nei pochi momenti di silenzio della voce le immagini di per sé non ci dicano nulla, ormai svuotate del loro significato perché “appiccicate” ad una narrazione che le comanda a bacchetta e, quando le abbandona, le lascia noncurante alla deriva.

Chiaramente non si tratta dell'unico film di montaggio a fallire in questo senso. Pensiamo a *1960* (2010) di Gabriele Salvatores, che allo stesso modo inventa i personaggi di due fratelli (uno del nord e l'altro del sud) raccontati dalla voce narrante di Giuseppe Cederna anche in questo caso incollata ad immagini d'archivio a cui chiede di seguire ogni minima inflessione, in modo del tutto didascalico, del discorso verbale; o all'episodio di *9X10 Novanta* curato da Marco Bonfanti, *Tubiolo e la luna*, in cui una favoletta alla “c'era una volta” pretende di incasellare il montaggio delle immagini Luce in una storia scritta e fatta aderire a forza, in seconda battuta, al piano visivo. Questo tipo di lavori rinunciano *in primis* a ciò che dovrebbe essere alla base di qualsiasi lavoro di *foundfootage* e della creazione di quel famoso “collage” nel quale più livelli si incontrano per creare tra di essi un attrito da cui, evenemenzialmente, possa nascere una storia. Si rinuncia arbitrariamente cioè al piacere di immergersi negli archivi e lasciarsi trascinare in primo luogo dalle immagini e dalle

infinite combinazioni e coincidenze che esse, innanzi tutto a partire da quel piano simbolico, “inarchiviabile”, che contengono, portano con sé come potenziale connessione con il nuovo. Questo potenziale non va però sfruttato in modo egoistico, credendo che il fatto stesso che esso esista dia il permesso a chiunque di maneggiare i repertori a proprio piacimento. Sono semmai le suggestioni che questo naturale scarto comporta a dover creare nel “pescatore d’archivi” l’esigenza interna di mettere insieme i pezzi e farli scorrere parallelamente ad un racconto che lavora con questi in modo evocativo, costruendo un senso non scontato ma che viene scoperto dallo stesso cineasta solo nel momento in cui avviene lo scontro contrappuntistico tra i due piani. Il fine non deve in altre parole “giustificare i mezzi”; sono i mezzi a doversi incontrare e, inaspettatamente, produrre un fine.

Ciò non significa tuttavia che scegliere di contrappuntare il montaggio d’archivio a un racconto finzionale manifestato dalla linea del sonoro conduca necessariamente ad un buco nero. Abbiamo visto la strategia della voce cosiddetta “aliena”, ma in modo più classico un piccolo lavoro come *Uomo, donna, pietra* (2012) di Enrico Brizzi – parte della bella antologia *Formato ridotto. Libere riscritture del cinema amatoriale* promossa da Home Movies con la produzione di Kiné – testimonia come sia possibile inventare una storia che sfrutti la dimensione figurale dei repertori senza necessariamente piegare quest’ultima alle proprie idee compositive. Nel corto di Brizzi si avverte in modo forte l’attenzione dell’autore a lasciare che il suo racconto sia guidato dalle immagini stesse, soffermandosi su alcuni dettagli di esse e sfruttando la loro messa a fuoco per indirizzare l’attenzione dello spettatore verso una possibile direzione interpretativa. Nel film, in sovrapposizione alle immagini di una scalata di un gruppo di amici a Passo del Cerreto sull’Appennino tosco-emiliano, Brizzi sovrappone una voce fuori campo maschile che finge di appartenere ad uno degli uomini che appaiono nella pellicola e che racconta come alla fine di quella scalata, come si trattasse di un ricordo del passato, trovò finalmente il coraggio di dichiarare il suo amore a Irene, la sua futura moglie. Se anche il racconto proietta sulle immagini una dimensione invenzionale che ne procura appunto, come chiede il progetto, una “rilettura”, questa proiezione non getta un’ombra sulle immagini come nei casi prima menzionati ma al contrario sceglie di esse dei «punctum»⁷³, per utilizzare l’espressione barthesiana, a cui agganciare una narrazione che vola “raso archivio” e aspetta via via di compromettersi nel contrappunto con esso. In una scena, ad esempio, l’uomo inciampa e la voce off tramuta all’istante questo particolare in

⁷³ Usiamo qui l’espressione, riferita all’immagine fotografica, di R. Barthes in Id., *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003.

uno dei possibili appigli del racconto, quasi che anche l'autore stia compiendo una scalata come i personaggi rappresentati cercando di non cadere nel vuoto e procurare in ogni momento possibile un nodo di senso tra piano sonoro e piano visivo. In questo caso le immagini d'archivio mantengono la loro densità significativa, tanto che se provassimo l'esperienza di rincontrare le stesse immagini mute, senza la dimensione off della voce – cosa che può facilmente capitare se si esplora la piattaforma *Memoryscapes*, catalogo online in cui Home Movies sta progressivamente caricando in versione digitale tutte le sue pellicole – riconosceremmo subito i “personaggi” della storia di Brizzi e, anche se disillusi dalla rottura della finzione, solo questo servirebbe a dimostrare che quel contrappunto ha saputo creare un legame carnale, difficile da sciogliere, tra voce e archivio.

4.5 *Dall'evenemenzialità all'emanazione. Martin Eden e Per Lucio di Pietro Marcello*

C'è un film di recentissima uscita, presentato all'ultimo Festival di Venezia, che in qualche modo teorizza, pur concentrandosi su un racconto storicamente e geograficamente connotato, il giusto modo di operare cinematograficamente attraverso gli archivi. Si tratta di *La macchina di Alfredo C.* (2021) di Roland Sejko, film che narra la storia di un operatore albanese realmente vissuto attraverso i materiali visivi da lui stesso registrati durante l'occupazione fascista del suo Paese e poi la chiusura dei confini nel '44, al momento della liberazione, quando ai dettami della propaganda fascista si sostituiscono quelli del regime comunista. Il film, costruito anche in questo caso sulla sovrapposizione per tre quarti dell'opera tra i materiali d'archivio originali e una voce fuori campo che riporta i pensieri di Alfredo C. mentre riguarda le sue pellicole, recitata da Pietro De Silva (attore che in alcune scene presta anche il volto al personaggio che interpreta), è soprattutto (in particolare nel prologo e nell'epilogo) una riflessione su cosa voglia dire fare cinema d'archivio, chiudersi in uno studio a rimontare i materiali, far girare la pellicola nelle pizze, avere cura del suo aspetto più materiale e compromesso dal tempo. Nelle prime battute il personaggio-Alfredo (ancora una volta identità bifida, che sorge sulla soglia tra un testo scritto dal regista e le vere immagini girate dall'uomo), riferendosi all'atto di ri-guardare vecchi materiali recita le seguenti parole: “È proprio in quel momento che tutto diventa come nei sogni. Una presenza apparsa nella profondità della memoria avanza e subito si trasforma in qualcosa di inaspettato”. Queste due brevi frasi riassumono al meglio il senso della nascita evenemenziale di un'identità narrativa che fin qui abbiamo cercato di descrivere. L'archivio è in effetti in breve il custode di una memoria umana aperta a possibili riletture. Il compito

di chi presta lo sguardo ad immagini del genere è quello di dare vita ad un processo formale in grado di riattivare figure spazio-temporali che, inaspettatamente, gli si manifestano in modi sempre nuovi.

C'è da chiedersi, arrivati a questo punto del ragionamento, a cosa condurrà questo legame così variamente sperimentato e dunque così saldo, quasi diventato un automatismo percettivo per un pubblico abituato ormai a lavorare su materie intermediali che mettono in gioco l'archivio e una sua possibile reinterpretazione attraverso la parola fuori campo. Lanciamo qui una piccola ipotesi che avrà tutto il tempo di essere contraddetta o magari verificata in un prossimo futuro, quella cioè che l'archivio stia cominciando ad agire internamente alla forma cinematografica, in alcuni film recenti, più che come forma evenemenziale di racconto come forma direttamente *emanativa* del linguaggio verbale, facendo dipendere cioè i materiali di repertorio dalla dimensione significativa della voce senza necessariamente che si costruisca con essa un fisico contrappunto. Cerchiamo di spiegarci meglio attraverso alcuni esempi tratti di nuovo dal cinema di Pietro Marcello. Nel lavoro che insieme a Sara Fgaier il regista concepisce per *9X10 Novanta, L'umile Italia*, il contrappunto voce-archivio vive l'intero cortometraggio lavorando sulla sovrapposizione tra repertori che ritraggono contadini al lavoro e la voce narrante di Tommaso Ragno che recita alcuni brani di un testo di Carlo Levi (*Un volto che ci somiglia*) sull'umiltà e la condizione dei braccianti, in alternanza ad un piano sonoro composto da grida fasciste di piazza e slogan di manifestanti urlati negli altoparlanti. Molto suggestiva in rapporto a ciò che vogliamo provare a dire è la prima frase recitata dalla voce off: "Gli occhi guardano. Lo sguardo pesa sulle cose, le tocca, le modifica, le assimila, le forma, *le trasforma in parole*, in immagini parlanti ed espressive. Le distingue da sé, e le fa vere". L'operazione poc'anzi descritta da Sejko, ovvero quella di uno sguardo che vaga nell'archivio in cerca di manifestazioni di senso imprevedibili, diventerebbe secondo questo pensiero uno sguardo capace di restituire l'archivio a una nuova forma attraverso la parola e, facendo un piccolo (ma radicale) passaggio ulteriore, di trasformare le stesse immagini in parole autonome, che contengono cioè già nel loro essere-visivo la forza di una voce che le racconta e che non ha più bisogno di manifestarsi. Esattamente questo sembra accadere nel film *Martin Eden* (2019), in cui i frammenti d'archivio danno vita ad un atto archeologico di scavo nella memoria novecentesca del nostro Paese presentando sincronicamente spazi e tempi in un'unica nebulosa che avvolge la narrazione assumendo il ruolo di proiezione di ciò che il protagonista (personaggio in questo caso di finzione, protagonista del romanzo di Jack London interpretato da Luca Marinelli) vede – in molti casi letteralmente, apparendo come

controcampo del suo sguardo – o più intimamente sembra avvertire intorno a sé⁷⁴. Non è questa la sede per addentrarci su come un film del genere abbatta definitivamente il filtro tra documentario e *fiction*, realtà e messa in scena, documento e narrazione. Quello che ci interessa sottolineare è invece che nella prima sequenza del film Marcello sceglie di farci vedere Luca Marinelli/Martin con in mano un microfono, curvo su un giradischi su cui gira un vinile che sta per registrare la sua voce. “La mia potenza è temibile finché avrò il potere delle mie parole”, recita una delle frasi che il regista fa pronunciare dal personaggio e che prende in prestito dallo scrittore suicida Stig Dagerman. È proprio Marcello a raccontare che ha scelto di mostrare per prima questa scena poiché in quella registrazione c’è già, come poi sarà in tutta l’opera, l’indicazione forte del deposito di una memoria (il Martin che vediamo è già quello “maturo”, che sconvolge dunque fin da subito la linearità temporale della storia). Il regista avrebbe voluto recuperare l’idea del nastro registrato in una scena mai girata alla fine del film mettendo in scena Margherita, la popolana innamorata di Martin, che accoglieva ormai anziana un’avventrice (forse una giornalista) alla ricerca di notizie sul “personaggio” Martin Eden. Riporto qui di seguito le parole del regista:

La donna tirava fuori il vinile con la registrazione di Martin e il suo nipotino lo metteva sul piatto e lo faceva partire. La voce che si ascoltava non era quella di Marinelli: era una voce altra, anonima, la voce del poeta, dello scrittore, di un uomo e di tutti gli uomini. Ecco, quella voce registrata su vinile che si ascolta all’inizio dovrebbe significare la voce di tutti, anche la mia e quella di Braucci che stiamo guidando la storia verso un nostro punto di vista⁷⁵.

È legittimo pensare allora la scena iniziale come la lente attraverso cui leggere tutto il resto del film, come se ogni immagine successiva diventasse emanazione di quella voce narrante, anche se quest’ultima rimane apparentemente silenziosa. E del resto silenziosa non è, reincarnandosi a tratti in quella dello scrittore-Martin, la cui parola “parlata” si sovrappone al montaggio d’archivio come se questo stesso fosse emanazione del suo creativo atto di linguaggio. Scena emblematica è in questo senso la sua riflessione su Spencer e sull’“universo intelligente” montata su splendide immagini d’archivio raffiguranti pescatori di polipi del sud alla luce blu del mare. O ancora, i tasti della macchina da scrivere si muovono, la voce comincia a parlare e vediamo bambini per le strade mutilati dalla guerra

⁷⁴ Cfr. su questo R. De Gaetano, *Analogia e ripetizione poetica. “Martin Eden” di Pietro Marcello*, in “Fata Morgana Web”, 2 settembre 2019 e L. Storto, *Percorsi visivi tra fiaba, storia e memoria. Il cinema di Pietro Marcello*, in “L’Avventura”, anno VI, numero speciale, 2020.

⁷⁵ Cfr. A. Mileto, *Felicemente fuori controllo. Conversazione con Pietro Marcello*, in “Fata Morgana Web”, 18 novembre 2019.

o attoniti di fronte alle esplosioni di fuochi d'artificio. Se per il regista l'archivio è prima di tutto un deposito nel quale ritrovare pratiche, gesti e costumi sedimentati in una specifica realtà e al contempo capaci di parlare universalmente allo spettatore, esso sembra essere qui l'incarnazione, attraverso il corpo plastico delle immagini, di una voce che taglia diagonalmente (riprendendo il termine foucaultiano) il film ma senza, in questo caso, necessario bisogno di manifestarsi. L'identità narrativa nasce allora questa volta non in forza dello scontro evenemenziale tra due livelli della composizione ma grazie alla pura presentazione di un fenomeno (il montaggio d'archivio) che sappiamo derivare all'origine da un attrito (quello con la voce del protagonista) che vive ormai invisibilmente – o solo a tratti visibilmente – le immagini. Il regista descrive quella voce “anonima” che sarebbe dovuta uscire dal giradischi nella mancante scena finale come una voce di tutti (la sua e quella dello sceneggiatore comprese). Quest'ultima non corrisponde tuttavia ad una generica “voce dell'opera” (il Grand Imagier metziano): la sua autorialità “collettiva” al contrario sceglie di evidenziarsi attraverso uno specifico canale, quello dell'archivio, come parte integrante di un'enunciazione filmica costruita sull'ibridazione tra realtà e finzione. I repertori diventano così emanazioni visive di una forza non solo disincarnata, come è quella della voce acusmatica, ma del tutto assente e presente solo in quanto eco di quella registrazione iniziale.

Non è allora forse un caso, seguendo questa pista riflessiva, che il film successivo del regista, *Per Lucio* (2021), atto d'amore nei confronti del cantautore Lucio Dalla, lavori precisamente sull'intima corrispondenza tra parola e immagine all'interno della formacanzone. Laddove il cinema di Pietro Marcello lavora in tutti i casi finora analizzati sullo scarto tra la volontà di racconto e l'infinito bagaglio di rappresentazioni che quel racconto chiama a sé facendo sì, lo abbiamo visto, che la storia nasca nel terreno di scambio tra espressione verbale e riconfigurazione visiva, una forma letteraria come la canzone – insieme alla poesia il componimento testuale che più di ogni altro si veste di immagini, estroflettendo il livello verbale verso la rappresentazione del mondo e tracciando in poche righe un microcosmo tangibile e ascrivibile ad uno scenario visivo – si presta per eccellenza alla trasformazione di una parola in immagini che riguardano la nostra memoria collettiva, quelle (di nuovo) tratte dagli archivi. Lucio Dalla rappresenta così simbolicamente, da cantautore immerso nelle visioni di ciò che racconta, il perfetto ponte perché i repertori si facciano incarnazioni dell'elemento vocale canoro – non solo quelli che riguardano da vicino l'artista ma anche e soprattutto quelli che ancora una volta danno vita ad un piano storico in cui tempi e spazi abbandonano la diacronia per stimolare nello spettatore la

coscienza di essere tutti parte di quel «mormorio anonimo»⁷⁶ che continua da secoli e continuerà per secoli a riempire la Storia.

Ecco perché quando nel film compaiono le immagini di Enzo e Mary de *La bocca del lupo*, in un certo senso li stavamo aspettando. “Se io riuscissi a trovare la persona più diversa da me, più lontana, il mio opposto, in tutti i sensi anche fisicamente, quella è la persona che mi attrae”. Affacciato dal vagone di un treno (in uno dei pezzi di repertorio più belli) queste sono le parole che Dalla rivolge ad un intervistatore. Stacco di montaggio. Enzo, riconoscibile nel primo quarto di secondo dell'inquadratura per chiunque abbia visto il suo sguardo e i suoi baffi neri almeno una volta, cammina per le strade di Genova. Quelli che vediamo sono stralci del film misti a scarti del montaggio finale, accompagnati in over da *Il parco della luna*. Quelle immagini, nel film originario già “cantate” come sappiamo dalla voce dei protagonisti, vengono cantate una seconda volta, questa letteralmente, dalle parole di Dalla. Se ne *La bocca del lupo* riconoscevamo Enzo e Mary in immagini d'archivio altrui, ora nelle loro immagini riconosciamo Sonni Boi e la sua donna Fortuna, in un'inversione dialettica che tuttavia non fa che riconfermarne lo statuto del rapporto tra i due piani: l'immagine, da che accoglieva una voce che lottava insieme ad essa per la formazione di un'identità, compie uno scarto ulteriore e diventa qui diretta emanazione della parola cantata, fuoriuscita su un mondo che le corrisponde pur non appartenendole.

4.6 *Figure di sé e dell'altro: la voce ombelicale. Da Un'ora sola ti vorrei a Le storie che saremo*

Il riuso del repertorio come fin qui lo abbiamo incontrato si dimostra in primo luogo capace «di modellare corpi e costruire mondi, definire condotte, stabilire varchi tra spazio privato e pubblico»⁷⁷, riconfigurando l'orizzonte privato delle immagini nella dimensione pubblica del racconto filmico (nel caso dei filmini di famiglia) o, al contrario, scegliendo di leggere immagini pubbliche attraverso una narrazione personale (nel caso dei materiali storici istituzionali). In entrambi i casi il rapporto tra il regista/montatore e la materia da comporre assume la forma di una relazione *esclusiva*. L'oggetto si lega cioè intimamente al tempo e allo sguardo dell'autore che gli dà forma, lasciando su quel materiale un'«impronta sensoriale»⁷⁸ che si aggiunge a quella di chi, quelle scene, le ha filmate. Nello specifico gli

⁷⁶ G. Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 21.

⁷⁷ F. Zucconi, *Dagli home movies al foundfootage cinema. Sulle tracce della cultura visuale domestica*, op. cit., p. 569.

⁷⁸ A. Cati, *Figure del sé nel film di famiglia*, in “Fata Morgana”, *Emozione*, n. 12, 2011, p. 39.

home movies si strutturano intrinsecamente come narrazione del sé, “caméra-stylo” nelle mani di chi è direttamente coinvolto nell’evento che riprende. Se nei filmini di famiglia l’enunciatore materiale risulta «inalienabile»⁷⁹, visibile attraverso i suoi movimenti e il suo rapporto con lo spazio, il montatore che ri-usa quelle immagini – anche quando si tratta di immagini che lo riguardano – si scontra con uno sguardo (quello del filmante) posto in una relazione deittica con l’oggetto rappresentato. È raro che sguardo del filmante e sguardo del narratore coincidano, a meno che non si parli del cosiddetto “diario filmico”. Lo abbiamo visto con i lavori di Mekas e di Perlov, ma potremmo menzionare un film come *Les vacances du cinéaste* (1974) di Johan van der Keuken, in cui il regista costruisce un montaggio – a cui aggiunge la sua voce fuori campo – in cui si intersecano filmini della sua famiglia durante un periodo di vacanza estivo ad Aude, nel Sud della Francia, riprese del circondario e dei vicini di casa (principale nel racconto è l’abbandono da parte dei giovani della cittadina e dunque il confronto generazionale), alcuni repertori sull’amico sassofonista Ben Webster (venuto a mancare qualche mese prima) e alcuni stralci dei suoi film precedenti. O ancora, molti anni dopo, un film come *Tarnation* (2003) di Jonathan Caouette si fa brillante esemplare di un genere che potremmo definire “diaristico” e che acquisisce al suo interno tutta la complessità data dall’era digitale (il film viene non a caso prodotto gratuitamente attraverso il vecchio programma iMovie di Macintosh). Caouette filma vent’anni della sua vita, dall’infanzia all’età adulta, totalizzando centinaia di ore di materiali tra super8 e registrazioni in VHS (immagini spesso manipolate esteticamente dal cineasta, anche se attraverso tecniche ancora agli albori) che alterna in montaggio a fotografie, nastri della segreteria telefonica, didascalie esplicative e la sua stessa voce (talvolta in off talaltra in campo) che passa da momenti performativi in cui imita tossicodipendenti o donne maltrattate dal marito (celebre la sequenza in cui a soli undici anni si riprende vestito da donna mentre denuncia gli abusi perpetrati da parte di un finto compagno) a momenti di intima confessione in cui sfoga le sue paure riguardo alla schizofrenia della madre Renee Le Blanc e al contempo la progressiva scoperta della sua tendenza omosessuale. Potente da questo punto di vista è la sequenza in cui il giovanissimo Jonathan, sovrapponendo la sua voce fuori campo ad un montaggio di impressionante articolatezza (tra immagini intime, raffiguranti se stesso o la madre, e servizi televisivi sull’uso di LSD) confessa attraverso un timbro sussurrato, timoroso e allo stesso tempo quasi non curante – lo sentiamo ad esempio

⁷⁹ Cfr. R. Odin, *Il cinema amatoriale*, in G. P. Brunetta, a cura di, *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 319-354.

spesso sbadigliare – un’angoscia nei confronti della figura materna che all’improvviso, passando dalla terza alla prima persona, sembra fisicamente introiettare, riportando su se stesso le deliranti inquietudini che vede gradualmente disgregare il corpo e la mente di Renee.

Tuttavia, nell’uso consueto che si fa delle immagini di famiglia all’interno dei documentari contemporanei, l’autore è chiamato a rivisitare narrativamente materiali che non è stato lui in prima persona a registrare. L’azione rifigurante di chi a quel vissuto rimette mano deve allora innestarsi necessariamente negli interstizi creati a partire da una messa in dialogo di più rappresentazioni e più registri (tra tutti, quello del sonoro e dunque della voce), scomponendo lo sguardo originario in un prisma di sguardi in cui infine, anche il soggetto-*bricoleur*, riconosca una propria auto-rappresentazione. Il compito di chi manipola le immagini è quindi *in primis* quello di scartare dall’originaria sensazione “fisica” impressa nella pellicola e di trasformarla in un’«impressione interiore»⁸⁰ svincolata dal singolo oggetto e capace di connettersi ad una nuova rete di riferimenti, esprimendo un senso di appartenenza rispetto alle rappresentazioni basato più sulla loro dimensione espressiva che su quella referenziale. Non più dunque soltanto una «cinpresa tutta per sé»⁸¹ – quella di persone comuni (uomini e donne) che fin dagli anni Venti danno sfogo alla pulsione ossessiva della «messa in archivio di sé»⁸² scrivendo la propria storia e proiettandosi affettivamente sulla materia rappresentata – ma anche un *montaggio tutto per sé*, in un’azione autoriale che rigenera i materiali a disposizione dandogli una nuova direzione e, specchiandovi il proprio sguardo, prova ad operare su di essi un rinnovato processo di soggettivazione.

Sono tanti, da questo punto di vista, i documentari a livello internazionale che hanno fatto da apripista ai lavori contemporanei italiani che operano in questa direzione. Abbiamo menzionato *Tarnation*, ma sulla base dello stesso afflato verso una figura familiare che si avverte il bisogno di ri-incontrare attraverso la forma filmica possiamo citare diversi altri esempi: a partire da *Daughter rite* (1980) di Michelle Citron, che nasce quando la regista, al compimento dei ventotto anni e dopo aver attraversato una forte crisi depressiva, riflette sul fatto che alla sua stessa età la madre si era appena sposata e l’aveva messa alla luce,

⁸⁰ A. Cati, *Figure del sé nel film di famiglia*, op. cit., p. 39.

⁸¹ Cfr. S. Filippelli, *Una cinpresa tutta per sé. La scrittura filmica come diario femminile*, in L. Cardone, S. Filippelli, a cura di, *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, iacobellieditore, Guidonia 2011, pp. 197-218.

⁸² F. Zucconi, *Dagli home movies al foundfootage cinema. Sulle tracce della cultura visuale domestica*, op. cit., p. 574.

componendo attraverso materiali d'archivio manomessi, rallentati, sui quali lei stessa parla in fuori campo, un'analisi clinica di una figura che le è così vicina e allo stesso tempo le appare così distante ("A woman that I have much liked, and not liked at all"). Passando per *My Architect* (2003) di Nathaniel Kahn, documentario candidato agli Oscar in cui il figlio del famoso architetto Louis Kahn ricostruisce attraverso immagini delle opere del padre, repertori che raccontano la sua vita personale e testimonianze di chi lo ha conosciuto sovrapposte in un *overlapping* dal tono spesso lirico ed evocativo sulle immagini un "monumento" della memoria dedicato ad una figura paterna ("the Man") che la voce fuori campo del regista dice di non essere mai riuscito a conoscere a fondo poiché l'ha visto andare via da casa quando era ancora molto piccolo: "I needed to Know him, I needed to find out who he really was", recita la voce affidando una volta per tutte al film il compito di riuscire laddove la vita ha fallito. O ancora *Photographic Memory* (2011) di Ross McElwee, in cui questa volta è un padre (il regista) a sentire il bisogno di conoscere di nuovo un figlio che gli sembra troppo diverso da come era da bambino – polemico, ostinatamente indipendente, assorbito da dimensioni, come quella virtuale di internet, che McElwee non riesce a comprendere fino in fondo. Inizia così il racconto di un viaggio (intervallato da vecchie foto e materiali che raccontano il rapporto con il ragazzo) in cui il cineasta torna a St. Quay-Portrieux in Bretagna, un paesino dove alla stessa età che ha il figlio nel momento della realizzazione del film aveva fatto l'assistente fotografo per matrimoni. Il tentativo di un nuovo riconoscimento dell'identità filiale porta così con sé la riscoperta di una parte della propria vita finita nel dimenticatoio (un lavoro, vecchi amici, un'antica amante), oltre che una riflessione formale sul passaggio dall'analogico al digitale che diventa in questo caso pretesto metaforico per un sentimento nostalgico del tempo che passa inesorabile. Fino ad arrivare ad un film più recente, *Die Sonnen Insel* (2017), opera prima (e ahimé unica) di Thomas Elsaesser – teorico ampiamente nominato nel primo capitolo precisamente a proposito delle sue riflessioni su come l'irruzione del parlato nel cinema procuri un maggior realismo e al contempo la possibilità di un'innaturale disintegrazione dell'unità corpo-voce – in cui attraverso un montaggio d'archivio di immagini di famiglia l'autore indaga questa volta la figura del nonno, anche lui architetto e ingegnere urbano, prendendo a pretesto l'acquisizione da parte della Banca Centrale Europea di una delle opere da lui realizzate, il Frankfurt Central Market, per ricostruire la storia di un uomo vissuto tra l'utopia di Weimar e la disillusione della Seconda Guerra Mondiale attraverso il suo racconto fuori campo, la lettura di alcune lettere, l'interludio di alcune interviste.

Tutti questi esempi testimoniano come «quanto più un'opera si fa autobiografica, intimista, confessionale, imbarazzante, tanto più si frammenta»: riprendendo il pensiero di David Shields, «la scrittura di sé assume il ruolo di de-flagrante della struttura classica del racconto», mescolando le carte di una vita che per natura presenta uno svolgimento non lineare e piuttosto esposto allo sgretolamento e all'esplosione⁸³. Le immagini “di famiglia”, sullo sfondo di un panorama più genericamente “evenemenziale” come quello descritto nei precedenti paragrafi che può accomunarle sotto questo aspetto ai materiali storici, si distinguono da altri tipi di repertorio nel produrre un peculiare raccordo dialettico tra il movimento frammentario di una narrazione che si muove a cavallo tra diversi piani espressivi e una specifica e intimamente sentita memoria del sé. Finora avevamo incontrato queste immagini in quanto proiezioni del racconto di *qualcun altro* (identità reali o fittizie che fossero). Esiste tuttavia come abbiamo appena visto la possibilità – affrontata già nel caso di un prodotto complesso come *Un'ora sola ti vorrei*, su cui a brevissimo torneremo – che a narrare sia chi in effetti in quelle immagini è rappresentato direttamente o ritrova figure a cui è carnalmente legato. Queste «egoproduzioni» – così le classifica Roger Odin – si inseriscono nel carattere «multi-temporale»⁸⁴ di una forma medialmente articolata (come quelle analizzate finora) realizzando l'auto-riconoscimento di chi si racconta dentro tracce del proprio stesso vissuto, supporti fisici che mediano una memoria personale sfaccettandola e rifrangendola nella dimensione polisemica del racconto filmico, in uno spazio auto-rappresentativo mai «esauribile ma riempito da una molteplicità di frammenti» diversi che ne rifigurano i contorni⁸⁵.

L'*home movie* si basa per sua stessa definizione su un ricordo collocato nel passato che viene riattivato nel presente attraverso una re-visione del suo supporto figurativo (la pellicola), trasformando così, in un processo che si rinnova ad ogni proiezione, quella che Jan Assmann definisce una memoria «comunicativa» – che si sviluppa cioè sul piano organico della vita e della testimonianza orale – in una memoria «culturale», accolta in un medium, in questo caso l'archivio e in seconda battuta il film che ne risemantizza i materiali, che rende riproducibile la sua trasmissibilità e riconnotabili i suoi contenuti⁸⁶. Si tratta di un lavoro di ricontestualizzazione – tra «engramma», ovvero traccia del vissuto personale, ed

⁸³ D. Dottorini, *Vite che (non) sono la mia. La scrittura di sé nel cinema del reale*, in *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, a cura di A. Cervini e G. Tagliani, Palermo University Press, Palermo 2020, p. 53.

⁸⁴ A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 4537 (ebook).

⁸⁵ *Ivi*, p. 4523 (ebook).

⁸⁶ Cfr. J. Assmann, *La memoria culturale*, Einaudi, Torino 1997.

«exogramma», dato esterno richiamabile mediante un procedimento interazionale come quello della forma filmica⁸⁷ – sottoposto in primo luogo «al ricatto dei sentimenti»⁸⁸ del soggetto coinvolto nell’elaborazione del ricordo. In uno spazio narrativo sospeso in un “tra” – pubblico e privato, soggettivo e oggettivo, spontaneità e riflessione critica, universalità del racconto e marginalità del ricordo – colui che si rivede (o in qualche modo rivede la propria storia) nei repertori diventa allo stesso tempo narratore e spettatore del proprio vissuto, compiendo simultaneamente un atto di massima «estroversione», oggettificando per il pubblico una parte della sua vita e prestando quest’ultima ad uno sguardo non più individuale ma collettivo, e un movimento regressivo che sembra cercare, all’interno della modernità liquida e disorientante del mondo esterno e della stessa forma artistica a cui si fonde, una «massima introspezione»⁸⁹ che negozia la narrazione con un imprescindibile ancoraggio affettivo al proprio sé. Si mette in moto così un’«identificazione proiettiva» attraverso la quale l’immagine d’archivio si rivela capace di «far germogliare un tempo in un altro tempo», facendo sì che nella faglia che il movimento di risignificazione crea tra passato e presente, «praticamente vissuto» e «affettivamente vissuto»⁹⁰, vengano deposte le condizioni per una riappropriazione autentica di ciò che già originariamente è proprio – nel senso che *ri-guarda* il sé che si sta raccontando. Queste due istanze devono fondersi affinché venga manifestato il potenziale intersoggettivo intrinseco all’atto di riuso delle immagini, procurando nell’autore un vero e proprio «transfert»⁹¹ in un mondo che già si sa familiare ma con cui si vuole tornare a dialogare appagando l’incondizionata esigenza di costituire con esso un nuovo allaccio.

Abbiamo visto che il racconto di sé fa il suo ingresso nel cinema documentario già con la modernità e con la spinta riflessiva e performativa di una forma che non si accontenta più dell’illusione di una presa oggettiva sulla realtà. Questo dà vita, come abbiamo visto, a diverse declinazioni espressive: un carattere meta-riflessivo attraverso cui indagare il processo di documentazione e lo specifico linguaggio che esso usa nel raccontare la realtà – quello che può essere definito “film saggio” (pensiamo agli esempi filmici analizzati di registi come Buñuel, Marker, Godard, Varda); una modalità più esplicitamente poetica del racconto, che aggiunge alla dimensione già ibrida dell’oggetto filmico una componente

⁸⁷ V. Iervese, *Il falso problema del vero. La malamimesis dell’immagine contemporanea*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, op. cit., p. 36.

⁸⁸ A. Sangiovanni, *La storia in Super8. I «filmmini» familiari come fonti storiche*, in “Contemporanea”, n. 3, luglio 2008, p. 468.

⁸⁹ M. Bertozzi, *Recycled cinema*, op. cit. p. 49.

⁹⁰ A. Cati, *Figure del sé nel film di famiglia*, op. cit., p. 43.

⁹¹ *Ibidem*.

apparentemente estranea alla materia in cui si addentra e di cui pure riesce ad autenticare le prestazioni di realtà (dall'intervento lirico del commento in quella che abbiamo chiamato "Nouvelle Vague" documentaria fino alla tendenza, in rapporto al montaggio d'archivio, di una voce che abbiamo definito poc'anzi "aliena"); oppure ancora la forma di appunti per un film da farsi, come nel caso dei documentari pasoliniani. La pratica del *foundfootage* presenta all'istanza autonarrante due possibili vie: scegliere di assolvere il ruolo di controparte dialettica di un materiale estraneo («il documentario riguarda gli altri o *me stesso come se fosse un altro*»⁹², scrive Emiliano Morreale parafrasando Godard) oppure andare incontro con le proprie parole ad immagini che restituiscono a chi parla uno sguardo (letteralmente) familiare. Di fronte a questo tipo di immagini anche la voce non può che subire una specifica riconfigurazione, volta sì ad un'auto-narrazione già incontrata in molti degli esempi fatti nelle pagine precedenti, ma che affonda più profondamente in un desiderio di presa su un paesaggio spazio-temporale perduto, su figure fantasmatiche a cui tenta di riavvicinarsi trasportata dal soffio pneumatico della sua presenza – quella dimensione aptica del respiro che abbiamo detto essere spesso erotizzata dal cinema –, sincronizzando di nuovo il proprio battito con quello di un corpo pellicolare che a sua volta pulsa aprendo un possibile percorso di ritorno alle origini. Ecco perché l'espressione che abbiamo già incontrato in Chion, "ombelicale", associata dal teorico a quella "tela acustica" che ogni voce intesse per natura con lo spazio uterino da cui nasce e dunque con l'aspetto pre-verbale, indifferenziato e corporeo della sua manifestazione, ci sembra qui particolarmente appropriata. La voce che parla in fuori campo sugli *home movies*, quasi sempre appartenente a chi in quelle immagini si riconosce, mira a ricostruire fisicamente, nell'afferramento sonoro del piano visivo, un cordone ombelicale che squarcia la cicatrice del passato e si reinnesta vocalmente sulla figurazione del proprio mondo.

Questo fenomeno è senza dubbio evidente nel film di Marazzi già menzionato, *Un'ora sola ti vorrei*, tanto più dal momento che la voce fuori campo della regista incarna quella della madre scomparsa, leggendo le sue lettere e i suoi diari e facendo di due identità una sola, un'unica creatura madre-figlia che racconta a se stessa e dunque all'altra la propria storia. La sua è una voce off perennemente «dentro al campo»⁹³, come la definisce la cineasta, che agisce cioè nell'immagine come collante tra due figure da anni separate e allo stesso tempo in quanto manifestazione di una soggettività rigenerata, che si mostra

⁹² E. Morreale, *Introduzione*, in "Cartaditalia", op. cit., p. 28.

⁹³ A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, in *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, op. cit., p. 99.

spettatrice di un racconto in cui comincia a sentirsi a proprio agio, riconoscendo nelle espressioni di Liseli quelle di un volto al quale sente finalmente di appartenere, nella voce della mamma – di cui ascoltiamo la vera “grana” solo nella sequenza iniziale, in cui parte un vinile registrato per i figli da lei e dal papà di Alina alla stazione di Milano, di ritorno da un viaggio dalla Svizzera, in una delle cabine “Mon disque” anni Sessanta – un possibile inizio di racconto a cui appigliarsi per scovare, a livello immaginifico, un prosieguo che la vita ha reso impossibile. Ecco perché subito dopo la registrazione, nella sequenza iniziale, Marazzi decide di recitare una lettera da lei scritta (l’unica non autentica nel film) che si indirizza come se a scriverle fosse Liseli – “Cara Alina, ora che è passato così tanto tempo da quando sono morta, ti racconto la mia storia” – dichiarando fin da subito, come poi farà nel mostrarci le sue mani sui diari della mamma (*à la Van Der Keuken*), che il film si dipana su un doppio livello, biografico e autobiografico, e il cordone della voce deve servire tanto a raccontare Liseli allo spettatore quanto a raccontarla a sua figlia, la quale dunque, di conseguenza, riesce a raccontarsi se stessa. Subito dopo la “lettera immaginata” c’è un altro inserto, per così dire finzionale, che la regista opera sulle prime immagini d’archivio che mostrano la famiglia al completo (in una carrellata molto simile a quella che abbiamo visto in *Private Hungary*): qui la voce di Alina si assume la responsabilità di fingere che sia la madre a parlare e a presentare ciascun membro che compare davanti alla camera, concludendo con una frase riferita a Liseli, anch’essa (l’ultima) scritta dalla regista – “Era come se sapessi che non avrei mai trovato il mio posto nel mondo”. Del resto la stessa operazione di decontestualizzazione e straniamento, a tratti disturbante a tratti sorprendente, la fa sul sonoro Benni Atria, che gioca su un piano espressivo assolutamente anti-referenziale per cui i suoni «sembrano provenire da spazi remoti», «minare i meccanismi della memoria» e il movimento rituale e catartico della ri-presentazione di un assente⁹⁴, dei mutamenti psicologici di Liseli, sganciando ogni sua componente dall’elemento visivo e avvicinandola piuttosto al senso profondo del discorso⁹⁵.

Sono proprio queste infrazioni che, oltre ad infiammare la «temperatura emotiva»⁹⁶ già alta del film, ci indicano in via definitiva il doppio movimento che ogni voce d’archivio, indagando immagini che la riguardano da vicino, compie sull’altro cui va incontro (una

⁹⁴ L. Farinotti, *La ri-scrittura della storia: “Un’ora sola ti vorrei” di Alina Marazzi e la memoria delle immagini*, in “Comunicazioni sociali”, *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, n. 3, 2005, p. 501.

⁹⁵ S. Lischi, *La libertà di Alina. Sperimentazione e divagazioni dello sguardo nei film di Marazzi*, in “Arabeschi”, n. 2, luglio-dicembre 2013, p. 12.

⁹⁶ E. Morreale, *Il documentario fuori di sé. Tracce e prospettive di un genere cinematografico*, op. cit., p. 31.

madre, un padre, un compagno) riannodando le fila di un rapporto che si avverte come “tolto” nello spazio e nel tempo fisici, e al contempo sul proprio sé, che non si limita ad una «frequentazione spettrale» dei profili fantasmatici che incontra nelle immagini bensì si avvale del «diritto di accogliere e trasformare in sé ciò che interpreta»⁹⁷. Se dunque nei titoli di coda del film appare la dicitura «Parole di Luisa Marazzi Hoepli», nella realtà emozionale del racconto si tratta di parole-bicordi, “accordi” armonici di due voci che si specchiano l’una nell’altra, trasformando la direzione lineare di un dialogo nella sospensione circolare di un incontro, la cui ultima sutura avviene quando la regista legge sul labiale di Liseli, in un filmato in cui gioca a palle di neve con il papà, la frase “Aspetto un bambino” e decide di ridoppiarla. Un movimento sincronico, una volta soltanto, che chiede alla nebulosa di asincronie del montaggio di trattenere per un istante il respiro e chiudere “sottovuoto” lo spiraglio attraverso cui la voce-Alina riesce infine ad entrare nella carne dell’immagine-Liseli, chiudendo la ferita di una mancanza proprio laddove la donna, nel confessare sorridendo la propria gravidanza, si è appena sdoppiata⁹⁸.

Tre anni prima del film di Marazzi Jacopo Quadri costruiva su parametri simili un piccolo cortometraggio d’archivio dedicato alla mamma scomparsa un anno prima, *Marisa* (2000). Nel montaggio i filmati in super8 girati dal padre si mescolano ad alcune riprese fatte dal regista negli ultimi mesi di vita della donna e ad alcuni materiali Rai sulle migrazioni. Il viaggio in treno di un operaio emigrato a Stoccarda che torna in Sicilia “a trovare la fidanzata” e spera di non tornare più al nord, diventa la metafora di un film sulla definitiva dipartita di una madre che il montaggio visivo e sonoro tenta di compensare, ancora una volta ombelicalmente, regredendo verso un passato che non c’è più. In particolare Quadri utilizza sulle immagini – da quelle dei colleghi maschili e femminili in cui i bambini sentono la mancanza dei genitori (ci dice una voce over di un’intervista in *overlapping*) ai ritratti della mamma e del papà; dalle immagini amatoriali di un mare in tempesta a quelle ufficiali di uno dei tanti combattimenti in Medio Oriente – il sonoro ricorrente delle voci di alcuni bambini (forse lui è uno di questi, ma non è necessario sapere) che giocano nell’acqua a fare ruote e verticali, schizzandosi e assaporando la libertà dell’estate. Si tratta forse di una scelta

⁹⁷ F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, op. cit., pp. 84-85.

⁹⁸ Qualcosa di simile accade in un lavoro molto più piccolo e molto più recente, vincitore del Premio Zavattini, *Supereroi senza superpoteri* (2019) di Beatrice Baldacci. In questo caso l’autrice parla in fuori campo sui vecchi VHS che conservano le memorie di quando era bambina accanto ad una mamma allora ancora in vita. Anche Beatrice, con una voce intima, affatto preoccupata di nascondere l’accento romanesco o di assumere un tono impostato nel racconto, ricostruisce ed elabora il ricordo della figura materna, a volte ripetendo le frasi che vede pronunciare, anche da se stessa, nei filmati.

inconscia, ma quei rumori d'acqua e di intima spensieratezza costruiscono sul piano visivo – a tratti in conflitto con voci over dal carattere impostato, a volte persino scientifico – una guaina uterina che avvolge le immagini e le richiama prepotentemente alla ricerca di un'origine, attraversando i residui di una storia (e insieme della Storia) unicamente per tracciare un percorso di ritorno alle proprie radici.

In modo simile sono costruiti due film molto più recenti, *Molecole* (2020) di Andrea Segre e *Marx può aspettare* (2021) di Marco Bellocchio. Il primo nasce come documentario sulle due piaghe per eccellenza della città di Venezia, il turismo e l'acqua alta, e diventa il racconto dell'interruzione della vita a causa dell'irrompere della pandemia e dunque di una sospensione temporale in cui il regista, che torna ad abitare nella casa di famiglia, indaga il vuoto delle strade e dei canali e parallelamente quello di un'assenza fino a quel momento mai davvero affrontata, quella cioè del padre Ulderico, ricercatore di Chimica, che è scomparso prematuramente a causa di un male al cuore. La voce fuori campo del regista fa da collante ai vari piani del discorso filmico, ma è soprattutto nei pochi minuti del viaggio iniziale che fa tra gli *home movie* che ritraggono il padre dall'infanzia all'età adulta (ancor prima della comparsa del titolo del film) che il suo timbro scuro, sospeso, quasi misterioso e pervaso da una lieve inquietudine, costruisce l'incardinamento del racconto sul desiderio di stanare attraverso le immagini una presenza inafferrabile, quella paterna, che dopotutto è specchio dell'ineffabilità di una città che sempre sfugge alla comprensione di chi la vive. La voce legge una lettera che Segre dice di aver scritto vent'anni prima al padre, all'età di venticinque anni, senza mai aver ricevuto risposta. Un atto mancato, dunque, che nel ripetersi attraverso la lettura nel fuori campo di immagini che di questa mancanza oramai vivono strutturalmente, tenta di pacificarsi accoccolandosi nell'unico spazio di contatto rimasto a disposizione, quello interstiziale tra la voce e l'immagine. In uno dei repertori, mentre vediamo il padre da ragazzo camminare in lontananza in una corte veneziana deserta (l'immagine è sgranata e rallentata), la voce di Segre, nell'off dell'inquadratura, dice: “Nella vita capita di non sentirsi troppo bene, credere che nessuno possa capire perché, nemmeno tuo padre o tuo figlio, perché davvero a volte in questa vita sei solo. A volte capita, vero papà?”. In questo breve periodo si legge quell'unità tra soggetto “in cerca” e oggetto “cercato” che abbiamo incontrato anche nei precedenti esempi: in quel “tuo padre” e “tuo figlio” sta tutta l'indifferenziazione dei ruoli, l'impossibilità di comprendere chi davvero stia parlando dei due, se il figlio stia rimproverando al padre la povertà dei suoi racconti o se sia il padre a sentirsi non compreso dal figlio. In questo cortocircuito, che è lo stesso che si crea nella fotografia che Segre sceglie come contrassegno del film e che lo ritrae da

piccolo in braccio al padre, entrambi riflessi in uno specchio di cui non si vedono i contorni e che, come dice il regista, sembra spingere i due a chiedersi “Chi ci guarda?”, o, l’uno rivolto all’altro, “Tu mi guardi?”, sta il crollo di una demarcazione definita tra i due poli che solo negandosi può permettere tra questi un nuovo magnetismo. E del resto la fisica molecolare che si staglia come fondo dell’opera fin dal titolo funziona esattamente come «modello di riferimento per pensare le interazioni tra diverse forme di vita»⁹⁹, anche quelle di un padre e di un figlio difficili da tenere insieme senza l’aiuto di un contrappunto salvifico, rassicurante, unica speranza di risolvere quei “se solo papà...” che pervadono l’intero film.

Nel film di Bellocchio¹⁰⁰ il regista racconta un’assenza diversa, quella del fratello gemello Camillo, suicida all’età di ventinove anni, preda di una sorte che l’intera famiglia sembra raccontarsi solo a distanza di più di cinquant’anni. Si tratta in effetti di una confessione collettiva: a parlare, oltre a Bellocchio, sono le sorelle, i fratelli, i figli, la cognata, l’allora compagna di Camillo, tutti contribuendo ad una catarsi che per anni si sono negati e che finalmente, esponendosi nella pienezza di un dolore che è anche necessariamente colpa, fragilità, rimozione, dissimulazione, viene ricomposta dal regista attraverso un montaggio di interviste, dialoghi a tu per tu, repertori storici dell’epoca (la morte avvenne in un anno particolare, il ’68), foto di famiglia e, forse l’innesto più potente, moltissimi stralci della sua filmografia, che lo spettatore realizza all’improvviso derivare interamente dalla vita familiare personale del cineasta e dalle sofferenze che questa gli ha inflitto nel corso della gioventù. Se a tratti viene utilizzata anche in questo caso la tecnica dell’*overlapping* delle conversazioni sulle immagini, più emozionante è la voce off dello stesso Bellocchio che ricostruisce l’atmosfera di quegli anni in sovrapposizione ai diversi materiali d’archivio. Tra tutte, una sequenza è esemplificativa rispetto all’operazione, anche qui di una certa complessità formale, messa in piedi dal regista. Mentre la voce di Bellocchio racconta di un lungo periodo di vacanze estive in cui viene affittata una casa al mare e, nella divisione delle stanze, Camillo si trova a condividere la camera con Paolo, “il fratello pazzo”, parte un montaggio di diverse scene tratte da *Salto nel vuoto* (1980), film in cui

⁹⁹ F. Zucconi, *Geofilosofia delle relazioni. “Molecole” di Andrea Segre*, in “Fata Morgana Web”, 2 settembre 2020.

¹⁰⁰ Ricordiamo che il cineasta non è nuovo al riuso cinematografico di materiali d’archivio: basti citare film come *Buongiorno notte* (2003) e l’utilizzo intermediale, all’interno di un oggetto di finzione, di materiali documentari provenienti dalle Teche Rai o di stralci di altri film – *Tre canti su Lenin* (1934) di Dziga Vertov, *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini; o, qualche anno più tardi, *Vincere* (2009), in cui anche vediamo inseriti materiali storici di repertorio e spezzoni di film come *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola* (1913) di Marcel Fabre e *Ottobre* (1927) di S. M. Ejzenštejn.

viene raccontato un ambiguo rapporto fraterno che conduce al suicidio del protagonista. In sovrapposizione a queste immagini, il regista recita in fuori campo le seguenti parole: “Tutti subimmo Paolo. E l’avremmo voluto morto. Nessuno si pose il problema di Camillo in stanza col matto. Non c’era solidarietà. Ognuno pensava a se stesso, in quel manicomio che era la nostra casa”. Si tratta forse di uno dei momenti in cui più siamo sorpresi dalla straziante, a tratti perturbante, autenticità che caratterizza il racconto. Potremmo dire che in questo caso la voce che ascoltiamo è *doppiamente* ombelicale: da una parte la parola si affanna a riempire i vuoti, ad interrogarsi sul come e sul perché di un atto simile, a ricostruire i singoli passaggi di una vita nel tentativo di ricongiungersi ad una figura da sempre, anche in vita, ineffabile; dall’altra la voce del regista sembra guardare per la prima volta le immagini dei suoi film come una sorta di “album” del proprio inconscio, rinnovando il suo legame con esse alla luce della schiacciante sincerità del moto originario, così intimo, che le ha prodotte.

Non è detto in effetti che una voce “ombelicale” debba ricostruire un legame con una figura assente. Accade spesso che questa si riallacci invece alla propria stessa identità, magari lontana nel tempo, di cui si cerca di rimettere insieme i pezzi. Pensiamo al film forse meno conosciuto di Susanna Nicchiarelli, *Per tutta la vita* (2014), che – al di là dell’affrontare un tema delicato come il divorzio (esce nel quarantennale del referendum in Italia) – racconta il matrimonio, la “monogamia” (per utilizzare il termine della zoologa più volte intervistata nel film), attraverso i racconti di due coppie di anziani signori, una divorziata e una ancora sposata. La seconda, di Roma, si racconta unicamente attraverso le voci acusmatiche dell’uomo e della donna che parlano in fuori campo sui filmini che ritraggono la loro storia, dal matrimonio in poi. Quello che colpisce di queste voci è il tono di sincera sorpresa, a volte quasi di imbarazzo, altre di forte commozione, dei due protagonisti nel rivedersi. Nicchiarelli sceglie di mantenere in fuori campo le prime reazioni dell’uomo e della donna nel riguardare le pellicole, come se stessero sul divano di casa ripercorrendo il passato nell’intimità della propria memoria. Se da una parte questo fa sentire lo spettatore quasi a disagio, percependosi come invadente voyeurista in un momento di estrema confidenza tra di due “narratori”, dall’altra rende esplicito il movimento di riconoscimento dei due sulle immagini – “Eccola!”, esclama l’uomo quando la vede in abito da sposa – che ha l’effetto di isolarli in una bolla in cui non si preoccupano più tanto di comunicare a qualcuno il contenuto delle immagini o il racconto di specifiche vicende, ma si abbandonano piuttosto ad espressioni (“Guarda”, “No...”, “Pensa te”) di cui possiamo cogliere unicamente la sensazione emotiva di una ri-adesione al “sé di un tempo” nel tempo

attuale della ri-visione delle pellicole. Il racconto dei due (intervallato dalla seconda intervista e da servizi ufficiali dell'epoca) procede così tra riflessioni più articolate (lo stato socio-politico che faceva da cornice al matrimonio in anni come quelli, l'importanza del lavoro) tutte contrappuntate ad immagini intime (il marito che si veste per andare a lavoro, la moglie che rassetta la casa, si mette il rossetto davanti allo specchio, i due che si filmano nel vento di un pontile partendo per un viaggio) e commenti di eventi piccoli, che davvero riguardano esclusivamente l'intimità dell'uno o dell'altra ("perché quel giorno mi ero messa i tacchi?", "qui che stavamo facendo un autoscatto?"), fino all'ultimo frammento sonoro che chiude il film – "Che bene che ci volevamo", dice la donna; "Embè ora no?", le risponde l'uomo.

Lo stesso tono colloquiale, da "cantastorie" di una narrazione di sé in cui si avverte il bisogno di fare un nuovo ingresso in modo da riappropriarsi di un "io" dimenticato (o forse mai raccontato a voce alta), è quello di Francesco Totti nel recentissimo documentario che gli dedica Alex Infascelli (*Mi chiamo Francesco Totti*, 2020). "La prima parola che ho detto è stata palla". Questa la prima frase pronunciata in fuori campo, su una schermata nera, dal Capitano, di cui riconosciamo subito il timbro un po' strascicato e sornione, come a nascondere un sorriso. Il regista decide di raccontare l'uomo che per eccellenza viene pensato dai romani come un gladiatore, un moderno Achille, non più nella modalità canonica di un eroe di cui gli altri cantano le gesta bensì nel ruolo di un "eroe-aedo" che racconta se stesso, fuggendo dalla terzietà a cui fino a quel momento il suo racconto è stato destinato e parlando su immagini che lo riguardano e che finalmente può narrare in prima persona. Se dunque il pubblico è già da tempo spettatore dell'immagine-Totti, il calciatore viene reso invisibile nella sua viva presenza, lasciato in una voce fuori campo che per tutto il film, salvo poche scene, guida un montaggio fatto esclusivamente di immagini di repertorio (vecchi filmini di famiglia, spezzoni televisivi, riprese del campionato, video amatoriali realizzati con i telefoni). L'*epos* del calciatore romanista, come scrive Daniele Dottorini in una riflessione sulla sovrapposizione tra il «corpo-calcio» e il «corpo-cinema»¹⁰¹, si è costruito negli anni sulla fisicità dell'immagine (in primo luogo delle partite, dove certo è il corpo a primeggiare). Inversamente, nel documentario, a guidare il racconto è una voce che si separa dal corpo e ci parla dall'*off-screen*, ed è solo in questo sconosciuto ruolo di acusma a comparire l'altra faccia dell'eroe. La certezza ideale della sua persona, il grande spettacolo

¹⁰¹ Cfr. D. Dottorini, *Occhi di calcio (e di cinema)*, in "Fata Morgana", n. 8, maggio-agosto 2009.

costruito sulle innumerevoli immagini (concrete o mentali) che ce lo rendono così familiare e rassicurante, si trasforma cioè nella consapevolezza che Totti, in fondo, è un uomo *reale*. “Quando entro in campo sono Totti, quando esco divento Francesco”, dice la voce del calciatore. Nel film il giocatore raddoppia l’uscita dal campo con un’uscita dal racconto che lo vede protagonista, godendosi dall’ipotetica “panchina” della narrazione il gioco del calcio e quello della vita trascorsa fino ad oggi. L’acusmaticità di una voce che, ad ogni immagine, riassegna la sua identità ad un corpo è la fondamentale cifra del film, tanto che anche le poche riprese dal vivo allo Stadio Olimpico, la notte prima dell’addio al calcio, rispettano la disintegrazione dei due poli e il giocatore non apre mai bocca in presa diretta. Se in molti casi la voce ricalca l’archivio in modo decisamente didascalico – “questo è mio padre”, “qua siamo nella casa di Torvaianica”, “questo è il Derby del ’99”, e così via – a volte non si limita a commentare l’evento cui stiamo assistendo ma ci si reimmerge ripercorrendone le emozioni dall’interno. Di più: si mette nella posizione di prendere una seconda volta le decisioni capitali della sua vita, riconfermandole ogni volta ma assaporandone il gusto con più lentezza e con il privilegio della lucidità di uno sguardo esterno, oltre quello spazio e quel tempo. Anche in questo caso si tratta di una voce che sembra pronunciarsi nel momento stesso in cui si incontra con il piano visivo: tentenna, si sbaglia, si impiccia, ride, si emoziona e, quando ne ha voglia, pronuncia l’emblematica frase (che sentiamo non a caso riecheggiare nel finale): “Torna ‘n po’ indietro”. Francesco vuole vedere meglio quell’azione che ha fatto Totti, quella giravolta che faceva crossando da piccolo. Vuole capire chi c’era a quella festa, vuole ricordarsi quel fallo. È un bambino che gioca a tornare indietro nel tempo, ma è anche un adulto riconsegnato ad un passato che era già troppo “fuori di sé” quando è accaduto, troppo “racconto” e troppo poco “vita vissuta”. La sua voce off riannoda quindi il cordone non ad un tempo perduto ma ad una storia, la sua, di cui ha bisogno di ricomporre i frammenti sparsi, producendo, più che un atto di presentazione nei nostri confronti, un auto-riconoscimento di ciò che è stato.

Abbiamo visto come in tutti questi casi i filmini di famiglia, «sfide molecolari colte dal basso»¹⁰² che procurano nello spettatore l’illusione che, poiché è qualcuno come lui ad aver realizzato quelle immagini, esse diventano magicamente anche un po’ sue¹⁰³, fanno sì che il ruolo dell’“io” narrante diventi triplice – narratore, personaggio rappresentato e autore (o custode) delle immagini stesse – affermando dentro la voce di un singolo una plurivocità

¹⁰² M. Bertozzi, *Recycled cinema*, op. cit., p. 47.

¹⁰³ Cfr. R. Odin, *Le film de famille comme document. Une approche sémio-pragmatique*, in “Revista Archivos de la Filmoteca/Digitalia”, 6 marzo 2011, p. 251.

che annulla i confini tra chi osserva i materiali e vi proietta una storia e chi da quella storia viene raccontato – Laura Rascaroli nel descrivere questo cortocircuito riprende il felice gioco di parole costruito da Maureen Turim sull’assonanza tra “I” (io) e “eye” (sguardo)¹⁰⁴. La relazione ombelicale tra il soggetto – che si palesa nella voce off – e le immagini d’archivio apre così «un’intimità ancora più intima di quella familiare, quella cioè tra sé e sé»¹⁰⁵: non si tratta soltanto di incontrare sulla soglia tra piano sonoro e piano visivo le figure di un passato verso cui si tenta un rinnovato moto di avvicinamento, ma anche di costruire una «realità a misura d’archivio»¹⁰⁶ in cui colui che racconta viene portato a rigenerarsi e a manifestarsi in un’intimità tale da fondere il suo corpo con quello di un pubblico che assiste alla sua catarsi emotiva. Che si tratti di un monologo libero o della lettura di un testo – una pagina di diario o una lettera in genere le forme letterarie più consuete: prassi che abbiamo già incontrato più volte e sul cui statuto ambiguo, tra una forma orale e una forma scritta di discorso, torneremo nel prossimo capitolo – la parola in fuori campo talmente riesce nell’intento di portare il soggetto ad una manifestazione sincera, autentica, potremmo dire laicamente “confessoria”, da sovrapporre la sua attitudine desiderante nei confronti dell’immagine a quella dello spettatore.

Attraverso la voce singolare che la pronuncia, attraverso il piacere dell’ascolto che è il nostro, il corpo filmato si erotizza per apparirci come uno sfavillio senza fine di similitudini e di sfalsamenti, di riconoscimenti e di scoperte. La potenza soggettivante della parola filmata attiene meno al dispiegamento (che evidentemente permette) dell’interiorità del personaggio che al legame che instaura tra il suo corpo e il nostro¹⁰⁷.

Ecco perché quel ritorno ombelicale a se stessi, piuttosto che “all’altro”, su cui abbiamo riflettuto poco fa, può trasformarsi in un più generale movimento di riaffermazione del soggetto condivisibile da uno spettatore che sente di partecipare alla stessa, umana, condizione. Abbiamo visto come l’immagine d’archivio, anche quella più introflessa verso di sé, non smette mai di rivolgersi ad un moto simbolico verso il “fuori” del mondo e, di conseguenza, verso una maggiore prossimità con lo spettatore. Se il rapporto voce-immagine veicola in molti casi un moto riappropriativo nei confronti della propria identità, non per forza questo procedimento deve riguardare un’azione confinata alla propria singola storia e, dunque, alle proprie specifiche immagini. Siamo in un terreno di confine tra quanto abbiamo

¹⁰⁴ L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film*, op. cit., p. 8.

¹⁰⁵ J. Derrida, *Mal d’archive*, op. cit., p. 141, traduzione mia.

¹⁰⁶ F. Zucconi, *Dagli home movies al foundfootage cinema. Sulle tracce della cultura visuale domestica*, op. cit., p. 575.

¹⁰⁷ J-L, Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 196.

detto a proposito della nascita evenemenziale di un'identità narrativa attraverso immagini estranee alla voce che si racconta e il personale, intimo, scambio di sguardi tra il soggetto e un'immagine che lo riguarda personalmente. La voce ombelicale che finora abbiamo descritto è una voce più carnalmente legata al piano visivo cui va incontro, anche a monte del proprio racconto. Può esistere tuttavia un'istanza auto-rappresentativa del soggetto che nasce *dentro* il racconto stesso, nel momento in cui questo accade, anche nel contrappunto con immagini non proprie. Non però (come nel caso, ad esempio, de *La bocca del lupo*) al fine di narrare il proprio vissuto, bensì per ritrovare all'interno di immagini apparentemente estranee uno strumento adatto alla ricostruzione di un'identità che ha bisogno di *riaggregarsi* attraverso materiali che non la figurano direttamente eppure riescono a tratteggiare un incontro fecondo con il proprio sé, con la propria capacità rammemorante. In casi come questi, soggetto narrante e spettatore si fanno più prossimi, essendo il secondo in grado di agganciare un livello simbolico del discorso – come abbiamo visto paradossalmente più immediato, maggiormente *inclusivo* – che poteva faticare a trovare quando si trovava davanti pure immagini di famiglia in rapporto ad una voce in qualche modo *interna* ad esse e che ad esse faceva ritorno. Facciamo un esempio, recentissimo e dalla forte potenza estetica e politica in rapporto al periodo pandemico dei due anni appena trascorsi, che può aiutarci a comprendere più concretamente questo differente “ritorno a sé” da parte di chi si racconta e al contempo di chi, immerso in un atto catartico direttamente aperto verso il fuori dell'altro, lo ascolta.

Durante il primo periodo di quarantena (marzo-maggio 2020) nasce un'opera collettiva intitolata *Le storie che saremo*, prodotta dalla casa di produzione veneziana Ginko Film da un'idea di Marco Zuin, che precetta sette registi abituati a lavorare con il *foundfootage* (Irene Dioniso, Daniele Atzeni, Marco Bertozzi, Claudio Casazza, Martina Melilli, Matteo Zadra, Giulia Cosentino) e li associa deliberatamente ad un archivio, ognuno il suo, per un totale di sei (8emezzo, Cinescatti di Lab 80, Home Movies, Paesaggi di famiglia, Ri-prese, Superottimisti), chiedendo loro di leggere, attraverso la «forza del passato» delle immagini d'archivio, il «fragile presente» (così cita l'esergo iniziale) che l'umanità tutta sta vivendo a causa del Covid-19. Il lavoro a cui sono chiamati i registi si basa dunque su un evidente, ma sorprendentemente produttivo, ossimoro: cercare il presente pandemico nelle immagini di un altro tempo, trovare un “noi” comunitario che sembra ormai sfuggire nella pasta sgranata degli archivi. Ma che cos'è che davvero i cineasti cercano in queste immagini? Cosa significa riattivare una memoria e proiettarla nel futuro, sfregando due tempi l'uno sull'altro nella speranza che si produca una scintilla? Ci sono due questioni

da prendere in considerazione. La prima è che le immagini sul virus che ci hanno seppelliti fino ad oggi (quelle della televisione, dei social, dei giornali) sono talmente, ancora adesso, appiattite sull'attualità da non lasciare via d'uscita alla memoria. Sono immagini che non riusciamo ancora a *ricordare*, possiamo solo limitarci a constatarne l'esistenza. Eppure, allo stesso tempo, un evento tragico e improvviso come una pandemia (al pari di una guerra) chiede alla comunità di essere ricordato, di diventare memoria il prima possibile affinché si cristallizzi sulla linea del tempo in qualità di nuova cesura della Storia. Ci troviamo dunque nella quotidiana contraddizione di star vivendo qualcosa che già sentiamo di dover ricordare, e che pure continua a sopravanzare la nostra memoria rimanendo intorno a noi pressoché invariato e, ahimè, sempre più incorporato in una vita che gli si adegua. È, in altre parole, un presente che ancora ci si manifesta come tale e che continua a negarci lo scarto attraverso il quale saremmo in grado di guardarlo nella profondità del suo accadere (o del suo essere accaduto). C'è però una seconda questione, riguardante il senso di appartenenza che siamo chiamati a provare rispetto ad immagini del nostro presente che, se pure ancora incapaci di chiudersi in un ricordo condiviso, esistono intorno a noi in molteplici forme. Se il virus ha significato l'irruzione del vuoto nella storia di un'umanità letteralmente costretta a privare gli spazi pubblici e le persone familiari dei propri corpi, le immagini non hanno potuto che nutrirsi di questi vuoti: i droni che sorvolavano città disabitate; genitori, figli, amanti e amici obbligati a cercarsi nell'etere delle connessioni instabili. L'altra faccia del vuoto "spaziale" e "sentimentale" è stato tuttavia il "pieno" del singolo individuo, della propria casa, della realtà surrogata che ognuno ha costruito con i propri compagni di vita. In particolare quelle risalenti al primo periodo pandemico sono state quindi immagini che ritraevano l'evento come, paradossalmente, *privazione di immagini* – non c'era nessuno e niente da ritrarre, tutto era fermo, nessuno si incontrava – o come immagine intima nata dal *nascondimento dall'evento stesso* – la gente era chiusa in casa e non poteva che ritrarre la propria attesa, non l'evento in sé. La questione alla base dell'opera d'archivio collettiva è allora la seguente: possono repertori in cui si narrano storie altre aiutarci a costruire una memoria visiva che al momento sembriamo non possedere?

Le storie che saremo riesce ad inserirsi esattamente in questo senso di disorientamento e di mancanza che ciascuno spettatore, guardando i sei lavori, si accorge di provare. Il soggetto-spettatore percepisce cioè forte il medesimo senso di mancanza raccontato dal soggetto-regista, una nostalgia nei confronti dell'atto forse più umano e universale che ci sia: quello di *ricordare*, delimitare un evento e appropriarsi di esso nella rappresentazione che si sceglie di attribuirgli. A partire dal primo (di Irene Dioniso) tutto basato sulla

sovrapposizione di alcune brevissime didascalie ai repertori. “Fino a qui sopravvissuti”, sul volto di una giovane donna che fuma seduta ad un caffè; “dove sei mondo?”, “cosa vedi?”, “in attesa”, sul paesaggio rarefatto di una gita in montagna. Lo stesso tentativo di de-realizzare lo spazio al fine di immaginarlo – nel senso di *metterlo in immagine* – lo fa Daniele Atzeni, presentandoci gli spazi vuoti e industriali del Sulcis popolati da un’unica voce meccanica, una sorta di intelligenza artificiale (di nuovo, una voce dal carattere “alieno”) dal tono strafottente che non trova “nulla”, nessuna presenza umana. Le immagini del passato, più che farsi oggetto di un sentire che cerca in esse delle analogie con il presente, servono dunque da traccia materiale ad un ricordo che si sta lentamente formando e che, attraverso il loro supporto, ha bisogno di ri-figurare un tempo che non ha ancora pienamente compreso.

Il corto di Marco Bertozzi compie però un passaggio in più. “You can dance”, cantano gli Abba su un’immagine animata raffigurante lo stesso regista, che si sfrega gli occhi come se avesse appena sognato (ricordato?) qualcosa. La voce del cineasta, in stretto dialetto romagnolo, ci racconta della Rimini del boom economico, sovraffollata di turisti tedeschi, svizzeri, polacchi, a cui i cittadini lasciano le case d’estate per dormire “nelle capanne, come i gatti”. Ed ecco che nel racconto della vita *piena* – quella reale, dinamica, *memorabile* – irrompe la straziante dimensione pandemica del *vuoto*: gli altoparlanti delle regioni rosse urlano, su immagini di assembramenti marittimi e familiari, la paura del contatto, il divieto di “stare con i nonni”, l’allerta a rimanere chiusi nelle case. Torna l’animazione, questa volta di un telefono, poi di una cinepresa primordiale che il regista racconta di aver trovato in spiaggia, infine di un caleidoscopio ottocentesco, che filmano le strade vuote dalla finestra. Si vede un’ambulanza, qualche pazzo che cammina parlando da solo. E poi di nuovo, abbandonando il presente, la voce romagnola ci racconta di come tutti a Rimini, con l’arrivo dell’estate, guardassero attoniti a testa in su – un po’ come in una fiaba di Gianni Rodari – gli elicotteri, gli striscioni delle pubblicità, gli albergoni a cui si aggiungeva sempre un nuovo piano.

La voce di Bertozzi è forse quella che più opera nella direzione che prima dicevamo: il regista decide non tanto di costruire attraverso l’archivio una possibile memoria dell’evento pandemico (come fanno gli altri cinque cineasti), quanto di esercitare la propria memoria personale, disabituata dal vuoto di immagini e di ricordi provocato dal virus, su figurazioni di un “movimento di mondo” contrario alla stasi di quel momento. In altre parole, il regista si occupa in primo luogo di tentare una ricostruzione della propria intima capacità di ricordare, e dunque in qualche modo del suo “essere-persona”, portandosi verso immagini

che sente in qualche modo originarie – Rimini è la città dell'autore, ed ecco in che senso torna la dimensione ombelicale del racconto – e allo stesso tempo di segno opposto a quelle del presente, quindi capaci di creare uno shock percettivo che risvegli un'attitudine al ricordo e all'immaginazione ormai sopita. È quindi sì un ritorno al sé, ma ad un sé più profondo, oltre la singolarità della propria storia, che, sebbene continui a cercare nel contrappunto voce-immagine degli appigli familiari (storici, geografici, culturali) per ritrovarsi, usa l'attrito con i repertori per sperimentare ed autenticare le proprie umane prestazioni (rammemoranti, immaginifiche). La memoria specifica dell'evento pandemico diventa così il singolo segmento di un "inconscio collettivo", direbbe Carl Jung, che, pur confrontandosi con l'attrito del presente, viene chiamato in primo luogo a dare prova di se stesso, nella coscienza di chi narra come in quella di chi assiste. Scrive Adriana Cavarero:

Ogni essere umano senza neanche volerlo sapere, sa di essere un sé narrabile immerso nell'autonarrazione spontanea della sua memoria. Non occorre, infatti, che la memoria personale sia esplicitamente sollecitata nel suo esercizio autobiografico, ossia non occorre che la memoria involontaria si faccia ricordo attivo: ciò in cui il sé narrabile trova casa, più che un consapevole esercizio del ricordare, è la spontanea struttura della memoria stessa¹⁰⁸.

Ricordare un'immagine, far sì che essa attivi un processo verso una dimensione originaria del sé, non vuol dire allora solo ritrovare in essa il proprio corpo, la propria storia; più semplicemente, può significare incontrare in essa qualcosa in grado di ricordarci chi siamo, e cosa possiamo.

¹⁰⁸ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 48.

CAPITOLO V
TRA TESTO E CORPO

5.1 *Ipotesi di una definizione: l'oromedialeità*

La “voce del reale” fin qui descritta è una voce in grado di confrontarsi con la complessità di una scrittura intermediale, basata cioè sull'incrocio di più formati mediali, e allo stesso tempo di recuperare un tratto di epos, arcaicamente inteso, che conserva al suo interno tutta la potenza di una forma orale di racconto. Pasolini, in un saggio che intitola *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, propone una riflessione che può rivelarsi interessante ai fini del nostro ragionamento. Nell'intenzione di prendere le distanze tanto dalla distinzione marxista tra lingua della struttura (le forze produttive economiche) e lingua della sovrastruttura (le tendenze ideologiche della filosofia e della politica) quanto da quella strutturalista, nello specifico di scuola saussuriana, tra *langue* (l'insieme di convenzioni astratte riguardanti un codice linguistico) e *parole* (l'atto di parola concreto), Pasolini individua un nuovo binomio: la «lingua orale» e la «lingua orale-grafica»¹. La prima forma rappresenterebbe il «fantasma» della vocalità come «contenente e principio di necessità» dei successivi sviluppi storici, culturali e mediatici che conducono ad una seconda forma più elaborata in cui l'orale incontra lo scritto, quella appunto dell'“oralità-graficità”.

Questo fantasma della vocalità – che appartiene, al limite, a un diverso momento umano della civiltà, a un'altra cultura –, persistendo accanto alla oralità-graficità, ne sdoppia continuamente la natura: rappresenta continuamente un suo momento storico arcaico, e insieme la necessità vitale e il suo tipo².

La parola orale costituisce quindi non solo uno dei due poli del binomio, ma anche un «corno» sempre attivo dell'espressione “orale-grafico”, laddove, anche quando interviene la scrittura, le stratificazioni e i substrati della lingua (il momento arcaico di essa, ovvero quello orale) non vanno perduti e continuano a circolare nel momento “successivo” della graficità. Pasolini utilizza l'immagine di una “X” in cui le due stanghette in basso rappresentano la dimensione grafica e quelle in alto quella orale: le due forme espressive non smettono di incontrarsi al centro della figura, muovendosi in su o in giù a seconda della prevalenza di un

¹ P. P. Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, in *Empirismo eretico*, op. cit., p. 63.

² *Ivi*, p. 64.

piano esclusivamente comunicativo (quello dell'oralità) o di uno più elaborato (quello proprio della scrittura). Se il teorico si riferisce qui ad un discorso prettamente semiotico, non è peregrino – soprattutto dal momento che si parla dello studioso/cineasta che più di tutti ha tentato un approccio semiotico nei confronti dell'arte cinematografica – applicare questo modello ad una forma filmica come quella intermediale, in cui, pur manifestandosi in modo potente un montaggio delle parti articolato secondo principi scritturali, l'elemento vocale si insedia come parte mediale integrata e in grado al contempo di preservare quella spinta “verso l'alto” – se manteniamo la prossemica pasoliniana – verso la narrazione orale, il “canto” epico di una storia. Proponiamo allora di coniare un'espressione diversa, quella di *oro-medialità*, che, riferendosi più nello specifico al ruolo della voce in una forma intermediale di racconto, conservi anch'essa al suo interno entrambi i poli: quello riferito ad un montaggio tra diversi media (tra cui la voce stessa) dal cui incontro dialettico emerga il senso del racconto; e quello che riguarda un ruolo della voce più prettamente carnale, riguardante un'emissione prodotta dall'organo labiale – *os, oris* in latino può significare “bocca” ma anche “voce” – che trattenga in sé l'aspetto fisico e intimo che lega il linguaggio alla sua matrice corporea, facendo sì che il parlato risalga verso uno stadio più antico della narrazione, direttamente connesso con la sua emanazione fonetica e con la fluidità con la quale si muove sul piano della rappresentazione. La vocalità, all'interno di un oggetto intermediale come quello costituito dal documentario contemporaneo, si manifesterebbe cioè necessariamente interna all'impianto complessivo della scrittura filmica e al contempo libera di collocarsi in qualsiasi momento al di fuori di essa.

Cominciamo col definire la seconda parte del nostro binomio: l'aspetto della “medialità”. Perché utilizziamo il termine “scrittura” nel riferirci ad un modello filmico costruito sull'intreccio di più media come quello caratteristico del nostro cinema attuale? Abbiamo parlato più volte della complessità a cui giunge in epoca digitale la testualità del film e delle spinte creative che, in un orizzonte performativo del documentario, si sviluppano in più direzioni. Del resto, che il reale andasse raccontato attraverso una forma estetica articolata, che sapesse sfruttare cioè il potere dialettico della forma cinematografica e la sua capacità di mettere insieme più linguaggi, già ce lo diceva – come abbiamo accennato parlando di “realismo estetico” – André Bazin: «Il realismo non può avere in arte che una posizione dialettica, è più una *reazione* che una verità»³. Il termine “reazione” contiene in sé, in modo avanguardista, tutto ciò che dagli anni Ottanta/Novanta è stato detto a proposito di una

³ A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, op. cit., pp. 303-304.

narrazione intessuta da più componenti in attrito fra loro – l’immagine, la colonna sonora, la voce, i materiali d’archivio, l’immagine fissa della fotografia (e via dicendo) – in grado di far nascere il senso dell’opera, come in un procedimento “chimico”, attraverso la contaminazione delle parti espressive in gioco. Bazin sembra dunque scorgere già alla fine degli anni Quaranta la svolta formale che a partire dalla modernità avrebbe portato il racconto cinematografico a piegare verso la disgiunzione e la commistione dei registri e, con il passaggio al digitale, di diversi dispositivi e formati medialità. Proprio in quanto si raggiunge (in primo luogo grazie all’avvento del sonoro) un maggior realismo dell’immagine, il montaggio può passare dalla funzione evocativa del muto a quella meramente descrittiva degli albori del parlato, fino ad arrivare ad una struttura plastica capace finalmente di «scrivere direttamente in cinema», disponendo di «molti più mezzi per piegare, modificare dall’interno la realtà»⁴. Sempre il critico francese utilizza – nello specifico in riferimento al cinema neorealista e al rapporto uomo-ambiente nel film *Viaggio in Italia* (1954) di Roberto Rossellini – una metafora molto efficace nel descrivere l’arrivo di un senso solo dopo l’articolazione espressiva della materia. Scrive lo studioso: se nel mattone è già insito il fine della costruzione di una casa, così come le pietre appositamente tagliate per reggersi l’una sull’altra presuppongono quella di un ponte, le pietre disposte naturalmente in mezzo ad un corso d’acqua sono lì indipendentemente da una possibile utilità a guardare il fiume passando da una sponda all’altra. In questo caso è l’«inventiva [umana] ad aggiungervi il proprio movimento» trasformando un dato naturale, autonomo rispetto ad un intervento soggettivo, in un atto in grado di trasfigurarne e produrre con esso un’interazione. Quelle pietre svolgono per Bazin – in una concezione affatto lontana dalla schematizzazione kantiana attraverso cui l’intelletto opera sul sensibile attraverso la facoltà immaginativa che costantemente rifica la realtà – la stessa funzione delle «immagini-fatto» che la forma cinematografica connette producendo, solo dopo la connessione e la risonanza di una con l’altra, un effetto di senso⁵.

Quella del cinema, anche di un cinema pensato per raccontare il reale, diventa così gradualmente una vera e propria pratica di scrittura pensata come contrappunto tra diversi piani della composizione, un intreccio sempre più serrato – «mosaico», lo definisce Gauthier, individuando a partire da questa modalità espressiva un “sotto-genere” di documentario in cui «dal girato-re» si passa al «montaggio-re»⁶ – in cui la linearità viene

⁴ *Ivi*, p. 92.

⁵ Cfr. A. Bazin, *Difesa di Rossellini*, in “Cinema Nuovo”, n. 65, 1955.

⁶ G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 311.

abbandonata in nome di quella «discontinuità poetica»⁷, per dirla con Badiou, che annienta la continuità del racconto al fine di creare una frattura attraverso la quale l'evento (lo scaturire di un senso) possa avere luogo. Deleuze vede questa trasformazione direttamente legata a quell'"eautonomia" della voce fuori campo che slega quest'ultima da una postura didascalica o sincronizzata nei confronti del piano visivo e la porta ad essere al contrario, come sappiamo, linea tra le linee, in un'andatura parallela che dà vita ad un "tema" indipendente da quello presente nell'immagine e che si ritrova tuttavia con essa in momenti di profonda convergenza. L'immagine cioè, «dal momento che la parola si è ritirata dall'immagine per diventare atto fondatore», fa sì che emergano «le fondamenta dello spazio, le "assise"» della cornice filmica, diventando «archeologica, stratigrafica, tettonica»⁸; in altre parole, incarnante un proprio plastico movimento autonomo rispetto a quello dato dalla voce, in una dimensione che recupera la spazialità e la corporeità di un montaggio volutamente sconnesso, che chiede continuamente allo spettatore un lavoro di memoria, immaginazione, riconcatenazione attraverso cui diventa «leggibile»⁹ come leggibile è un qualsiasi testo. Nel momento in cui la voce assume un ruolo alternativo di "sonda" nella carne dell'immagine rimanendo disgiunta rispetto ad essa – «una storia che non ha più un luogo», scrive Deleuze, nel senso di una voce non necessariamente connessa ad un piano visivo – anche l'immagine può permettersi di disgregarsi ed essere vissuta internamente da frammenti che si sommano a quello del sonoro al fine di dare forma al racconto – le rappresentazioni diventano cioè, specularmente, «luoghi che non hanno più una storia», laddove per "storia" si intende "corso lineare" degli eventi raccontati¹⁰.

Su questa scia riflessiva e teorica, che dalla modernità arriva direttamente alla nostra contemporaneità più prossima, Pietro Montani ha chiamato il lavoro discontinuo tra più registri espressivi e formati medialità all'interno di un'unica forma filmica *intermedialità*, a sottolineare il fondamentale ruolo del "tra", ovvero dell'interstizio nel quale le diverse forme si incontrano e danno luogo ad un senso che sorge dialetticamente da una dinamica conflittuale – ricordiamoci a questo proposito la verticalità asincronica teorizzata da Ejzenštejn. Ecco dunque che cominciamo a comprendere come quella seconda parte del nostro binomio di partenza, "medialità", indichi un intreccio scritturale all'interno del quale la voce è chiamata a muoversi in qualità di uno dei più attivi "reagenti". Per meglio dire, la

⁷ A. Badiou, *L'evento dell'immagine anonima. Conversazione con Alain Badiou*, op. cit., p. 9.

⁸ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 269.

⁹ *Ivi*, p. 271.

¹⁰ *Ivi*, pp. 284-285.

voce diviene essa stessa *componente mediale del racconto*, fondendo il suo corpo narrativo con quello degli altri registri espressivi e dei differenti media al servizio dell'oggetto filmico e diventando uno degli strumenti utili alla nascita di un senso solo in quanto *autonomizzata* rispetto alle altre linee narrative e di conseguenza *disautomatizzata* da un legame con il piano visivo che in passato non le permetteva di operare negli spazi interstiziali cui la frammentazione intermediale dà luogo.

Se consideriamo le tre frasi mimetiche individuate da Paul Ricoeur nella prassi ermeneutica di un qualunque oggetto artistico – la prefigurazione dei codici d'uso della narrazione, la configurazione dell'intreccio e la rfigurazione attraverso la quale il tempo e il mondo del lettore/spettatore incontrano quelli dell'opera¹¹ – è nel secondo momento che il pubblico fa esperienza della complessità della materia attraversando i più o meno numerosi strati di rappresentazione (Freud chiamerebbe questo movimento *Durcharbeitung*) ed è nel terzo che cerca di rielaborarli facendosi esso stesso «intermediario tra numerose immagini»¹², autenticando e «ri-realizzando»¹³, in un peculiare spazio di esercizio critico, il materiale che ha di fronte. Questo tipo di procedura, applicabile all'oggetto artistico *tout court* e nello specifico ad una forma intermediale del racconto filmico, rende chiaro come qualsiasi operazione ricettiva per carpire la «brutale flagranza» della realtà debba passare per il «supplemento di lavoro»¹⁴ dato dalla forma dell'espressione, di cui si avverte il bisogno di «venire a racconto» – «immagine narrativa», la definisce Montani – prima ancora di conoscere i suoi contenuti¹⁵. In breve, lo spettatore percepisce la trama (nel senso di tessitura, intersezione tra i piani della composizione) prima ancora della sostanza dell'evento raccontato, introiettando la «cooperazione differenziale»¹⁶ tra i formati mediali ed elaborando nella propria coscienza una possibile convergenza feconda tra di essi.

In rapporto ad un'immagine ingarbugliata, «tettonica», frammentata e dall'apparentemente ambigua intelligibilità, è certamente il linguaggio – dunque la parola e di conseguenza, in oggetti come quelli fin qui analizzati, un particolare uso della voce – a costituire il primo termine di conflitto con il piano visivo. Per riprendere la similitudine di Gauthier, immagine e parola sono certamente i due pezzi più importanti del «mosaico». Tra

¹¹ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. I, Jaca Book, Milano 2016.

¹² P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010, p. X.

¹³ *Ivi*, p. XIV.

¹⁴ *Ivi*, p. 8.

¹⁵ Cfr. Id., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano 2000.

¹⁶ Id., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, op. cit., p. 9.

tutti gli automatismi, la sincronizzazione tra piano visivo e sonoro è cioè quello più difficile da abbandonare e al contempo il più fecondo da esplorare nell'ottica di un'immagine prodotta tecnicamente attraverso la quale si decide di mettere «allo scoperto la necessaria complementarità tra l'aspirazione all'immediatezza e la presenza di filtri mediali più o meno dichiarati», operando sul «supplemento di artificialità» dato dal contrappunto asincronico tra i due piani per tentare una più profonda – perché più vicina alla sua originaria complessità – autenticazione della realtà. Una forma intermediale di racconto tende in particolare a «mantenere quanto più possibile disgiunto, ed esplorabile in questa medesima disgiunzione, ciò che l'uso corrente dell'immagine e del linguaggio ci fa percepire come saldato in un sistema di rassicuranti automatismi»¹⁷. Sta allo spettatore accogliere la disautomatizzazione del loro rapporto¹⁸ e accogliere la verità del racconto, se parliamo di un racconto del reale, in forza di una ibridazione di essa con l'impasto mediale in cui è coinvolta¹⁹.

La voce, in quanto espressione del linguaggio verbale che incontra l'immagine, diviene dunque uno dei termini principali coinvolti nell'attrito asincronico tra gli elementi compositivi del racconto. L'elemento vocale rappresenta in altre parole il *medium* con più rilievo in una materia espressiva diversificata come quella ibrida del documentario contemporaneo (attraversata spesso da più di una linea narrativa e vissuta da un costante dialogo tra diversi formati), facendo sì che quell'«inter» di cui parla Montani sia in primo luogo lo spazio interstiziale occupato da una parola chiamata a relazionarsi in modi sempre più complessi con il tessuto visivo del film. Del resto, ciò che nel suo ultimo libro lo studioso definisce «scrittura estesa», altro non è che la cooperazione sincretica, o meglio l'*integrazione*, tra due «delle più potenti tecnologie espressive di cui l'essere umano si è dotato nel corso della sua evoluzione», l'immagine e la parola (e dunque «la riproduzione del suono nelle sue diverse declinazioni e i relativi sistemi di combinazione»)²⁰. Montani fa l'esempio di un video diventato virale su Instagram in cui la giovanissima attivista americana Feroza Aziz riesce ad aggirare la censura cinese denunciando pubblicamente le

¹⁷ Id., *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017, pp. 107-108.

¹⁸ Dobbiamo pensare alla funzione dell'immaginazione come prima artefice di questa disautomatizzazione. Montani riporta non a caso il discorso alle prestazioni intuitivo-percettive e dunque alle capacità creative di cui la facoltà immaginativa dà mostra durante la condizione onirica – che implica un dialogo costante tra la sfera immaginifica della condensazione (*Verdichtung*) di cui parla Freud e quella articolatoria del linguaggio – o lo stato egocentrico del gioco infantile (già menzionato a partire dalla teoria vygotkijana su di esso).

¹⁹ L'autore cita *Adieu au langage* di Godard – caso già affrontato nel secondo capitolo – nel quale il fitto intreccio del discorso filmico con quello letterario (filosofico, poetico) composto da continui giochi linguistici, allusioni ad oggetti e media diversi e sovrapposizioni di riferimenti testuali fanno sì che il film salti «ogni schema pregresso nel rapporto tra immagine e parola per disporre, se possibile, l'infrastruttura di una nuova relazione». Cfr. Id., *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, op. cit., p. 122.

²⁰ Id., *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio-digitale*, Meltemi, Roma 2020, p. 9.

persecuzioni dei musulmani nei campi di detenzione in Cina ma facendolo nel mentre si truca gli occhi e spiega (come si trattasse di un tutorial) come si usa un piega-ciglia. Accade dunque che immagine e parola, due componenti in una circostanza simile normalmente sincronizzate (anzi un tutorial è forse per eccellenza un formato legato alla sincronizzazione, dal momento che chi parla spiega cosa fa nel mentre lo fa, ricalcando passo passo le proprie azioni), vivono una diversa e, in questo caso, sconvolgente nuova integrazione, mobilitando un atteggiamento creativo da parte dell'autrice del video e di rimando dei suoi spettatori, a cui viene chiesto di fronteggiare una testualità complessa da analizzare nei suoi aspetti intersemiotici e intermediali²¹. Chi guarda deve cioè assumere una posizione interattiva nei confronti dell'oggetto che ha di fronte, provocando il rapporto naturale, protettivo e tranquillizzante che lo lega di norma al suo "mondo-ambiente" e alle forme espressive che vi circolano e accondiscendendo al contrario a scomodarsi in una posizione riflessiva, pronta a decostruire il protocollo di base del racconto connettendo la sensibilità del corpo espressivo delle immagini con la dimensione ideale del significato, che, in contrappunto alla parola, esso vuole veicolare. Alla differenza espressiva dei piani corrisponde inoltre secondo Montani il «differimento temporale dell'emozione»²², aspetto che abbiamo già incontrato più volte in rapporto ad una voce che parla nel fuori campo di immagini passate e non più afferrabili nel loro vitale svolgimento ma che riguarda più in generale quella dimensione "intelligente" dell'emozione – "Emozioni dell'intelligenza" è il titolo del libro dello studioso che riprende l'espressione coniata da Vygotskij – che si attiva quando la facoltà immaginativa è chiamata ad una «chiarificazione lenta e durevole» di una materia che ci presenta il suo più intimo significato negli scarti tra i registri (l'immagine e la parola, prima di tutto) piuttosto che in un'«espulsione rapida ma effimera»²³ di un effetto di senso legato ad un'immediata affezione patemica. Ci si emoziona cioè nel momento in cui ci si rende conto del lavoro che il testo ha richiesto alla coscienza spettatoriale e di cui ci si accorge solo in un tempo differito, in cui si riafferra, spesso in una «fulminea sintesi retrospettiva» (*Nachträglich*, direbbe Freud) il percorso della narrazione e il suo senso finale²⁴.

Se questo disgiungimento – e conseguente rinnovata integrazione – riguarda un video dal carattere eccezionale come quello di Feroza Aziz²⁵, rispecchia più in generale quanto

²¹ Cfr. *Ivi*, p. 11.

²² *Ivi*, p. 24.

²³ *Ivi*, p. 27.

²⁴ *Ivi*, p. 31.

²⁵ Il video ha inoltre, secondo Montani, il pregio del «formato breve», laddove la durata limitata permette alla densità del linguaggio di non disperdersi in un'eccessiva complessità né viceversa chiudersi nella pregnanza di una singola immagine.

abbiamo detto fino ad adesso su un peculiare uso della voce fuori campo innestata in una *medialità* del reale articolata come quella degli esempi menzionati negli scorsi capitoli. Sono numerose le modalità in cui quest'ultima può inserirsi nel campo visivo della rappresentazione fondendo la sua natura corporea (“oro”) al tessuto mediale del racconto. Come abbiamo visto negli scorsi paragrafi, può trattarsi di un uso poetico della voce off legata ad un racconto del reale nel ruolo di seconda pista di autenticazione e di riflessività sulla forma stessa, o dello scontro evenemenziale del piano sonoro con una forma filmica ibridata dal riuso degli archivi. O ancora, come vedremo nelle prossime pagine, può capitare che la voce incarni un testo (una poesia, una lettera, una pagina di diario) immettendolo nell'oggetto filmico come una delle possibili vie da seguire per giungere alla comprensione dell'opera; che essa assuma una forma “autoriale” tentando diverse modalità di ingresso nella fitta rete costruita dai diversi piani compositivi, o che sia in grado di far scontrare due diversi tempi (uno dentro, l'altro fuori il campo) e di tradire la propria sorgente moltiplicando le identità del racconto; oppure ancora la vocalità può manifestarsi attraverso la forma animata (intervento artificioso per eccellenza nella rappresentazione del reale e che pure vedremo come riesca ad operare diversi processi di testimonianza su di esso). In tutte queste possibili varianti l'elemento vocale è chiamato, in una forma votata alla disgiunzione come quella documentaria fin qui descritta, a calarsi nell'intreccio mediale come parte integrante – e *integrata* attraverso una potente estensione della scrittura filmica – del senso complessivo della narrazione.

È chiaro che, come abbiamo più volte ripetuto, il digitale ha rispetto a questo tipo di forma filmica un'importanza indiscutibile. Per quanto anche un certo tipo di manipolazione della pellicola – si pensi al riuso dei repertori – possa insegnarci qualcosa «sul tipo di esperienza che facciamo quando assumiamo, come criterio di orientamento per muoverci nel mondo, la rielaborazione di tracce d'archivio»²⁶, è l'ipertesto del web e il montaggio polifonico che lo vive internamente ad averci definitivamente educati a rapportarci ad uno standard alto di densità linguistica e di simultaneità degli input semantici. Questo ha portato progressivamente ad una produzione massiccia di immagini private che ha definitivamente sdoganato il principio secondo il quale quest'ultima fosse legata esclusivamente a particolari competenze o strumentazioni tecniche (il G8 di Genova del 2001 fa da questo punto di vista da simbolico spartiacque tra le due fasi) svincolando la dimensione rappresentativa da una vecchia concezione di autorialità e aprendosi allo spazio di quella che Bertozzi definisce una

²⁶ D. Cecchi, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, op. cit., p. 14.

«moltitudine di immagini frammento, di volti dimenticati, di storie “minori”, che proprio per la loro anonimia sembrano promettere una nuova scrittura epica»²⁷. C’è chi parla di “post-medialità” – laddove oramai siamo immersi nella mediazione (siamo noi stessi *medium*, tracciabili attraverso i dati) anche quando non operiamo attivamente attraverso i dispositivi mediali (si veda il concetto di «mediazione radicale»²⁸ coniato da Bolter e Grusin) – e allo stesso tempo c’è chi, come Ivelise Perniola, ha parlato, non senza rammarico, della fine del documentario propriamente detto a vantaggio di un tale «mescolamento linguistico» da attivare ormai irreversibilmente il cortocircuito per il quale avviene una «progressiva trasformazione dell’immagine in surrogato della realtà e della realtà in surrogato dell’immagine»²⁹, rendendo lo stesso cinema del reale un oggetto più dei *media* e dei *cultural studies* che della teoria del cinema.

In effetti – lo abbiamo visto trattando il rapporto voce-immagine d’archivio – l’identità narrativa del racconto filmico e degli stessi personaggi si rapporta ormai in molti casi, prima che al mondo reale, all’«ambiente mediale»³⁰ attraverso cui emerge. Se Bazin parlava, sempre a proposito del cinema neorealista, del «divieto di dissociare ciò che la realtà ha unito: il personaggio e il suo ambiente»³¹, l’ambiente a cui i personaggi che vivono il nostro attuale cinema del reale sono legati sembra essere in primo luogo quello dato dall’intersezione mediale che ce li racconta. Quelli mostrati dal documentario contemporaneo sono spesso «non luoghi» – utilizzando l’espressione di Marc Augé – nel senso di spazi marginali, transitori, caratterizzati dal movimento (pensiamo ad un documentario come *Il passaggio della linea* di Pietro Marcello, tutto girato sui treni di notte) o più in generale da una cifra interrogativa che sposta l’attenzione da una pur esplicitata localizzazione storico-geografica (prendiamo film come *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi o *Bella e perduta* di Pietro Marcello) ad un microcosmo di racconto che trascende la specificità dei luoghi in favore di una loro connotazione più prettamente simbolica e dunque, come abbiamo visto a proposito dell’archivio, universalmente comprensibile³². Risalendo a monte degli specifici ambienti, potremmo dire tuttavia che il primo “non luogo” tipicamente rappresentato dal documentario contemporaneo è quello dell’impasto mediale per mezzo del quale narrazioni come queste vengono alla luce. Molte di queste identità nascono nella

²⁷ M. Bertozzi, *Recycled cinema*, op. cit., p. 73.

²⁸ R. Grusin, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di A. Maiello, Pellegrini, Cosenza 2017.

²⁹ I. Perniola, *L’era postdocumentaria*, op. cit., p. 98.

³⁰ Cfr. P. Montani, D. Cecchi, M. Feyles, *Ambienti mediali*, Meltemi, Roma 2018.

³¹ Cfr. A. Bazin, *Difesa di Rossellini*, op. cit.

³² Cfr. D. Dottorini, *La passione del reale*, op. cit., pp. 118-119.

cornice mediale del racconto proprio attraverso il rapporto che con quest'ultima intesse la voce, capace come abbiamo visto di innestarsi proficuamente nel contrappunto audiovisivo a cui essa dà vita ma al contempo, e veniamo qui alla prima parte del nostro binomio – “oro” – per natura portata a conservare una certa libertà nel suo movimento espressivo.

La vocalità, lo abbiamo detto già approfonditamente nel primo capitolo, è un corpo a sé rispetto alle immagini, capace di indagare uno spazio-tempo diverso da esse e, soprattutto, radicata dentro una presenza fonica che le permette di recalcitrare davanti ad un senso compiuto, affidarsi a canoni avulsi dal significato come il ritmo, la grana, la sonorità, oltre che narcisisticamente avvinghiata su una “prossimità a sé” che la rende diretta emanazione del proprio “io” interiore e al contempo proiezione erotica – vissuta cioè dal desiderio primordiale dell’alterità – su un destinatario a cui rivolgere il proprio racconto. Se dunque la voce, in oggetti contemporanei come quelli analizzati, si presta a diventare componente di un tessuto mediale all’interno del quale riveste il ruolo di *una* delle linee di un complesso groviglio scritturale, d’altra parte per natura preserva in sé la tendenza a veicolare la dimensione razionale del logos attraverso una vocalizzazione che fin dagli albori della storia del linguaggio ha visto il suo fondamento nella dimensione fluida, arcaica e pre-costituita (ricordiamo ciò che diceva Pasolini) dell’*oralità*. Un tempo, scrive Kracauer, esisteva un equilibrio maggiore tra parola e immagine, laddove dall’epoca di Omero a quella di Shakespeare il pubblico era ben più abituato al linguaggio parlato (non solo alla lettura ma in modo ancor più profondo alla declamazione, anche improvvisata, del discorso) e dunque alla mobilitazione di una potenza immaginativa da applicare alla mancanza di rappresentazioni visive di cui colmare creativamente le ellissi³³. Il cinema, come abbiamo visto, educa al contrario fin dalle origini lo spettatore ad immergersi nella plasticità delle immagini rinunciando inizialmente alle sue doti di ascoltatore, e, anche con l’avvento del sonoro, limitando la parola per lo più alla descrizione didascalica della superficie visiva. Se, come abbiamo visto, con la modernità cinematografica si recupera (nel cinema di finzione come in quello documentario) l’autonomia della voce e di conseguenza la sua formale differenziazione dall’immagine e la sua ineguagliabile libertà d’espressione, l’impiego contemporaneo delle nuove tecnologie potrebbe costituire in apparenza un nuovo limite all’apprezzamento delle prestazioni orali del racconto. Eppure, se ci concentriamo sulle sperimentazioni del cinema documentario dell’ultimo ventennio e nello specifico della produzione italiana, ci rendiamo conto che l’intreccio mediale della forma non è riuscito a

³³ Cfr. S. Kracauer, *Teoria del film*, op. cit., p. 188.

pregiudicare l'antico «bisogno di racconto delle nostre esperienze, memorie, percezioni»³⁴ attraverso la forma antica dell'oralità, ma che al contrario ha prodotto e sta producendo tutt'ora delle interessanti forme di *coesistenza* (per l'appunto una “oro-medialità”) tra questi due livelli di espressione.

Non sono le tecnologie a guidare la nostra attenzione, sebbene possano esercitare su di noi una forte attrattiva. È piuttosto il vecchio, persino antico, desiderio di raccontare una storia, veicolare un punto di vista, rendere la realtà attraverso uno sguardo sensibile ad essa, in breve dare una forma estetica ad una qualsiasi esperienza vissuta in modo da coinvolgerci e muovere le emozioni dentro di noi, a fare del documentario qualcosa che merita la nostra attenzione³⁵.

Quello che dice Nichols è vero solo in parte. Il «vecchio desiderio di raccontare una storia» non deve necessariamente slegarsi da un'«attrattiva» nei confronti delle tecnologie. Se per tecnologie Nichols intende le prestazioni medialità a cui oramai il nostro inconscio di spettatori è abituato – sincretismi, accavallamenti, passaggi da un medium all'altro – la voce può invece farsi carico di incarnare l'antico modo di raccontare una storia innestandolo proficuamente dentro un sistema scritturale complesso come quello intermediale. Non si deve, in altre parole, cadere di nuovo nel tranello che per anni la modalità espositiva ha giocato al documentario – la voce mantiene il suo potere sull'immagine solo se nega quest'ultima e assume un punto di vista lineare e autoritario sulla narrazione –, ma bisogna cominciare a concepire una vocalità che sia capace di mantenere il suo carattere libero, indipendente dal piano visivo, non lineare, dentro un sistema di piani sempre più articolato in cui il senso è distribuito tra di essi equamente. Gli antichi oratori per ricordare meglio i propri discorsi esercitavano la propria memoria associando le parti del discorso a luoghi a loro familiari³⁶; potremmo dire allora che la forma filmica così come l'abbiamo descritta possa diventare un nuovo “teatro tangibile” della memoria, capace di legare la dimensione spaziale frammentata e diversificata delle immagini al flusso orale di un racconto che in essa trova il suo spazio e i suoi raccordi.

Adriana Cavarero è forse in assoluto la studiosa che più si è interrogata (lo abbiamo visto nel primo capitolo) sulla forza della voce *in quanto voce*, considerata cioè nella sua veste materica pre-linguistica, avversando i procedimenti gradualmente imperanti di “devocalizzazione” operati sul logos, vale a dire la detrazione dell'importanza dell'elemento

³⁴ B. Nichols, *Speaking truth with film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, op. cit., p. 88, traduzione mia.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cfr. Id., *Introduzione al documentario*, op. cit., p. 1830 (ebook).

vocale ancora libero da una forma scritturale a vantaggio del raziocinio di un discorso verbale rigidamente strutturato. Il riferimento delle maggiori prestazioni di oralità e dunque della principale testimonianza del valore di una voce come direttrice «fisiologica» del pensiero viene esemplificato secondo Cavarero dal canto epico omerico. Quest'ultimo dimostra secondo la studiosa come il pensiero possa essere direttamente legato all'atto di parola, e dunque alla dimensione carnale della bocca e del respiro.

Il battersi il petto, cioè la cassa profonda del respiro da cui la voce proviene, è “un gesto diretto dell'io cosciente”. Così si comporta Ulisse, presso i feaci, prima di parlare e raccontare la sua storia: quasi a suggerire che, oltre il pensiero, nell'aria dei precordi risieda anche la memoria³⁷.

Il poema omerico, così come è concepito, è dunque legato, prima che alla complessità semantica del discorso, al registro vocale di un racconto la cui conoscenza, ispirata al rapsodo dalla divinità per mezzo dell'«incanto» o «incatenamento»³⁸ della Musa, è legata intimamente al respiro, al carattere aeriforme attraverso cui l'intera gamma delle esperienze umane si radica nell'interiorità organica del corpo, nei polmoni da cui viene emanato il soffio vitale del respiro, nella trachea attraverso la quale esso prende la forma della voce e nella bocca in cui la lingua articola il pensiero nei segmenti del linguaggio. L'epos omerico pertiene quindi in primo luogo alla sfera acustica, è anzi la culla della «cultura dell'oralità»³⁹, in cui il logos sottostà ad una vocalizzazione tenuta ad obbedire alle leggi del suono, dei battiti ritmici, del valore metrico. La performance vocale del rapsodo rende la sonorità «più importante del suo voler-dire»⁴⁰, imponendo innanzi tutto la pasta del proprio timbro, l'intonazione, la tonalità emotiva e sgretolando la permanenza del testo scritto in un insieme di ripetizioni, libere ricombinazioni, associazioni di idee, metafore, voli pindarici che rendono evanescente una qualsiasi possibilità di struttura predeterminata⁴¹.

³⁷ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, op. cit., p. 75.

³⁸ *Ivi*, p. 114.

³⁹ *Ivi*, p. 92.

⁴⁰ *Ivi*, p. 93..

⁴¹ È bene specificare che ciò che qui stiamo intendendo come *epos* – e si tratta di un termine di cui, in questa accezione, abbiamo già fatto menzione in riferimento ad alcuni film e alla tipologia di racconto orale che veniva fatta sulle immagini – non ha nulla a che fare con la concezione brechtiana dell'epica come scivolamento del drammatico sul narrativo (Brecht riprende un carteggio tra Goethe e Schiller in cui in tedesco il termine “epico” e “narrativo” vengono addirittura usati come sinonimi). Frederic Jameson, nel suo testo dedicato al drammaturgo, scrive che nel suo metodo «l'aggettivo cruciale, “epico”, non comporta in nessun modo un rimando nobile o classico alla tradizione omerica ma, piuttosto, chiama in causa qualcosa di monotono o quotidiano come la narrazione o il racconto»⁴¹. Si tratta di un metodo dialettico applicato alla drammaturgia che pensa l'epica come una serie di *tableaux* narrativi autonomi l'uno dall'altro come fossero brevi racconti o episodi di una serie, in cui si fugge il modello dell'identificazione e si tende piuttosto, come abbiamo visto parlando della tecnica dello straniamento, alla citazione e alla recitazione in terza persona. In

D'altra parte la condanna platonica di una potenza vocale totalmente svincolata dalla scrittura si basa esattamente sulla presa di posizione contro una eccessiva "carnalità" nell'uso libero e "cantato" del versificare poetico – per quanto anche la pura scrittura venga denigrata dal filosofo come secondo grado imitativo della realtà, trovando dunque la miglior forma intermedia nel dialogo scritto, l'unica in grado di equilibrare la libertà fuori controllo dell'oralità con una messa per iscritto che pure si affidi alla naturalezza del linguaggio. E, del resto, anche Aristotele scrive nella *Poetica* che la forma narrativa della tragedia sopravanza quella dell'epica proprio in quanto si fonda su una *mimesis praxeos* (imitazione dell'azione) che riprende la forma drammatica dell'epos omerico e la sua unitarietà d'azione rendendone la drammatizzazione più complessa e, soprattutto, non limitandosi a suscitare attraverso la sola parola uno stupore (*thaumaston*) irrazionale (*alogon*) bensì incrementando il grado di realtà del racconto dal momento che mostra ciò di cui parla, incarnandolo in una rappresentazione visibile. La libertà d'espressione del poeta e la sua abilità nell'usare una fantasia che non corrisponde ad una messa in scena sensibile del dramma, l'esprimersi in breve attraverso la sola parola orale, designa cioè per Aristotele una chiara inferiorità: il puro discorso verbale, proprio perché riesce a «far vedere cose mai viste», dissimulare la realtà e far piacere al pubblico l'assurdo (*atopon*) fallisce lo scopo gnoseologico (per il filosofo ben più alto di quello creativo/artistico) di rendere l'opera uno strumento di conoscenza della prassi umana⁴². Il passaggio dalla tradizione omerica a quella platonica e in seguito aristotelica rappresenta dunque per Cavarero, che riprende la riflessione di Eric Havelock sul tema, il passaggio «dalla centralità dell'orecchio a quella dell'occhio», ovvero dalla voce come puro «evento sonoro» ad una fissazione simbolica in concetti e termini attraverso cui essa si rende «disponibile a un'organizzazione visiva che la posiziona nel discorso, secondo un processo spaziale, lineare, analitico, rivedibile e caratterizzato dalla permanenza»⁴³.

Se ricordiamo, quella di Cavarero/Havelock è la stessa espressione che utilizzava Bazin quando parlava di una possibile «intelligenza verbale» della voce rispetto all'immagine filmica. Nel caso del critico il passaggio era da intendersi tuttavia positivamente, come

breve, ad un «dualismo di sé»⁴¹ in cui continuamente l'uno si disgrega nel molteplice, tanto nell'interpretazione del singolo attore quanto nella frammentazione di un racconto che costantemente si sdoppia e si moltiplica in tante versioni diverse dalla propria singolarità narrativa. Parliamo quindi di un'accezione del termine epico semmai più vicino a quanto abbiamo definito "scritturale", inerente cioè ad una forma disgregata al suo interno il cui senso si gioca negli scarti tra diverse sezioni espressive e l'emozione suscitata nel pubblico è quella "intelligente" di un distanziamento dall'oggetto tale da permettere di questo un'analisi prima di tutto formale. Cfr. F. Jameson, *Brecht e il metodo*, Cronopio, Napoli 2008, pp. 63,84,111.

⁴² D. Guastini, *Commento*, in Aristotele, *Poetica*, Carocci, Roma 2017, pp. 338-339.

⁴³ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, op. cit., p. 94.

nuovo cortocircuito tra il senso della vista e quello dell'udito in quanto movimento contrappuntistico della voce sull'immagine e dell'immagine sulla voce. Ebbene, negli oggetti filmici analizzati negli scorsi capitoli non è difficile riscontrare un'inversione della tendenza che Cavarero sostiene nascere addirittura con Platone. La voce assume un ruolo critico – “intelligente” – in rapporto all'immagine proprio quando si libera dalla pressione simbolica del piano visivo e corre liberamente su una propria pista di significato, animata, prima che dal contenuto del racconto, dall'abilità da “cantastorie” del narratore – un tono spesso lirico, fiabesco, che ci riporta all'ascolto infantile della favola – e dalle proprietà strettamente vocali del suo racconto – il modo in cui costui incede nella storia, dà forma alla narrazione, si arroga il diritto di usare un termine dialettale, abbassarsi in un sussurro, ridere, commuoversi, tentennare, rimanere in silenzio. In altre parole, quando a quella “medialità” che così fortemente caratterizza l'impianto scritturale della narrazione la voce impone il suo tratto specificamente orale, traducendo il racconto in una crasi feconda tra la sua libertà espressiva e il gioco contrappuntistico che svolge con le immagini, tra l'improvvisarsi componente mediale del racconto e l'assecondare il “corno alto” della sua natura, quell’“oro” di “oromedialità” che sempre la riporta alla sua natura più arcaica. Lo abbiamo visto nella voce poetica di Pasolini, in quella commossa e trasognata di Marazzi, o in quella così intima e ignara di un possibile pubblico ascolto di Enzo ne *La bocca del lupo* (ma gli esempi, tra i film citati, sarebbero ancora tanti e tanti altri ne faremo nei prossimi paragrafi). I loro interventi, inseriti dentro un montaggio intermediale in cui ogni parte della composizione sembra costantemente attraversare gli argini dell'altra, riescono a mantenere nonostante tutto la potenza degli antichi aedi, in grado di cantare, nel mentre si muovono tra materiali e media diversi, la propria stessa voce.

Nei prossimi paragrafi continueremo ad osservare attraverso esempi filmici concreti come questa commistione dia vita a diverse forme, tutte interessanti e tutte diverse, di contrappunto. Alcune spostate più sul primo polo del binomio, altre sul secondo; tutte indubbiamente vissute da una felice tensione tra l'*orale* e il *mediale*.

5.2 Voci testuali. Il diario, l'epistola, il cortocircuito tra filmico e letterario

Se la voce assume un movimento scritturale già solo nello sviluppare un percorso di senso alternativo agli altri media che agiscono internamente al film, quando quest'ultima incorpora una dimensione letteralmente testuale (prendendo cioè la forma di un vero e proprio testo, che sia o no, lo vedremo a breve, tratto da una fonte letteraria) la sua attività di scrittura si

fa tanto più evidente. Ropars-Wuilleumier individua nel cinema di Marguerite Duras (già ampiamente affrontato nel primo capitolo) un modello di contrappunto voce-immagine esemplare nel suo ancoraggio alla dimensione verbale del testo. Scrive l'autrice: «L'opera cinematografica di Marguerite Duras [pensiamo al già citato *India song*], per l'importanza attribuita al testo, propone il paradosso di fare della voce il mezzo della scrittura, reintroducendo così, secondo il progetto derridiano [qui la studiosa si riferisce al concetto di *différance*: differenza ontologica e differimento della traccia scritturale rispetto al mondo che descrive], la scrittura nella parola»⁴⁴. Il movimento scritturale sarebbe cioè in primo luogo quello di una voce che si inserisce nella cornice di almeno due (piano sonoro e piano visivo) percorsi di senso eterogenei che si sviluppano tuttavia congiuntamente. La vocalità rimane così da una parte coerente con se stessa, emanazione autonoma di un pensiero scisso dalle immagini, e dall'altra «separata da se stessa» in quanto «luogo di differenza» (o di differimento) del discorso, elemento di rottura nel mezzo di un'articolazione formale che mobilita più piani simultaneamente separandoli l'uno dall'altro e al contempo facendoli lavorare insieme nella loro inconciliabilità⁴⁵. Non si tratta dunque tanto di una testualità vocale esterna ed elusiva rispetto al piano visivo, quanto, in particolare quando la voce fuori campo si muove esplicitamente dentro una struttura scritta, di due testi, quello filmico e quello letterario, che procedono l'uno accanto all'altro trovando «ai propri margini, dall'altra parte del confine»⁴⁶ un proprio corrispettivo sonoro o visivo. Scrive sempre Ropars-Wuilleumier, «interpretare il film come testo significa accettare che il testo possa assumere la forma del film: cosa resta allora della riserva di linguaggio se è inclusa in un discorso concepito come componente inseparabile del dispositivo cinematografico?»⁴⁷. La risposta abbiamo cominciato a darla nello scorso paragrafo: la componente linguistica data dalla voce resiste al flusso intermediale (e dunque scritturale, nel senso poc'anzi menzionato) del piano visivo inserendosi attivamente entro quest'ultimo e al contempo delimitando il confine della propria specifica, orale, modalità di racconto.

In che senso una voce può essere essa stessa testuale? Come cioè, fuggendo dalla «frustrazione dell'occhio» a cui era portato originariamente lo sguardo dello spettatore in riferimento alle didascalie e ai cartelli del cinema muto, il testo scritto può evitare di «farsi

⁴⁴ M-C. Ropars-Wuilleumier, K. Smith, *The disembodied voice: India Song*, op. cit., p. 242, traduzione mia.

⁴⁵ *Ivi*, p. 266, traduzione mia.

⁴⁶ Id., *Christian Metz et le mirage de l'énonciation*, in *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, op. cit., p. 189.

⁴⁷ *Ibidem*.

schermo»⁴⁸ ed essere incorporato dalla dimensione vocale, trasformando il «tempo del recitare» in un alternativo «spazio di scrittura»⁴⁹? Una prima forma scritturale della voce riguarda la ripresa di un testo letterario posizionato in qualità di prologo, interludio, epilogo o più genericamente come costante punteggiatura del testo filmico. In questo caso – il più tradizionale e potremmo forse dire il più semplice – la traccia scritta incarnata dalla voce serve a sistematizzare il montaggio (quasi sempre a cavallo di diverse forme mediali) delle immagini. Il suo è dunque un intervento dal carattere “ordinante”, diretta manifestazione di un racconto reso autonomo dalla complessità del testo filmico – nella preservazione di un tratto orale che comunichi con lo spettatore in modo diretto, fuori dalla mediazione procurata dalle altre linee narrative compresenti a livello visivo – e che tuttavia funziona per esso da collante innestandosi dentro la materia espressiva come una delle possibili linee da seguire per afferrare il senso complessivo dell’opera. Gli esempi di recenti documentari costruiti su questa base sono numerosi: *La bocca del lupo* di Pietro Marcello, in cui (come abbiamo accennato nello scorso capitolo) un commentario poetico sui “trasmigratori” e la “gente di mare” – in sovrapposizione alle spiagge portuali di Genova e alle ombre dei pescatori nelle albe della città – scritto dal regista e recitato dalla voce narrante di Franco Leo apre, divide a metà e chiude il racconto filmico; *Indebito* (2012) di Andrea Segre, documentario girato tra Atene e Salonicco sulla crisi finanziaria greca e sulla musica ribelle e disperata del *rebetiko*, in cui a traghettare il racconto è la presenza fisica e la voce (il canto, sarebbe meglio dire in questo caso) di Vinicio Capossela, che nel corso del viaggio annota su un *tefteri* (un taccuino) alcuni versi poetici e alla sera diventa rapsodo degli eventi vissuti durante il giorno, suonando il suo ukulele e pronunciando in off le sue riflessioni liriche su una cultura disgregata, costantemente sulla soglia tra un passato glorioso e un presente di abbandono; o ancora *I fantasmi di San Berillo* (2013) di Edoardo Morabito, un racconto del quartiere catanese noto per i bordelli rasi al suolo nel ’58 e poi illegalmente riaperti e ancora attivi fino agli anni duemila, in cui alle storie delle prostitute e dei loro avventori vengono incrociati nel montaggio diversi materiali di repertorio e stralci di film (di nuovo *I pupi siciliani* di Saitta, tra gli altri), la testimonianza di un uomo che torna a San Berillo dopo anni di assenza e, ciò che qui ci interessa, la voce fuori campo di Donatella Finocchiaro che, a tratti (in particolare quando la narrazione filmica dirotta sull’archivio e sulle immagini di un tempo) recita alcuni passi scritti da Italo Calvino e da Goliarda Sapienza. In tutti i casi

⁴⁸ P. Bonitzer, *Le regard et la voix*, op. cit., p. 47, traduzione mia.

⁴⁹ A. Masecchia, *Raccontare e governare il tempo: Agnès Varda, Terence Davies, Alina Marazzi*, in “SigMa – Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo”, vol. 1, 2017, p. 173.

citati – ce ne sono ovviamente tanti altri, anche in film maggiormente ibridati con la finzione (pensiamo ad esempio alla voce off iniziale de *L'intervallo* di Leonardo Di Costanzo) – la voce fuori campo si nutre di un testo che canta la poesia della realtà districando quest'ultima dalla più opaca, perché più densa, forma espressiva in cui ci viene presentata e contemporaneamente aderisce strutturalmente ad un linguaggio scritturale che alla tessitura già fittamente intrecciata del racconto aggiunge un altro filo – anche se *rouge* – alla matassa.

Basterebbe in effetti già solo la struttura lineare di un discorso pensato per scandire il film a rendere la voce off più vicina al linguaggio testuale che a quello orale. Pensiamo ad un documentario come *Profughi a Cinecittà* (2013) di Marco Bertozzi, in cui viene raccontata l'occupazione nazista di Cinecittà nel '43 per farne un campo di concentramento e poi, il 6 giugno 1944, la creazione da parte degli Alleati di un enorme campo profughi che accoglie sfollati da ogni dove (coloni libici, giuliano-dalmati, istriani, ebrei, reduci dai bombardamenti di Monte Cassino). Il montaggio del film presenta un alto livello di complessità: alle testimonianze *live* dei sopravvissuti, attraverso interviste e pratiche di *pseudo-reenactment* nei luoghi attuali di Cinecittà, si intrecciano ancora una volta repertori, scene dell'unico lungometraggio girato in quegli anni sulla vita quotidiana nel campo (*Umanità*, 1946), e una voce fuori campo, recitata da Noa Steimatsky (coautrice del film con Bertozzi) che, in diverse fasi della narrazione, contestualizza storicamente gli eventi raccontati. Non si tratta in questo caso di una voce “testuale” nel senso in cui l'abbiamo definita fin qui (tratta cioè da una fonte letteraria), ma il suo ruolo si incarica allo stesso modo di tracciare una linea guida del racconto che assurga in qualche modo da ancora all'estrema articolatezza del *découpage* visivo e di un oggetto che a sua volta, fisico crocevia di mille storie e di mille ricordi, non potrebbe essere più aperto al transito e alla multidirezionalità. Quello che vogliamo dire è, in altre parole, che *testuale* non è semplice sinonimo di *letterario*. Se la voce è come abbiamo visto sempre scissa tra la libertà della dimensione orale e quella più controllata di una scrittura filmica che si avvale prima di tutto di un “montaggio-re” (per riprendere l'espressione di Gauthier), scegliere di rendere quella della vocalità l'unica linea “dritta” – nel senso di compiuta, conclusa in se stessa, che conduce il discorso da un punto “a” ad un punto “b” – di un racconto per il resto sospeso in una circolarità di piani che si contaminano tra di loro senza sosta, vuol dire in qualche modo “testualizzarla”. Non parliamo qui di una voce tratta da una fonte terza bensì di un commento parlato *scritto ai fini* di reggere le fondamenta dell'oggetto filmico, dando a quest'ultimo una direzione, radicandone il racconto in un preciso contesto o geometrizzando (se parliamo di prologhi, interludi o epiloghi) lo spazio frammentato della narrazione.

Ci sono film che mostrano esplicitamente questa funzione di ancoraggio ad una funzione testuale della voce, autoriflettendo attraverso la forma filmica sulla specifica funzione di quella che possiamo a tutti gli effetti definire una “parola-testo”⁵⁰. Tra questi c’è senza alcun dubbio *Spira Mirabilis* (2016) di Massimo D’Anolfi e Martina Parenti, in cui cinque “quadri” narrativi legati ai cinque elementi naturali (terra, aria, acqua, fuoco ed etere) si intrecciano in una sinfonia visiva al fine di raccontare i movimenti del mondo naturale, umano e non umano, la sua finitezza e la sua costante capacità di rigenerarsi. Se alla terra è associata la manutenzione periodica delle statue del Duomo di Milano, all’acqua lo studio da parte di uno scienziato di una specie di medusa (la *Turritopsis*) considerata immortale, all’aria una coppia di costruttori di strumenti percussivi a Berna e al fuoco le dinamiche interne ad una comunità lakota stanziata a Wounded Knee nel Sud Dakota, all’etere corrisponde proprio la funzione evanescente, fantasmatica, eppure connettiva, della parola. Si tratta di una parola recitata da una voce che appare all’inizio, nel mezzo e alla fine del film – ancora una volta tagliando armonicamente gli spazi e i tempi del montaggio visivo. Voce acusmatica di cui non vediamo la fonte, se all’inizio essa si muove sulle immagini chiaroscurali di un cinema abbandonato, le poltrone vuote, il pulviscolo nell’aria illuminata dal proiettore, a metà film ci parla da uno schermo totalmente nero. La voce appartiene all’attrice Marina Vlady – che riconosciamo solo alla fine del documentario, prima di spalle e poi inquadrata attraverso alcuni spigoli di luce che ce ne mostrano i tratti – che recita alcune pagine de *L’immortale* di Borges. In questo caso c’è dunque un testo effettivo di partenza. Ma a contare davvero, più che le suggestioni evocate dall’opera borgesiana, sembra essere il collocamento spazio-temporale della voce non solo all’interno del film ma, di rimando, all’interno di quella “spirale magica” teorizzata da Jakob Bernoulli il cui raggio cresce e si sviluppa intorno ad un polo con il quale non si ricongiunge mai. In un movimento logaritmico e inarrestabile come quello del mondo descritto dalla coppia di registi la parola sembra poter costituire l’unico puntello a cui aggrapparsi per tornare sporadicamente al proprio centro – un centro mobile, come in tutte le spirali, ma che pur sempre rappresenta un punto di riferimento per un moto fuori dal controllo umano. Qui davvero la voce di Vlady è allora una voce chiamata a tenere testa – o sarebbe più efficace dire tenere *testo* – al movimento vorticoso incarnato dalle immagini, unico perno in grado, nel buio di una sala

⁵⁰ Se finora abbiamo utilizzato quest’espressione nell’accezione di Chion – dunque in riferimento ad una qualsiasi voce off che porta sull’immagine un contributo di senso dato dal linguaggio –, in questo caso quest’ultima acquista una valenza più specificatamente legata alla seconda parte del binomio, quella appunto riguardante un “testo” che la parola ricalca letteralmente o di cui riprende più in generale una struttura narrativa lineare.

svuotata per accogliere la presenza del nostro ascolto, di rinunciare in parte alla libertà di librare nell'aria e di fissarsi piuttosto saldamente ai binari della scrittura dentro cui si muove e di cui cerca di tenere insieme i pezzi. "Quando si avvicina la fine, non restano più immagini del ricordo, restano sole le parole. Sono stato Omero; come Ulisse, tra breve, sarò Nessuno. Io sarò tutti. Sarò morto". Queste le ultime frasi pronunciate dall'attrice: anche il canto epico è costretto qui ad umanizzarsi e corrompersi con la caducità di una materia che ha il compito di rimettere sulla retta via di un discorso.

Tuttavia, ci sono forme testuali che permettono alla voce di sostare in modo meno vincolato e più rilassato tra la circolarità sospesa – perché priva di precise direttrici spaziali, temporali e simboliche – del discorso orale e la maggior tenuta narrativa di quello scritto. Una di queste è senza dubbio quella del diario. Abbiamo incontrato fin qui diverse volte il connubio tra scrittura diaristica e voce fuori campo: dal *Diario di un prete di campagna* di Bresson a quelli di Perlov e Mekas, dai diari di Liseli in *Un'ora sola ti vorrei* e quelli delle donne anni Settanta in *Vogliamo anche le rose* a quello di Vincenzo Rabito in *Terramatta*. In tutti questi casi abbiamo già sottolineato come si trattasse di un'istanza auto-narrativa e dunque più vicina al tono colloquiale e formalmente libero della forma orale che ad una più rigida linearità di quella scritta. Il diario per natura aderisce alla realtà – al suo imprevedibile svolgimento, a tutto ciò che di intimo e quotidiano accade in una vita senza che sia già incorniciato convenzionalmente in una storia – quasi in simultaneità con l'evento vissuto o al massimo dopo un breve intervallo di tempo, di sicuro minore rispetto ad un qualsiasi altro approccio narrativo. Si tratta quindi di un'«autobiografia diretta»⁵¹ più che differita, chiamata a trascrivere un avvenimento in modo immediato senza che ci sia la necessità di chiudere il discorso, prevedere le conseguenze di ciò che si racconta; in breve, senza il bisogno di portare il racconto ad un impianto narrativo pensato per essere scritturale.

Quintessenza del work-in-progress, aperto e instabile, istantaneo e discontinuo per natura, il diario mescola toni alti e toni bassi, sia dal punto di vista stilistico che contenutistico: poiché si tratta di una scrittura che fugge ogni ruolo, ogni limite effettivo, il diario si dimostra capace di trattare qualsiasi argomento. Qualsiasi pensiero può dare vita ad un diario⁵².

Rascaroli sottolinea precisamente questo aspetto, la capacità cioè della forma diaristica di collocarsi a metà strada tra la libertà fluida e dunque aperta alla discontinuità del linguaggio

⁵¹ L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film*, op. cit., p. 115.

⁵² *Ibidem*, traduzione mia.

orale – la narrazione del sé si avvicina del resto spesso ad un vero e proprio flusso di coscienza – e una messa per iscritto attraverso cui una potenziale dimensione non verbale, che rischia di condurre ad una totale perdita del controllo e delle proprie inibizioni, narrative ed emotive, viene lievemente domata a vantaggio di un tono capace di rimanere creativo nei limiti dell’asciuttezza richiesta dalla graficità. Con la voce avviene tuttavia se vogliamo un passaggio ulteriore. Quelle parole già di per sé a cavallo tra oralità e scrittura tornano cioè nell’off sonoro dell’immagine ad essere libero *flatus vocis* esposto alla modifica, alla variazione, della sostanza del testo o anche soltanto del profilo timbrico e dell’intonazione. La scrittura originaria permane quindi nell’elemento vocale – così come nell’opera scritturale del montaggio filmico, pensiamo al lavoro certosino di scrematura e ricomposizione che la scrittrice Silvia Ballestra compie sui diari di Pieve Santo Stefano (*Vogliamo anche le rose*) o su quelle «lente panoramiche sul grafismo dattilografato crudo e primitivo di Rabito»⁵³ che Quatrighio sceglie come abbiamo visto di inscrivere nello schermo – ma la natura eterea della voce fa sì che il rapporto tra fonte scritta e fonte orale preservi un’«obliquità»⁵⁴ nei confronti del testo che non può mai produrre fino in fondo la certezza che ciò che ascoltiamo sia il calco esatto di ciò che leggeremmo sulla pagina di carta.

E d’altra parte non sono pochi, a partire dagli anni duemila, i tentativi di reincorporare la voce in silenziose scritte che compaiono epifanicamente sullo schermo – Chion parlerebbe di «Excrit»⁵⁵, un neologismo che unisce il termine “écran”, schermo, a quello di “écrit”, scritto. Pensiamo ai lavori di Alice Guareschi, una giovane *videomaker* che, in un’opera come *Untilted (fall)* (2005) lavora precisamente sul contrappunto tra le immagini di un volo in aereo – con tanto di rumore fastidiosamente persistente dei motori e di tanto in tanto la voce dello *stuart* che impartisce le indicazioni d’ordinanza – con alcune scritte che, come fossero sottotitoli, esprimono la “voce-pensiero” dell’autrice, destinata a rimanere muta eppure sorprendentemente vicina, nella nostra percezione di spettatori, alla classica voce off a cui siamo abituati. “Se si considera una città dal punto di vista dello spazio, quindi come una superficie, e la si guarda dall’alto, nulla impedisce che il ritorno in quella città possa essere immaginato come un planaggio”, recitano le battute iniziali della “scritta-voce”. Quello dell’aeroplano è dunque un pretesto per raccontare la lontananza, la nostalgia, il

⁵³ I. Perniola, *L’era postdocumentaria*, op. cit., p. 131.

⁵⁴ Cfr. S. Bruzzi, *New documentary*, op. cit., p. 70.

⁵⁵ M. Chion, *L’écrit au cinéma*, Armand Colin, Parigi 2013, p. 207.

richiamo del *nostos*, che tra improvvise schermate bianche o nere dell'immagine⁵⁶, interferenze tv e panoramiche azzurre del cielo comunicano attraverso la discontinuità della forma quello stesso "ritmo discontinuo" richiesto a chi va e chi viene, in cerca di "un nuovo inizio" e di uno "stacco con sospensione di pensiero" in cui rifugiarsi per ripararsi dall'"improvviso affollamento" dato da un'articolazione vettoriale degli spostamenti. Qualcosa di molto simile accade in oggetti ben più recenti come *My home in Lybia* (2018) di Martina Melilli, in cui il dialogo della regista con un giovane libico incontrato su internet che la aiuta a conoscere il presente del Paese di cui è originaria si trasforma in un botta e risposta di note vocali whatsapp in fuori campo e poi di messaggi social che compaiono al lato dello schermo; o *Sì* (2020) di Luca Ferri, anch'esso costruito su uno schermo diviso in due parti in cui a una serie di immagini enciclopediche sulla creazione del cosmo vengono affiancate scritte che compaiono ad intermittenza in cui l'autore ci racconta, ancora una volta come si trattasse di una voce fuori campo, un episodio traumatico della propria infanzia. Ma, se ci pensiamo, anche l'ultimo lavoro di Marazzi sulla poesia visiva di Lucia Marcucci, commissionato alla regista dalla casa di moda Dior, si basa sull'incontro tra immagine, voce in fuori campo (della vera Marcucci o, in alternanza, della giovane attrice che compare nel video) e scritte animate che, in un generale "godardismo" della forma, giocano a sovrapporsi e a disgiungersi dal piano visivo come fossero delle esclamazioni orali, eiaculazioni sonore che vengono impresse momentaneamente sulla superficie dello schermo.

Una delle forme testuali più ricorrenti nel documentario contemporaneo è tuttavia quella epistolare, in cui lo spazio vocale prodotto in rapporto all'immagine è reso più articolato e più complesso dallo sdoppiamento del discorso in due poli dialoganti. Così come il diario, l'epistola incorpora per natura la crisi tra la dimensione lineare del linguaggio scritto e quella circolare del flusso di coscienza. Chi scrive una lettera si abbandona alla forma del monologo interiore più che a quella del linguaggio prosastico, avvicinando pericolosamente la dimensione scritturale a quella orale, senza particolari criteri e direzioni. Chion definisce questo tipo di mescolanza un «chiaro-scuro verbale»⁵⁷, laddove ai confini dettati dallo spazio finito del testo si oppongono nell'atto stesso della scrittura parole potenzialmente infinite,

⁵⁶ Con questi stessi "vuoti figurativi" riempiti dal sonoro l'artista lavora in *Racconto d'inverno #2. Sleepwalking* (2000), in cui, nell'atmosfera nebbiosa e surreale di un sogno, le immagini si interrompono prima in una schermata rossa e poi in una bianca (*à la* Jarman) entrambe pulsanti della musica degli Electrolane, e in seguito in *Autobiografia di una casa* (2002), in cui il racconto della vita dell'artista surrealista Giordano Falzoni subisce una svolta inaspettata quando si incrocia con la testimonianza di Alberto Grifi che, nello spazio bianco dell'immagine, si sovrappone vocalmente a quella già messa in scena dal regista ne *Il grande freddo* (1971).

⁵⁷ M. Chion, *L'écrit au cinéma*, op. cit., p. 152, traduzione mia.

incatenate le une sulle altre senza soluzione di continuità e che rischiano di nascere più dal movimento esondante dello scrivente che da un reale criterio dettato da un pensiero razionale. Anche in questo caso, nella forma cinematografica (fiction e non fiction) la lettera assume spesso (in particolare dagli anni Ottanta, a detta del teorico) la funzione di

una pista di decollo per la voce: essa (...) viene lanciata nello spazio e nel tempo affidandosi allo spazio della scrittura con il quale si intreccia. Spesso incarna così quella forma di lirismo che viene procurata dal cinema – la sua lettura equivale ad un’aria d’opera, in una forma di espressione come il cinema che, salvo eccezioni (...) è votato al parlato⁵⁸.

È interessante che Chion associ l’intervento vocale dell’epistola ad un’“aria d’opera”, dunque ad un momento di forte lirismo, all’interno dell’oggetto-film. Lo studioso crede che, se il parlato al cinema arriva proprio nel momento in cui la parola operistica e quella teatrale sono ormai venute un po’ a noia allo spettatore, qualche tempo più tardi ci si rende conto che la «pesantezza» e la «seriosità» della parola cantata o scritta in versi riusciva tuttavia in modo più libero ad esprimere «i momenti di effusione in cui le parole si dilatano verso una dimensione emozionale, estendendosi oltre il breve istante in cui vengono pronunciate»⁵⁹. L’utilizzo della forma epistolare permette allora alla voce off di recuperare quell’aspetto musicale e poetico che con il solo dialogo sarebbe andato perduto, sostituendogli un piano sonoro di nuovo capace di abbracciare un forte aspetto retorico senza delegarlo necessariamente all’orchestrazione musicale o ad una dissolvenza di un’immagine sull’altra per indicare il prolungamento di un sentimento nello spazio e nel tempo.

La “voce epistolare” è una voce che finalmente non teme anafore, sovrapposizioni, sconfinamenti di una parola sull’altra, cadendo dunque in uno spazio magico, una terra di mezzo tra scrittura (non lo è più del tutto, specie quando è la voce a rianimare il testo scritto) e atto di parola (non essendo definitivamente svincolata dalla metrica scritturale). Come se la voce cercasse di essere qualcosa di più della voce e la scrittura qualcosa di più della scrittura, le due dimensioni si incontrano in un terreno fecondo in cui lo spazio fisico dell’emanazione vocale e quello simbolico del linguaggio testuale rimandano insieme ad una dimensione pre-logica, infantile (nell’accezione vygotskijana) del linguaggio. Le parole epistolari «volano, cadono, diventano visibili, si liquefanno, si solidificano, si compongono e si scompongono»⁶⁰, ed è in questa riconquistata circolarità della scrittura che possono

⁵⁸ *Ivi*, p. 205, traduzione mia.

⁵⁹ *Ivi*, p. 206, traduzione mia.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 206-207, traduzione mia.

incontrare la circolarità di un'immagine intermediale adatta ad accoglierne l'impronta. La scrittura epistolare, a maggior ragione in uno spaginato ulteriore dato dall'elemento vocale, sparglia le direzioni convenzionali della scrittura (destra, sinistra, orizzontale) e le riconfigura in un movimento che fa cortocircuitare le parole in verticale, verso l'alto, verso il basso, nelle curve di un piano visivo anch'esso frammentato e che intenzionalmente fa decadere ogni possibile orientamento "laterale del segno" in nome di un intreccio mediale a quattro dimensioni.

D'altra parte la forma testuale della lettera, ed è questa una delle ragioni che più la lega al cinema documentario, sprigiona in modo profondo il carattere soggettivo del suo autore, assumendo la prima persona e dichiarando una presa di posizione personale e parziale su qualsiasi tipo di realtà si stia raccontando, e allo stesso tempo, precisamente per il suo debito nei confronti di un pensiero che è in fondo orale e solo in seconda battuta calato nella veste di un testo, può permettersi continui «passaggi repentini da un argomento all'altro e continui ripensamenti» che rendono il suo supporto uno «straordinario veicolo di idee e desideri sul mondo». Al rapporto intimo tra mittente e destinatario si mescola dunque una libertà d'espressione che, forte di una documentazione vera, o meglio *verosimile*, come quella dell'epistola, lascia che la soggettività si manifesti nei contenuti giocando con la forma in modo da poter «esimersi dall'inappellabile attribuzione» delle riflessioni messe in gioco nel contrappunto voce-immagine⁶¹.

Abbiamo già visto in questo senso l'esempio di *Lettre de Sibérie* di Marker e di come l'epistola filmica venga a pretesto di una riflessione ben più ampia sull'atto di documentare e, nella sequenza analizzata nel primo capitolo, di parlare sulle immagini. Chion fa l'esempio di un altro film, *Lettre à Freddy Buache* (1982) di Godard, cortometraggio sulla città di Losanna che il regista trasforma in una lettera cinematografica all'amico giornalista e critico nato e cresciuto nella città svizzera contrappuntando la sua voce fuori campo ad un montaggio visivo, accompagnato a tratti dal *Boléro* di Maurice Ravel, composto da riprese della città spesso dalla pasta sgranata – manipolate, ritoccate, bloccate in un *frame*, sovrapposte, rallentate. La sua stessa voce, che si rivolge ad un "tu" ("Tu sais", "tu voix") epistolare è intimamente chiusa in un sussurro, rendendone in alcuni momenti (anche perché spesso in accavallamento con altri suoni e altre voci registrate) quasi impossibile la comprensione. La sua è una vocalità sospesa, inesplicita, che non si preoccupa di interrompersi e poi riprendere a parlare, cercare un termine migliore, ripetere alcune frasi in

⁶¹ I. Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, op. cit., p. 61.

un timbro diverso, per meglio sottolinearle. Il commento in off raccoglie dunque a pieno in questo caso il *modus operandi* dell'epistola facendolo anzi retrocedere dalla condizione di "scritto" a quella di atto allo stato "gerundiale", ancora in procinto di compiersi e dunque di correggersi, di tornare sui propri passi. Bellissima in questo senso è la sequenza in cui il regista, che anche in questo caso coglie l'occasione per fare un discorso più ampio sul valore etico e testimoniale delle immagini, su alcune inquadrature dei passanti e su alcuni movimenti di camera repentini che dal verde dei giardini cittadini si spostano al grigio degli edifici e poi all'azzurro del cielo, dice all'amico come siano questi i tre colori della città, che si stagliano seguendo le linee, "mai dritte, come nella pittura di Picasso", della sua architettura. In questa sequenza è evidente il temporeggiare riflessivo ed emotivo – Chion lo definisce «ozio»⁶² – tanto di un livello verbale teso all'indugio e ad una riflessione senza scopo caratteristica della lettera quanto di un livello visivo che nei suoi stanziamenti, *ralenti*, perlustrazioni randomiche dell'ambiente, sembra rispondere e accogliere a sua volta uno spazio narrativo sospeso e privo di una specifica direzionalità.

Deleuze ne *L'immagine-tempo* prende a modello un film di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, *Cronaca di Anna Magdalena Bach* (1968), per esemplificare la capacità dell'atto di parola del fuori campo – quella "fabulazione aerea" di cui abbiamo parlato nel primo capitolo – di «sradicarsi» dal testo, di cui viene rispettata la matrice ma dal quale è necessario che la potenza vocale si liberi, estraendo da esso «un ritmo e un tempo musicale»⁶³. Nel film di Straub-Huillet le parole epistolari di Bach recitate dalla seconda moglie Anna Magdalena presentano cioè un'operazione per certi versi opposta a quella filologica compiuta in rapporto alle composizioni musicali dell'artista: se di queste ultime ascoltiamo un'esecuzione svolta con strumenti dell'epoca il più vicina possibile all'originale, la voce della donna-attrice si «strappa» da lettere e documenti e fa viaggiare in modo autonomo una linea del sonoro che diventa essa stessa «atto di musica», lottando con un testo che rispecchia e a cui allo stesso tempo resiste nella sua libertà espressiva. La forma epistolare e il suo incontro con la voce fuori campo significano anche allora un movimento verso la zona "indicibile" di un discorso strutturato. Quello che sfugge al testo, la sua incarnazione vocale lo recupera lanciandolo verso la musicalità di un pensiero che solo nella soglia tra scritto e orale, detto "a chiare lettere" e liberato dalla pressione del dire, può arrivare a manifestarsi. Tornando alla contemporaneità, un film come *Per sempre* (2005) di Alina Marazzi dà

⁶² M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., p. 169.

⁶³ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, op. cit., p. 280.

mostra, proprio attraverso la forma epistolare del racconto, di questo “indicibile” del linguaggio. Il documentario, che racconta la vita quotidiana di donne che hanno fatto la scelta monastica (nello specifico quelle della comunità delle Carmelitane Scalze di Legnano), da una parte si struttura come diario di un incontro tra lo sguardo femminile della cineasta e quello di donne che svolgono apparentemente una vita molto distante dalla sua – per la maggior parte si tratta dunque di riprese delle azioni giornaliere delle monache e talvolta della voce fuori campo di Marazzi che fa il punto sulla sua operazione di documentazione –, dall’altra si srotola intorno al racconto singolo di Valeria, la figura che forse più si apre al racconto filmico cercando di far dialogare l’“aspetto silenzioso” e impossibile da pronunciare della fede con il desiderio della narrazione di catturare nella sua tela almeno un poco dell’autenticità che pervade giornate come quelle vissute all’insegna di un contatto con Dio. Le parole di Valeria davanti alla camera arrivano però solo alla soglia di un racconto che non riesce a rapportarsi alla mediazione della ripresa. Ecco allora che a venire in soccorso dell’arresto della testimonianza è la dimensione intima e liberatoria della lettera. Alina e Valeria cominciano a scriversi, e sono le sequenze in cui le parole delle due donne vengono recitate dalla regista in sovrapposizione alle immagini delle donne affaccendate nelle loro consuete attività, o, scelta ancor più efficace, ad inquadrature svuotate dalla pretesa di un racconto visivo, quelle dei sentieri e degli alberi che circondano il monastero, che le espressioni di entrambe sono finalmente in grado, riprendendo la riflessione deleuziana, di “farsi musica”:

Cara Alina, siamo sempre più convinte che il nucleo profondo della nostra vita non è dicibile fino in fondo. Sarebbe come spiegare l’amore, e l’amore si può solo accogliere, vivere o al più intuire. La nostra realtà più è analizzata più è svuotata. A scandagliarla non si trova proprio nulla di diverso dal banale quotidiano di ogni vita comune. L’ambito nostro è quello umano; qui viviamo al “livello zero” dell’umanità. Qui si intrecciano le ricerche di noi, di te e di tutti. Se ha senso qualcosa ha senso tutto, oppure niente.

Cara Valeria, scusami, avrei voluto scriverti prima, ma mi sembra che il tempo non basti mai. A volte invidio la vostra condizione che vi permette di dedicarvi interamente alla vostra ricerca. Ho riascoltato varie volte la tua intervista e le tue parole risuonano spesso dentro di me. Mi sembra che attraverso di te io possa capire un po’ di più quello che comporta una scelta di vita monastica. Mi sembra cioè che il tuo modo di vivere questa scelta cerchi di comprendere tutte le parti di te, senza rinunciare a niente di quello che sei tu.

La parola epistolare arriva lì dove un altro tipo di discorso ha fallito, prendendo il volo sulla “pista” dello scritto, riprendendo la similitudine di Chion, e trovando nella dimensione aeriforme di un linguaggio che non è più soltanto testo ma non è del tutto liberato in un atto

di parola la congiunzione tra due identità che sembrava altrimenti impossibile. E difatti lo stesso tono viene ripreso nel finale, quando ascoltiamo la registrazione di una telefonata – vedremo anche attraverso un altro esempio come sia possibile mantenere in questa diversa forma di comunicazione l’assetto epistolare di un’“io” che rivolge un monologo ad un “tu” senza pretendere da esso una risposta – in cui Valeria comunica ad Alina, attraverso una “verbalizzazione” che essa stessa definisce difficile e dolorosa, che al termine del noviziato ha preso la decisione di lasciare i voti.

In modo forse ancor più evidente, un film come *La natura delle cose* (2016) di Laura Viezzoli trasforma un’impossibilità di parola, questa volta fisica, in uno scambio epistolare incarnato da una voce impossibile e, dunque, ricostruita dal cinema. Nel documentario la regista racconta la figura di Angelo Santagostino, ex sacerdote che ha abbandonato i voti per l’amore della sua vita, Marinella, e che è ora ammalato di SLA, costretto su una sedia a rotelle e a parlare attraverso un computer che digita le lettere seguendo i movimenti delle sue pupille. La cineasta riprende la sua routine clinica, ma è alle sue parole lentamente digitate dalla macchina – a partire dalle prime: “La lingua come tutti i corpi è soggetta alla legge di gravità”, che ci mostra sullo schermo del computer – che vuole disperatamente dare voce ricostituendo un dialogo che non può aver luogo nel mondo reale (verrebbe da dire più radicalmente in quello *terreno*). Ecco allora che fuori campo cominciamo a sentire la voce di Laura e quella di Santagostino, presa in carico da un attore, che si lanciano in lunghe e articolate conversazioni su alcuni episodi della sua vita personale (sovrapposti a diverse immagini d’archivio che lo ritraggono giovane) o più ampiamente su cosa voglia dire avere paura, sentire trascorrere su di sé il tempo, concepire l’alfabeto come un microcosmo di possibilità entro i confini del quale tentare di dire la cosa più giusta nel modo più sintetico. Si tratta in effetti di vere e proprie lettere di aggiornamento e di riflessione, da parte dell’uno e dell’altra, che arrivano alle nostre orecchie di spettatori mentre continuiamo ad ascoltare in sottofondo i tasti del computer che battono a un tempo diverso, dilatato, che dal bozzolo della scrittura si è già magicamente trasformato per noi in una voce che vola spedita tra le galassie di uno spazio sconfinato in cui la gravità non conta più. “Le parole per me sono montagne da scalare a piedi nudi”, sentiamo dire dalla voce fuori campo, “La mia è una vita a due dimensioni. La terza non esiste. Ma se è questo quello che cerchi, allora non tornare più”. La soluzione di Viezzoli è quella di rimettere le ali a parole incastrate nel limite fisico della malattia e restituirgli quel corpo mancante che la gravità sembrava tenere ormai schiacciato: quello di una voce capace di superare qualsiasi soglia, anche quella dell’umano,

al fine di incontrarsi con l'altro nella trascendenza di un passo a due forse solo immaginato ma radicato in un desiderio reale.

D'altra parte, lo spazio epistolare è uno spazio in cui strutturalmente il "due" diviene "uno". Nella logica in cui l'"io" e il "tu" sono accomunati dallo stesso desiderio di estroflessione verso l'altro, la forma epistolare, come scrive Britta Sjogren, recupera per natura quella "medietà" della voce cui accennavamo negli scorsi capitoli, capace di mettere in scena un'azione performativa come quella dello scrivente e allo stesso tempo inglobare quella passiva dell'ascolto della persona alla quale ci si sta rivolgendo, procurando dentro un'unica porzione testuale la «coesistenza di due soggettività contraddittorie»⁶⁴ – due diversi tempi, due diversi spazi, due diverse identità. In questo l'intervento della voce si dimostra di radicale importanza: è cioè attraverso l'elemento vocale della lettura di un testo epistolare che si porta a manifestazione il cortocircuito tra colui che recita la lettera e la persona a cui essa è indirizzata. Vale a dire che si mette in moto una vibrazione sonora nella quale riecheggia tanto il moto interiore del mittente quanto quello di un destinatario fisicamente annesso all'ascolto di ciò che in quel momento viene alla pronuncia, e che, in un testo come quello filmico, fonde fenomenologicamente non solo due personaggi ma anche il personaggio e uno spettatore che ha la percezione illusoria di divenire esso stesso destinatario di quelle parole. Sjogren fa riferimento ad un film sotto questo aspetto esemplificativo, *Lettera da una sconosciuta* (1948) di Max Ophüls, in cui accade di ascoltare la voce di Lisa (la protagonista femminile) in fuori campo nel mentre recita la lettera che in campo Stefan (il destinatario del testo) sta leggendo. Si viene così a creare – oltre che uno spazio vocale in grado di rianimare il sentimento di una donna che non c'è più e che grazie all'escamotage indiretto dell'epistola, cosa secondo l'autrice tipicamente femminile, riesce finalmente ad uscire dalla segretezza in cui in vita si era rinchiuso – una «coscienza eterogena della voce»⁶⁵ che dà vita, all'interno di un'unica «traversata»⁶⁶ sonora, ad un ponte tra il conscio e l'inconscio di entrambe le figure. In un'unica voce riescono cioè ad essere presenti due corpi e due menti diverse, un «bilogo interiore»⁶⁷ che, se già per natura è contenuto in un testo epistolare che presuppone la ricezione emotiva di un "tu" di cui viene asserita la presenza, tradotto nella dimensione sonora fa sì che la stessa immagine filmica si

⁶⁴ B. Sjogren, *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*, University of Illinois Press, Chicago 2006, p. 71, traduzione mia.

⁶⁵ *Ivi*, p. 74, traduzione mia.

⁶⁶ *Ivi*, p. 69, traduzione mia.

⁶⁷ *Ivi*, p. 67.

trasformi nello spazio congiunto di due diverse condizioni spazio-temporali – chi parla è anche oggetto di lettura, chi legge è simultaneamente destinatario dell’atto di parola⁶⁸.

Il cortocircuito si fa tanto più complesso quando a recitare il testo epistolare non è il suo autore. È tuttavia proprio questo fenomeno ad essere il più tipico di alcuni documentari che adesso analizzeremo e che ci riportano in qualche modo a quel legame ombelicale tra voce e immagine che abbiamo affrontato nello scorso capitolo. In questo caso, più che un ritorno regressivo ad un’identità mancante o ad una parte sfuggente della propria soggettività, l’elemento vocale apre il terreno per una sovrapposizione tra un “io” parlante e un “tu” a cui il discorso è in origine destinato (o viceversa). Abbiamo già incontrato questo accavallamento di identità nella modalità epistolare di racconto utilizzata in *Sans soleil* di Marker: è Krasna ad aver scritto le lettere ma è una voce femminile che dice di essere la sua assistente a leggere in fuori campo la pagine a lei stessa indirizzate, lasciando lo spettatore nel perenne dubbio che la donna, nella riconfigurazione vocale dell’epistola, stia in qualche modo appropriandosi dell’autorialità del discorso e attivando costantemente l’ambiguità che qualcosa dello scritto, trapassando nella voce narrante della sua destinataria, venga modificato. Ma l’incontro tra un “io” ed un “tu” diversi eppure emotivamente e narrativamente sovrapposti possono essere più carnalmente quelli di una madre e di una figlia, come accade in *News from home* (1977) di Chantal Akerman (film divenuto un modello per questo tipo di narrazione epistolare), in cui la regista legge in fuori campo le lettere che la madre, apprensiva e nostalgica, le manda nel triennio ’71-’73, quando Akerman appena ventenne parte dal Belgio per New York (dove vivrà incontri capitali per la sua carriera come quello con Mekas e con Babette Mangolte). In questo caso non solo la cineasta legge ad alta voce lettere che in qualche modo la sua “io” adulta re-indirizza alla giovane speranzosa che qualche anno prima arrivava negli Stati Uniti con un salto nel vuoto, ma lo fa sovrapponendo il proprio racconto alle riprese, girate a posteriori nel ‘76, nei luoghi dove fino a tre anni prima soleva passare le sue giornate (Times Square, Tribeca, Staten Island). Al ripiegamento del mittente materno delle lettere su un “tu” filiale che vocalmente reincorpora le parole e le visioni in esse contenute negando una semplice e passiva condizione di destinazione, corrisponde in modo coerente un livello visivo animato

⁶⁸ Cfr. su questo anche T. Whittaker, S. Wright, *The Writing Voice in Cinema. A preliminary discussion*, in Id., a cura di, *Locating the Voice in Film. Critical Approaches and Global Practices*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 17-30 (ebook).

da luoghi che, insieme al testo epistolare, contribuiscono al moto riappropriativo nei confronti di una fase intensa di vissuto⁶⁹.

Una simile sovrapposizione, lo abbiamo visto, è quella di Alina e Liseli in *Un'ora sola ti vorrei*. Nel film la regista legge in voce off non solo le pagine di diario ma anche le lettere scritte dalla madre – tra cui come abbiamo visto, una lettera inventata che finge che Liseli le abbia inviato esplicitando la volontà di raccontarle finalmente la sua storia. La regista racconta il procedimento che l'ha portata a scegliere e recitare gli stralci delle lettere come un vero e proprio lavoro di scrittura (potremmo forse dire addirittura *sceneggiatura*) del film. La scelta dei testi andava di pari passo con quella delle immagini, osservando progressivamente i possibili contrappunti tra piano sonoro e piano visivo e leggendo in tempo reale le porzioni di testo selezionate in base a quanto evocato dalle armonie composte al montaggio⁷⁰. Addirittura Marazzi decide di trascrivere, una ad una, le lettere nel mentre guarda i filmini, così da introiettare definitivamente un testo che, al fine di elaborarlo, ha bisogno di sentire suo, capovolgendo inconsciamente il suo *status* di destinataria – le lettere di Liseli sono indirizzate alla mamma, al marito, all'amica Sonia, ai figli, ma in tutte in qualche modo si avverte una confessione profonda che rende ognuno di essi interlocutore – in quello di mittente di una storia che è finalmente pronta a raccontarsi, in una prima persona e in un tempo presente (quello «del cinema») che le donino la facoltà di togliere tra sé e la propria narrazione (e dunque tra sé e lo spettatore) qualsiasi mediazione⁷¹. Anche in questo caso, come in quello di Akerman, Marazzi si reindirizza questi scritti: quello che storicamente è un “tu”, la piccola Alina ricompresa nelle missive cariche d'amore di una mamma che fatica a stare al mondo, diventa cinematograficamente l'“io” di una donna matura che riesce finalmente a raccontarsi una storia intensa e dolorosa. In questo caso, oltre ad una radicale inversione dei termini dello scambio epistolare (la figlia e la madre), assistiamo anche ad una fusione di voci diverse – tutte quelle a cui Liseli scrive nel corso degli anni – che la voce della regista prende allo stesso modo in carico accavallando gli sguardi e i punti di vista. Le righe rivolte all'amica Sonia sui viaggi, le gravidanze, la nostalgia di casa, diventano racconti di Liseli ad Alina (due amiche ritrovate), e

⁶⁹ Il medesimo schema è stato ripreso in un corto documentario ben più recente, *Llacunes* (2015) della regista spagnola Carla Simon (lavoro di preparazione per il suo primo lungometraggio, *Summer 1993*, uscito due anni più tardi), che, richiamandosi esplicitamente al lavoro di Akerman, recita in fuori campo alcune lettere scritte da una madre biologica per lungo tempo lontana tornando nei luoghi (in questo caso marini) nei quali le pagine che legge conobbero la loro originaria stesura.

⁷⁰ Cfr. A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, op. cit.

⁷¹ Cfr. Id., *Storie familiari e conquiste politiche. Incontro con Daniela Persico*, in E. Morreale, D. Zonta, *Cinema vivo. Quindici registi a confronto*, Edizioni dell'Asino, Roma 2009, p. 152.

contemporaneamente di Alina a se stessa. “Non metterti a ridere”, “ho sognato di te”, “un anno passa presto che ne dici?”: difficile dire chi sia quel “tu”, in particolare dentro una complessità che viene riflessa da immagini che ci mostrano Liseli bambina, giovane donna, in viaggio, con il pancione, per poi muoversi a tratti improvvisamente indietro di una generazione e mostrare la nonna giovane con il nonno, e poi di nuovo capitombolando in avanti nel futuro, sui visi in primo piano di Alina e del fratello Martino. Le generazioni si sovrappongono e il montaggio di immagini, così come il movimento delle parole sulla carta, entrano in uno spazio-tempo prismatico, che gioca continuamente sull’attribuzione e riattribuzione di identità, sul loro disfacimento e sulla loro ricomposizione in un tempo verbale al presente che amplifica la tensione spaziale tra mittenti e destinatari – tra cui, naturalmente, anche uno spettatore estremamente coinvolto che tenta di sbrogliare la matassa diventando a sua volta uno dei suoi fili, uno dei “tu”. La voce della regista si inserisce costantemente in uno spazio “tra due”, traducendo la mancanza tra Liseli e il mondo nel suo personale vuoto da colmare⁷². Ascoltiamo poi, avvicinandoci alla degenerazione della malattia, le lettere più toccanti, quelle inviate da Liseli alla mamma quando comincia a stare male e le racconta dei suoi incubi notturni (qui è facile confondere la “figlia Alina” con “la figlia Liseli”), quelle che spedisce al marito dalla clinica sentendosi in colpa per la sua condizione e sperando di poter tornare presto a casa. Alla fine, arrivano anche le lettere indirizzate direttamente alla regista: «Carissima Alina, mio tesoro, sei tanto brava, mandami tuoi disegni, mi dispiace non esserci stata per il tuo compleanno, ti mando una foglia rossa con tanti bacioni». In questa ultima fase, lì dove i due veri poli del discorso vengono per un attimo riassegnati, vediamo fisicamente le lettere, le parole scritte in blu, le mani della regista che le sfoglia – addirittura, vediamo le cartoline di risposta della piccola Alina, la cui scissione ora è triplice: si trova ad essere cioè il “tu” della lettera, l’“io” che le risponde e di nuovo l’“io” che simbolicamente se la reindirizza. La firma che la cineasta ha sempre recitato, «vostra/tua Liseli», insieme a quella di Alina bambina, suturano per pochi

⁷² È curioso che in uno dei testi in cui Alina Marazzi e Ilaria Fraioli, la montatrice, approfondiscono il processo di lavoro e di ideazione che ha portato alla nascita del film, decidano di non scrivere un intervento *ad hoc* ma di pubblicare invece la corrispondenza epistolare (avvenuta per email) in cui durante il *work in progress* del montaggio si scambiavano reciproche impressioni sul lavoro fin lì svolto, dai più piccoli dettagli stilistici a discorsi più intimi su come il film risvegliasse sempre più in Alina una dimensione inconscia, profonda, della sua memoria di bambina. Persino dunque nel “fuori campo” del film il linguaggio epistolare tra le due donne – a cui pure, nella creazione del film, è chiesto in qualche modo di diventare “una sola” – sembra rivelarsi quello più adatto a meditare sul lavoro e a liberare le proprie emozioni più intime al riguardo. Cfr. A. Marazzi, I. Fraioli, *Un’ora sola ti vorrei*, in M. Bertozzi, a cura di, *L’idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, op. cit., pp. 89-101.

secondi, nella carta, lo spazio frastagliato che percorre l'intero film, cristallizzando tre identità in una.

Torna così, questa volta all'interno dello scambio epistolare, il ricongiungimento ombelicale con una figura assente e, di conseguenza, con un nuovo sé in grado di rielaborare la mancanza. La stessa cosa la abbiamo vista nella sequenza di *Molecole* di Segre analizzata nel precedente capitolo, o ancora accade qualcosa di simile nel già citato *Marx può aspettare* di Bellocchio, in cui il regista, sulle immagini della vecchia palestra vuota messa in piedi dal fratello Camillo, legge in fuori campo la lettera che il gemello pochi anni prima di togliersi la vita gli aveva scritto per chiedergli un aiuto dal punto di vista professionale: «Carissimo Marco, penso molto al mio avvenire ma non ne vengo a capo. (...) Sempre in quella sera ti avevo esposto l'idea di tentare anch'io la carriera cinematografica. Tu, sinceramente, come la pensi?». In questo caso nella voce del regista si compie non solo la riattribuzione di un "tu" che torna ad essere "io" nel momento in cui, pronunciando quelle parole, dopo cinquant'anni sembra riuscire ad afferrarne il significato e la portata emotiva, ma anche il riconoscimento di un'imputabilità di colpa – che risuona proprio in quel "tu" aperto su un punto di domanda rimasto inevaso – ammettendo la quale il rapporto tra i due uomini per un momento viene scongelato da un passato lontano e si presentifica in un rinnovato, e un tempo misconosciuto, dialogo; un incontro fugace, come quello che finzionalmente il cineasta decide di rappresentare in un'alba piacentina in cui incrocia Camillo che fa jogging con indosso una felpa dell'Isef. Il tempo presente si riconferma allora, come era per la scrittura diaristica, uno dei tratti pertinenti della forma epistolare. Anche quando in una lettera si fa menzione di una storia passata, ciò che conta è, performativamente, il tempo in cui chi scrive sta legando il suo desiderio di racconto ad una persona che già immagina in un altro (futuro) presente, quello della lettura o dell'ascolto. Ecco perché, lo abbiamo prima accennato, anche una conversazione telefonica – pura voce senza scrittura, e che tuttavia può costruire con l'altro polo del discorso, nell'estemporaneità della conversazione, una linea di comunicazione monologica che si affida all'altro e ne aspetta pazientemente la risposta – diventa un moderno scambio epistolare in grado di far cortocircuitare due identità l'una sull'altra. In un documentario come *Private Fragments of Bosnia* (2004) di Claudia Tosi questo avviene in modo sorprendente. Il film nasce dalla decisione della cineasta di partire per Mostar (in Bosnia), città dalla quale la migliore amica Svjetlana è fuggita nel 1992 dopo lo scoppio della guerra e dove non è più riuscita a fare ritorno. Inizia così un viaggio, raccontato da un montaggio in cui vengono alternate riprese *live* delle varie tappe del percorso e immagini d'archivio in cui appare Svjetlana da giovane,

prima di trasferirsi a Los Angeles e cambiare vita. Alle immagini è sovrapposto un sonoro composto di registrazioni di conversazioni telefoniche tra le due che si trasformano in vere e proprie lettere che reciprocamente si inviano durante il viaggio, l'una ricordando il passato e interrogandosi sui motivi della sua fuga, l'altra testimoniando le realtà che incontra e leggendo i luoghi attraverso le parole dell'amica. In questo caso il rovesciamento è se possibile anche più complesso: l'"io" della regista si rivolge ad un "tu" assente di cui tuttavia sta prendendo il posto, ridandogli il suo ruolo di "io"; viceversa, l'"io" di Svjetlana che ricorda diventa in qualche modo il "tu" della regista che a quei ricordi sta restituendo un corpo. Il film si apre con un treno in corsa e un "pronto?" che prelude a due flussi di parole, presentati sempre in autonomia l'uno dall'altro e costruiti come discorsi monologanti, in cui la "lettera telefonica", se così vogliamo chiamarla, lascia spazio ai deragliamenti di un pensiero pre-scritturale che dimora in entrambe le voci femminili. A Svjetlana inizialmente appare strana la dialettica. "Io non devo fare nulla mentre tu sei lì a Mostar", la sentiamo dire. "Questa volta a bordo ci sono io", ribatte Claudia molto più avanti nel film, in quella che lo spettatore è portato ad interpretare come una risposta tardiva all'amica. Gradualmente si rischia di dimenticare che le due stanno parlando l'una con l'altra, e anzi si comincia legittimamente a confonderle, leggendo l'"io" di una nel "tu" dell'altra. Ci sono però saltuariamente alcune incursioni sintattiche che ci ricordano che il vortice verbale dentro cui il film ci ha portati è tutt'altro che monodirezionale. Le direzioni anzi vengono esplicitate, sembra, al fine di confermarci il gioco di sovrapposizione delle due identità. Arrivano allora i "come sai", "puoi crederci?", "come diresti tu", "dovresti esserne orgogliosa", "cercavo per te i nomi delle strade", "te l'ho scritto una volta", e così via, fino ad un finale lasciato aperto su una domanda radicale: "Non ti dà fastidio, ora che sei lì, sapere che chi ti circonda è anche chi ha provocato tutto questo?". Qui è forte la sensazione che prima descrivevamo riguardo alla capacità di una lettera (o di una registrazione) di costituire un supporto documentale e al contempo concedersi la possibilità di esimersi da precise attribuzioni, risvegliando costantemente, nella dimensione indessicale del testo, l'espressione di un sentire che non si riduce a quello del singolo scrivente (o, in questo caso, oratore). Nell'ascoltare le parole delle due protagoniste si avverte un costante movimento eccedente, eccentrico, in cui l'enunciatore (l'"io") prende il posto dell'enunciataro (il "tu") trasgredendo alla regola che prevedrebbe (lo abbiamo visto con l'enunciazione filmica teorizzata da Metz) l'irreversibilità dei due poli. Tanto lo spazio vocale si scompiglia e si ripiega su se stesso disorientando l'attribuzione delle due identità parlanti, quanto quello dell'immagine si increspa, mostrando una pianista del presente intenta a suonare la *Tempesta*

di Beethoven in un bar mentre Svjetlana racconta di un indimenticabile concerto a Mostar durante il periodo universitario; o mostrandoci Svjetlana stessa, giovane con il suo vestito rosso accanto al fratello, subito dopo una sequenza in cui vediamo la regista nel presente, spaventata di camminare sulle mine che ancora occupano vasti tratti del suolo bosniaco. Se in certe fasi le voci delle due donne sembrano sospendere il rapporto con il “fuori di sé” dato dall’altra, un attimo dopo danno vita ad un nuovo sorprendente incrocio. Ma si tratta di un’uscita fuori di sé che rimane tutta interna a voci – con Derrida le abbiamo definite “fenomenologiche” – che esplorano l’altro pur rimanendo accostate alla “prossimità a sé”, affrontando lo spazio della comunicazione e dell’esposizione ad un’identità diversa dalla propria affinché, in primo luogo, si apra una rinnovata “spaziatura” della propria interiorità.

È interessante notare che, molto più recentemente, la giovane documentarista emergente Carla Simon (Orso d’oro al Festival di Berlino 2022), costruisca il suo mediometraggio intitolato *Correspondencia* (2020) su uno schema dialogico molto simile. Nel film a scambiarsi alcune riflessioni personali, questa volta in forma classicamente epistolare, sono di nuovo due amiche lontane, la stessa regista da Barcellona e la cineasta cilena Dominga Sotomayor Castillo da Santiago. Nella prima parte del film entrambe raccontano qualcosa di sé a partire dalle generazioni femminili che le hanno precedute – in un caso (Simon) a partire da alcuni filmati attuali girati in pellicola sui quali poeticamente richiama attraverso la sua voce off l’assenza della nonna da poco scomparsa, nell’altro (Sotomayor) montando alcuni vecchi filmini che ritraggono il nonno e la nonna con alcune riprese che ne replicano i contenuti nel presente (sempre commentati dalla cineasta dal fuori campo) e un servizio realizzato per la televisione in cui la madre si esprime a favore del sì (siamo nel 1988, all’alba del plebiscito per la rimozione della dittatura). Se già dunque in questa sezione le due dialogano giocando con la temporalità in modo diametralmente opposto – l’una utilizzando un effetto *vintage* su un presente che rimane ancorato al proprio passato, l’altra connettendo le immagini del passato con un presente che sembra indispensabile ad una rilettura di esse –, nella seconda parte il distacco tra due diversi tempi, se pur simultanei all’interno di un “bilogo interiore” che ancora una volta diventa comune spazio di scrittura e di ascolto, si fa più violento. Simon torna a parlare del rapporto con la madre biologica e quella adottiva chiedendosi che aspetto avranno i suoi figli e come funziona simbolicamente la trasmissione ereditaria dei geni; la regista cilena all’opposto abbandona definitivamente passato e futuro schiacciando le sue immagini su un presente, quello del nuovo Referendum (2019) sulla Costituzione redatta da Pinochet e sulle repressioni delle manifestazioni politiche da parte del governo, che chiede insistentemente di essere portato a

rappresentazione. Nel film di Tosi abbiamo visto come avvenisse, a partire da una distanza di carattere *spaziale*, uno scambio tra due identità portate già a monte dalla struttura formale dell'operazione a proiettarsi l'una sull'altra. Nel caso del documentario di Simon ad essere in gioco è piuttosto il rapporto con due diverse direzioni *temporali*, che nel finale (il film si interrompe bruscamente sulle immagini della violenza della polizia sugli studenti) sono costrette a cortocircuitare nell'urgenza stringente di un presente capace di trasformare prepotentemente l'armonia di due diversi accordi nella coincidenza di essi entro quell'imprevedibilità del reale che fagocita ogni altro racconto possibile.

In ogni caso, in tutti gli esempi fin qui menzionati, lo spazio vocale dell'epistola, congiunto dialetticamente a quello dell'immagine, riesce nell'intento di dar vita ad un «io multiplo»⁷³, una zona indistinta dell'inconscio nella quale il soggetto vive di continuo moti di appropriazione ed espropriazione della propria singolarità. Lo spazio narrativo sfocia così in quello spazio «impersonale» in cui, citando Ropars-Wuilleumier, «l'“io”, nell'infinita interlocuzione con un “tu”, si arrende, senza soccombere, all'attrazione»⁷⁴ di una terza persona singolare che li ricomprensca entrambi, riconfigurando la crasi disgiuntiva dei due estremi in una rinnovata congiunzione in grado di legarli una volta per tutte.

La forma diaristica e quella epistolare sono senza dubbio due casi esemplari di come la scrittura testuale tenda verso l'elemento vocale e di come quest'ultimo dia vita ad un racconto sempre in bilico tra una libera forma orale sganciata dall'intreccio filmico e una narrazione che segue una linea guida che si somma, dentro la tessitura mediale del film, alle altre. Esistono tuttavia casi di accompagnamenti letterari delle immagini (una poesia, lo stralcio di un romanzo) che riescono nell'impresa di scambiare con il piano visivo un flusso di energia che fonde due significati in uno e trasforma il senso dell'uno e dell'altro. Quando abbiamo parlato della funzione auto-analitica di una modalità poetica della voce all'interno della cornice documentaria abbiamo pensato quest'ultima come sonda espressiva capace di addentrarsi nell'immagine per aprire in essa un ulteriore varco di comprensione e restituire allo spettatore, oltre che una più diretta riflessione sulla forma stessa del racconto, una via d'accesso alternativa per l'autenticazione di una specifica realtà. Nel documentario italiano questo lo abbiamo visto con le opere di Mingozzi (accompagnate dalla poesia di Quasimodo e di Saitta), di Mangini e Del Fra (in varie occasioni collaboratori di Pasolini proprio nella scrittura del commento fuori campo), di Pasolini stesso, forse l'esempio più fulgido di cosa

⁷³ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, op. cit., p. 159.

⁷⁴ M-C. Ropars-Wuilleumier, *Christian Metz et le mirage de l'énonciation*, op. cit., p. 198, traduzione mia.

voglia dire costruire un livello lirico di racconto sull'immagine che sappia comunicare di essa aspetti che, attraverso un diverso mezzo espressivo, non giungerebbero ad una simile profondità. Il documentario italiano contemporaneo lavora spesso ancora oggi sull'intreccio tra immagine e testo poetico: pensiamo a un film come *Sirena operaia* (2000) di Gianfranco Pannone, in cui i versi di Alberto Bellocchio, insieme alle musiche di Daniele Sepe, accompagnano le immagini del lavoro in fabbrica degli operai anni Sessanta e Settanta; o diversi anni dopo, curiosamente sempre nell'ambito della narrazione di una realtà industriale, *La zuppa del demonio* (2014) di Davide Ferrario, in cui alle immagini dell'Archivio Nazionale del Cinema di Impresa di Ivrea vengono sovrapposte diverse frasi, tutte sul comune tema dell'utopia del progresso, di grandi artisti e intellettuali – Marinetti, Bocca, Gadda, Parisi, Calvino, Pasolini (lo stesso titolo riprende un'espressione che usa Dino Buzzati a proposito del lavoro dell'acciaio nell'altoforno in un documentario del '64).

Come dicevamo nel secondo capitolo, esiste però il rischio che un testo di carattere lirico-filosofico ingaggi l'immagine esclusivamente al fine di avere a disposizione uno spazio fisico che faccia da mero teatro della sua emanazione – ed è questo il motivo per il quale Nichols associa l'arbitrarietà tirannica della parola espositiva a quella di un discorso estetico che corre il pericolo di chiudersi autoreferenzialmente su se stesso. Per far sì che questo non accada, è necessario che il montaggio visivo sia altrettanto “dinamico”, che accolga cioè la parola non in quanto pura cornice del suo accadere – Andrew Higson parlerebbe di «discourse space»⁷⁵, quello che oggi, in particolare nell'immagine televisiva, è diventato un *landscape* pensato in funzione della “mondanità” di un linguaggio verbale che vanifica la presenza di qualsiasi elemento figurativo – bensì lavorando parallelamente ad essa ad una riconfigurazione del senso che nasca precisamente dal contrappunto tra i due piani. È raro che un'immagine fissa o composta da un puro paesaggio riesca a manifestare con la parola fuori campo una sua peculiare “interattività”. Ci sono certo delle eccezioni: pensiamo ad un film come *Fortini/Cani* (1976) di Straub-Huillet, nel quale il filosofo compare in campo nel mentre legge ad alta voce il suo importante saggio sul rapporto tra potere fascista e cultura ebraica, *I cani del Sinai*, e i registi scelgono di alternare alle sue letture (talvolta anche su fondo nero) ad alcune interviste e, soprattutto, a lunghissime carrellate silenziose sul paesaggio montuoso delle Alpi Apuane e delle strade e delle piazze di piccoli centri come Marzabotto, Bergiola, San Leonardo. In questo caso la strada per far dialogare i due piani

⁷⁵ Cfr. A. Higson, *The landscapes of television*, in “Landscape Research”, School of English and American Studies, University of East Anglia, 3 gennaio 2007.

compositivi è quella della disgiunzione: parola e immagine sono autonome, ma è proprio in forza della loro indipendenza espressiva che si dimostrano in grado di dialogare pur nella loro alternanza, trasformando l'assenza dell'altra componente in una eco che lascia spazio rispettivamente al livello sonoro o a quello visivo continuando tuttavia a far sentire la propria risonanza. Anni dopo Sokurov avrebbe costruito l'intero primo episodio (di cinque) del suo film *Spiritual voices* (1995), racconto documentato (in loco) dei soldati russi al confine tra Tajikistan ed Afghanistan, sull'inquadratura fissa di un paesaggio nordico innevato, al delimitare di una foresta, mentre la sua voce fuori campo parla per quasi quaranta minuti della storia di Wolfgang Amadeus Mozart, citando alcuni testi a lui dedicati da diversi compositori e ragionando sul rapporto tra il passaggio inesorabile della morte e la forza spirituale della musica. In questo caso l'immagine del paesaggio si presenta allo spettatore come fissa e congiunta alla parola, ma subisce delle piccole variazioni di luci e ombre dettate dal tempo che scorre (attraverso un'operazione di *time laps* compiuta sul livello visivo) che fa sì che questa incorpori il movimento lirico dell'argomentazione nel graduale e quasi impercettibile incedere cronologico che lascia sulla rappresentazione tracce di sé (fino ad una dissolvenza su un soldato che dorme, alla fine dell'episodio).

L'incontro tra immagine e testo richiede dunque sulla forma un lavoro non scontato, che osi soprattutto produrre un'influenza palese tra la dimensione visiva e quella del linguaggio, facendo sì non solo che livello testuale e livello visivo si sviluppino l'uno a partire dall'altro, ma che provino ad incarnare nella propria corporeità espressiva la matrice dialettica di questo scambio. Questo comporta innanzi tutto una componente meta-riflessiva della forma su se stessa che fin qui più volte abbiamo definito "saggistica" – senza che questa debba necessariamente essere vincolata alla linearità della scrittura, anzi spesso abbiamo visto come si abbandoni ad una voce fatta di digressioni atte a disturbare la progressione logica del discorso⁷⁶. Immagine e parola contribuiscono cioè entrambe alla costruzione di una riflessione astratta che tuttavia proprio nell'incontro proiettivo di un piano sull'altro trova un concreto terreno di verifica. Pensiamo al folle esperimento di Péter Forgács di tradurre le argomentazioni wittgensteiniane contenute nel *Tractatus logico-philosophicus* in un racconto filmico. Ne viene fuori *Wittgenstein – Tractatus* (1992) un cortometraggio di circa trenta minuti, diviso in sette parti (come sette sono le sezioni in cui è divisa l'opera wittgensteiniana), nel quale brevi sequenze (da tre/quattro minuti ciascuna) di eventi ordinari sullo sfondo del paesaggio ungherese e scandinavo vengono accompagnati in fuori

⁷⁶ I. Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, op. cit., p. 46.

campo dalla recitazione dei frammenti più celebri del Trattato. Le immagini non si limitano tuttavia soltanto a provvedere una base visiva alla voce off, bensì riprendono nel loro stesso movimento fisico la struttura formale dei precetti wittgensteiniani⁷⁷. Se il testo del filosofo afferma che ogni fatto reale si basa su un possibile “altrimenti” che ne costituisce la faccia non direttamente manifesta, anche le immagini di Forgács ci si presentano in un fermo immagine, poi in un momentaneo scongelamento, e infine si disgregano come fossero un puzzle mostrandoci, in una rotazione verso il dentro del campo, non più solo il normale *recto* ma anche il *verso*, quella “schiena” della rappresentazione che non è mai ammessa sul piano figurale del cinema. Allo stesso modo, tanto Wittgenstein gioca sulla lettura palindromica degli aforismi e sulla costante capacità del linguaggio di ripetersi e riavvolgersi su se stesso, quanto il regista costruisce dei “ritornelli” di immagini in cui queste vengono ripetute, si muovono all’indietro come se scorressero su un nastro, o persino, dal punto di vista rappresentativo, ritraggono quanto più possibile elementi che rimandano ad un percorso lineare (il solco lasciato da una ruota sul fango, file di persone, movimenti di diversi mezzi di trasporto) e scene nel quale il movimento lineare viene capovolto (danze, acrobati a testa in giù, rematori seduti sulla parte sbagliata dell’imbarcazione in base alla direzione verso la quale punta la prua, e via dicendo). Tutto viene giocato così, nella saldatura carnale tra lo spazio della parola e quello dell’immagine, tra verità e apparenza, conformità logica e norme disattese, espressione linguistica e voragini di silenzio (a cui corrisponde il nero dell’inquadratura), poiché, come scrive il filosofo, «di fronte a ciò di cui non si può parlare bisogna tacere».

Anche nella nostra produzione italiana contemporanea non mancano sperimentazioni sul rapporto simbiotico tra montaggio visivo e dimensione letteraria del testo. Vale la pena approfondire qui di seguito due casi, diversi nella struttura ma entrambi esempi efficaci di come una voce “testuale” possa modificare l’andamento dell’immagine e quest’ultima, di rimando, possa portare il testo là dove inizialmente non si poteva immaginare. Il primo è *Gli anni* (2018) di Sara Fgaier, film interamente di montaggio vincitore del primo bando *Reframing Home Movies*. La regista aveva da poco subito il lutto di un’amica, e cercava nei fondi d’archivio – nello specifico presso la Cineteca Sarda, uno degli archivi collaboratori del progetto – l’impronta fantasmatica che l’assenza lascia sulle cose, a partire da immagini e storie di donne. Un mese dopo aver raccolto il materiale, avviene per caso

⁷⁷ Cfr. W. Davis, *The World Rewound. Wittgenstein Tractatus*, in B. Nichols, M. Renov, a cura di, *Cinema’s Alchemist. The films of Peter Forgács*, op. cit.

l'incontro con il romanzo omonimo di Annie Ernaux, definito dalla scrittrice francese un'«autobiografia impersonale», il racconto di un destino di donna dal secondo dopoguerra ad oggi⁷⁸. L'autrice assume nel racconto la terza persona, intransigente sul suo utilizzo poiché è solo in un vago e universale “lei” che riesce autenticamente ad identificarsi – non a caso il romanzo inizia con la descrizione di alcuni materiali amatoriali di repertorio (*home movies*, fotografie, pagine di diario). Ernaux confessa di scovare tra le immagini di donne sconosciute immagini “di lei”, sperimentando la stessa esperienza di proiezione vissuta da un qualsiasi artista immerso nella ricerca di repertorio. Se l'idea originaria era dunque quella di raccontare la donna attraverso la figura del fantasma, le pagine di Ernaux provocano un netto deragliamento nelle intenzioni di Fgaier, trasformando le parole della scrittrice in una nuova guida per le immagini. Quelle righe sarebbero diventate la voce off del suo rimontaggio. I materiali della Cineteca Sarda, pescati dall'archivio prima che la regista leggesse le pagine di Ernaux, hanno dunque vissuto nella mente della regista una progressiva riadeguazione al nuovo tracciamento scelto, combaciando miracolosamente con le parole che Fgaier ritrovava nel testo, come se leggesse quelle pagine attraverso le immagini raccolte in precedenza. Già in nuce questo lavoro presenta allora l'essenza di quel processo simbiotico di cui dicevamo. La regista sceglie l'“intelligenza verbale” a cui sente di doversi affidare e attraverso di essa “pensa per immagini”, scoprendo che le giuste emanazioni di quel pensiero sono proprio i repertori selezionati inconsapevolmente tempo prima.

Fgaier racconta di come sia stato necessario procedere ad una scrematura del testo e ad una selezione delle frasi precise rispetto alle quali riuscisse a percepire una “eco” visiva con i materiali d'archivio⁷⁹. Tuttavia, anche asciugando le parole, la voce-guida del racconto non si perdeva. La pratica compositiva della regista talmente aderiva alla scrittura di Ernaux da montare cioè le immagini come se queste stesse fossero parole dell'autrice (ricordiamoci quanto abbiamo detto nello scorso capitolo a proposito del carattere emanativo nel rapporto voce-archivio), tagliando le immagini come si tagliano i versi poetici, tentando di lasciare nell'ultima “sillaba” visiva un “flash” che risuonasse nell'inquadratura successiva. Cominciamo allora a capire che ci troviamo di fronte ad un esempio potente di come la trasfigurazione dell'archivio in una dimensione personale di racconto possa avvenire attraverso il ponte costruito dalla parola, anche quando essa rimane silenziosa. Se le parole diventano movente e sintomo del movimento appropriativo della regista sulle immagini, lo

⁷⁸ Cfr. A. Ernaux, *Gli anni*, L'orma, Roma 2015.

⁷⁹ Cfr. A. Mileto, *Conversazione con Sara Fgaier a partire da “Gli anni” (2018)*, in [Gynocine Project](#).

sono a maggior ragione perché è lei stessa a pronunciarle attraverso la voce fuori campo. La cineasta, aiutata dall'attrice Chiara Lagani (cofondatrice della compagnia teatrale "Fanny & Alexander"), ha lavorato sulla sua voce partorendo il timbro che cercava dopo sei mesi, «come se la voce fosse una figlia». La tecnica usata per farlo è del resto ancora una volta affine all'intenzione profonda del lavoro: la regista ha riprodotto e registrato la sua voce in "eterodirezione", vale a dire parlando mentre in cuffia ascoltava la voce di Chiara Lagani che recitava lo stesso testo. Fgaier ascoltava la sua voce duplicata, cadenzando le pause e il tono senza riuscire a distinguere la parola "pronunciata" da quella "udita". Tanto a livello dell'immagine assistiamo dunque ad una dispersione dell'"io" tra gli sguardi sovrapposti dell'archivio e al tentativo di scovare fra di essi il proprio, quanto a livello sonoro l'affermazione della propria singolarità passa per un atto di duplicazione, lavorando simultaneamente su un piano "di pensiero" (la regista doveva "pensare" la sua voce) e su uno verbale (arrivava in un secondo momento a pronunciare effettivamente le parole)⁸⁰. Nella maggior parte delle sequenze la voce fuori campo utilizza una prima persona che, in questo caso distaccandosi volutamente da Ernaux, la regista ha deciso di mantenere. Il montaggio del film assume quindi esplicitamente, nella reciproca influenza del testo sulle immagini e viceversa, la costruzione dell'identità di una donna, che, leggendo tra le tracce disseminate nella pellicola, capiamo essere proprio la regista.

Parole e archivi, insieme, raccontano «un passaggio dallo stato liquido allo stato solido», dallo stato onirico dell'infanzia alla consapevolezza dell'età adulta, dal matrimonio al divorzio, dalla libertà originaria ad una riconquistata autonomia. «Tutte le immagini scompariranno», ci ammonisce la voce fuori campo. Lo spettatore è chiamato a non lasciarsi sfuggire quello che vede e che forse è già scomparso, sottraendolo solo per un istante alla sparizione e riattivandolo nel suo presente. Il montaggio prevede tre parti. La prima racconta la giovinezza, l'incontro con l'altro, il matrimonio. È una giovinezza in cui si percepisce ancora forte il legame con l'infanzia, con «il tempo di prima», quello tramandato dai nonni

⁸⁰ Chiara Lagani lavora spesso con la tecnica dell'eterodirezione nelle sue opere teatrali. L'artista sostiene che, se a volte in teatro si verifica «un accumulo di senso», questa particolare pratica applicata sulla voce fa in modo che le parole in qualche modo si «ridestino» dal torpore a cui l'eccessiva densità espressiva può condurle. Comincia così con il provare a dire le parole «di schiena», in modo che vengano più attivamente cercate da chi le ascolta, e finisce per ideare la tecnica sopradescritta, quella cioè appunto di duplicare una singola voce nella pronuncia del proprio timbro e nell'ascolto di un timbro diverso (sulle orme delle sperimentazioni che nel primo capitolo abbiamo visto compiere da Carmelo Bene nella medesima direzione). La voce diviene così un nuovo «paradigma per guardare alla realtà, per vedere e salvare l'immagine dalla rapidità del consumo», scavando con la voce il reale e imitandolo per sentire tutto il peso che esso racchiude. Cfr. C. Lagani, *Le voci dell'eterodirezione*, in V. Valentini, a cura di, *Drammaturgie sonore 2. Saggi e conversazioni*, Bulzoni Editore, Roma 2021, pp. 63-71.

e dai genitori nei caldi pranzi estivi di campagna (diversi filmini tratti da un unico fondo ci mostrano una tavolata all'aperto, i bambini che giocano e osservano gli adulti). Il tempo delle "prime volte", come quella in cui ci si guarda in un'immagine e ci sente dire «questa sei tu» (la stessa oggettivazione che la regista sta compiendo guardandosi e riconoscendosi nei corpi altrui). La cineasta, sulla scia di Ernaux, ritrova «con una soddisfazione profonda, quasi abbagliante, una sorta di vasta sensazione collettiva, nella quale è preso tutto il suo essere, la sua coscienza», come ascoltiamo dire dalla voce. La seconda parte è dedicata al dolore coniugale, all'impotenza, all'abbandono. La donna si è persa nella "liquidità" di un'esistenza che l'ha trascinata via e l'ha fusa ad una materia da cui fatica a distinguersi. C'è bisogno di una nuova discriminazione, dell'atto di divorzio come ritrovamento di un perduto «desiderio di futuro». Vediamo un'onda che torna indietro sulla battigia, un ritratto di donna emerge in primo piano da una stratificazione di più materiali, in sovraimpressione un sonoro fatto di battiti cardiaci, acqua che scroscia, un tintinnio di biglie. Arriviamo alla terza parte: il ritorno all'immagine di una grotta mostrata già in principio, una cavità uterina che simboleggia un definitivo ritorno all'origine. Sulle immagini di un girotondo di donne la voce recita: «Guardo figure vaghe di donne, sole o accompagnate da figli. Le vedo come immagini di me stessa, staccate, disincastate le une dalle altre, come parti di un'unica Matrioska». Con il sottofondo di quelle stesse cicale che udivamo sulle immagini dei pranzi di bambina ritroviamo una donna, "la" donna, quella di cui poco prima ci è stato mostrato il ritratto e che ora è seduta ad una scrivania piena di libri e fuma, in sottofondo i rumori di una strada trafficata. È questa la figura in cui Fgaier identifica il suo racconto. La rivediamo seminuda stesa sul letto, poi uno stacco di montaggio su una folla, poi di nuovo lei, questa volta seduta ai piedi del letto. Accordi musicali ripetuti compaiono quasi a "battere" quell'immagine per imprimerla nella nostra memoria. Dalla confusione collettiva e frammentaria avvertiamo il ritorno ad un "io", che quasi vediamo incrostarsi in un'ultima fotografia con cui la regista chiude il suo montaggio: una coppia di donne (forse sorelle, forse amiche) che ci danno le spalle camminando verso chissà dove.

Dall'intersezione tra testo e archivi nasce quindi progressivamente il riconoscimento del proprio sé, del proprio essere donna. E a testimonianza del fatto che il contrappunto partorisca, dopo la lunga e complessa gestazione del montaggio, l'identità della stessa cineasta, Fgaier aggiunge al montaggio alcune riprese in super8 delle sue mani che danzano e si intrecciano di fronte alla camera, la deposizione di diversi oggetti a lei cari (una palla di vetro, una trousse, un medaglione, una spilla, un bastoncino di incenso) su un tavolo («anatomico», come lei stessa lo definisce), oltre a stralci di pellicola decomposta,

incendiata, scarti della cineteca, cartine geografiche in doppia esposizione, alcuni scampoli di un vecchio velo della nonna, le immagini del processo chimico di cristallizzazione di una pietra minerale e, soprattutto, attraverso un procedimento di animazione realizzato con la collaborazione di Davide Minotti (coautore del montaggio e curatore degli effetti speciali del film) e Federico Tocchella (regista d'animazione), alcuni "pezzi" del corpo della regista (dita, capelli) fotocopiati e uniti al montaggio. Veri e propri frammenti di sé, a conferma che la «solidificazione dell'io» di cui parla la scrittrice riguarda anche e in prima persona la regista, che cede persino una componente "fisica" della sua persona all'intensa rfigurazione operata dal montaggio. Tutto questo insieme al montaggio sonoro di Riccardo Spagnol, che l'artista costruisce in un dialogo diretto con la regista, cercando di estrarre suoni derivanti dal suo inconscio acustico, in una sorta di «confessione terapeutica» in cui ad intermittenza affiorano pulsioni profonde attraverso cui Fgaier lega un certo suono ad un ricordo, o semplicemente ad una sensazione – in modo molto simile a ciò che abbiamo visto accadere con il lavoro di Benni Atria per *Un'ora sola ti vorrei* –, oltre che ad una colonna sonora anch'essa articolata che passa dai canti muti di Cecilia Paoletti riarrangiati da Capossela a musiche minimali, percussive, che puntellano con un timbro a tratti "celestiale" il viaggio attraverso la memoria, collettiva e individuale, dentro cui il montaggio del testo e delle immagini porta sempre più intensamente lo spettatore. L'identità narrativa – in questo caso della stessa regista – nasce dunque dall'atto rivoluzionario compiuto dal testo su archivi che a posteriori si ristrutturano intorno alla sua guida e dai repertori su un testo che, sebbene mantenga la sostanza del suo messaggio, diventa il racconto individuale di una delle storie femminili possibili, quella di chi a quel montaggio sta mettendo mano. Una rappresentazione del sé che avviene «per assenza e metafora»⁸¹, tra una molteplicità di sguardi altrui e una memoria personale che, pian piano, scopre la sua solidità.

Lo stesso circuito autoriflessivo, trainato di nuovo dall'intersezione di un testo con un montaggio anche in questo caso d'archivio, avviene in *Confini* di Alina Marazzi, uno degli episodi della già menzionata antologia dell'Istituto Luce *9X10 Novanta*. Marazzi decide di lavorare su un rimontaggio di immagini risalenti alla Prima Guerra Mondiale e di contrappuntarle ai versi della poetessa italiana Mariangela Gualtieri, cofondatrice del Teatro Valdoca. Da tempo Marazzi desiderava usare le parole di Gualtieri per un suo lavoro; finalmente, con il corto in omaggio al Luce, arriva la giusta occasione per coinvolgere la scrittrice, con la quale la regista sceglie tre poesie – *Giuro per i miei denti da latte* (2003,

⁸¹ A. Cati, *Figure del sé nel film di famiglia*, op. cit., p. 38.

dalla raccolta *Imparare è anche bruciare*), *Buon viaggio* (2013, dall'opera *Caino* scritta per Cesare Ronconi e il Teatro Valdoca) e un componimento inedito – che chiede alla stessa Gualtieri di recitare in fuori campo. Se nel film di Fgaier erano le immagini scovate nell'archivio ad aver attratto a sé il testo di Ernaux, in questo caso sono le parole della poetessa a lasciare una scia attraverso cui la regista cerca figure e paesaggi tra i repertori degli anni '10. Il cortometraggio si apre sulle riprese di Luca Comerio delle trincee sulla linea di confine con il Piave, in particolare le valli innevate alle pendici del Monte Adamello. La musica, composta da Mauro Montalbetti, prende vita inizialmente da pochi suoni percussivi di un archetto su un violoncello, il suo grattare le corde. Qui non si tratta di riprodurre i suoni dell'inconscio, bensì di seguire le dinamiche interne alla dialettica tra immagine e parola – i suoi climax, i suoi rilasci, i suoi momenti di equilibrio. Nelle immagini i soldati scalano la montagna, in una cordata, trascinando con loro un cannone attraverso diversi marchingegni fino in cima. Le lunghe note tenute della *Sonata per violoncello* (seguita da *Sei bagatelle per trio d'archi*) aprono le loro pause alla voce della poetessa, che, come da un'altra dimensione, giudica l'assurdità di quel gesto ponendosi quasi in ascolto dell'archivio, osservando «come una dea il fare e il disfare dell'uomo»⁸².

«Comincia qui l'umano. Non temere, cominci qui. Sei il primo di un'infinità, come ognuno che verrà porti la promessa. E porti il peso di tutti». La voce fuori campo stabilisce il paradigma su cui si costruisce l'intero montaggio: ogni singola unità che vediamo porta il carico dell'umanità tutta, della sua specie e dei suoi generi, del suo destino. Su quale di queste unità ricadrà la scelta narrativa del racconto? Quale identità individuale in cui l'autrice possa riconoscersi emergerà in questo caso? Le parole di Gualtieri accompagnano i movimenti stanchi dei soldati, quella che sembra essere «una fine apparente», promettendo dall'alto che «tutto sarà bene». Il testo ha come oggetto l'uomo moderno, il suo essere «stanco dei motori che accende, delle velocità, degli sportelli che sbatte». Nel contrappuntarsi di un passato impresso nelle immagini fisiche della guerra e un presente guidato da una voce che gradualmente compone nella nostra mente immagini di una modernità assoluta, senza spazio e senza tempo, i suoni degli archi via via si frammentano e la scena si sposta su altri repertori. Vediamo soldati nella nebbia fuggire dalle bombe e da un «luogo dove tutto si rompe» verso l'occhio della camera in cui fuggevolmente guardano. Il primo testo (*Buon viaggio*) si conclude e comincia la poesia inedita sul concetto di pace.

⁸² Questa ed altre citazioni riferite ad Alina Marazzi sono tratte da una conversazione inedita della sottoscritta con la regista.

«Mettiti dentro più che puoi una pace»: la voce augura la calma agli sguardi in camera spauriti degli uomini impartendogli un ordine. Se la pace è un liquido contenuto precariamente in una brocca, bisogna che si faccia attenzione che «non se ne versi una goccia». E arriviamo così al nodo della narrazione e all'immagine cruciale attraverso la quale quest'ultima vira verso l'incontro con la singolarità e dunque, anche qui, con un movimento proiettivo della cineasta direttamente nutrito dall'incontro tra le immagini e il testo poetico di Gualteri. File di profughi si avvicinano su una strada, portando con sé tutto quello che rimane dalla guerra. Ai margini della strada un gruppo di donne li osserva, e allo stesso tempo è profondamente affascinato dalla cinepresa che sta seguendo l'azione. Una donna si stacca dal gruppo e fa qualche passo in avanti, verso la camera. Fa un gesto all'operatore, sorridendo, come per dire "io? Stai chiamando me?". La regista considera questo un momento chiave: la donna fa letteralmente «un passo nella Storia»; è chiamata, ancora inconsapevole, ad uscire dalla moltitudine e a farsi carico del destino della comunità. Ma, potremmo aggiungere, compie soprattutto un passo nella "storia" con la "s" minuscola, portando con sé, nel suo distinguersi dalla massa, la possibilità di una narrazione nuova. Il suo movimento, inciso nell'immagine, esibisce simbolicamente il possibile incontrarsi di presente e passato, intercettando con il suo gesto l'eccesso disorientante che lega un documento ad una istanza narrativa, una rappresentazione ad uno sguardo capace di riconoscerla e di riscriverla. Il passo in avanti della donna si fa specchio dell'"io" dell'autrice, rendendo possibile un «varco d'accesso all'eterogeneità dei materiali» e raggiungendo «un punto di compromissione tra la dimensione discorsiva propria dei documenti originali e il lavoro di riconfigurazione estetica operato sugli stessi»⁸³.

A partire da questo "buco" nella rappresentazione, il montaggio di immagini e parole trascina il racconto verso una rinnovata identità narrativa. Sui giuramenti della terza poesia («per tutti i baci d'amore, per quando si parla piano la notte, per l'ebbrezza») vediamo immagini di donne che danzano con i loro uomini agitando i fazzoletti, la scena di un matrimonio⁸⁴. Poi una donna che taglia la stoffa – «giuro che salverò la delicatezza del poco e niente», recita la voce –, una che mescola una zuppa – «l'impercettibile che viene alla luce» –, infine una madre a letto con il suo bambino – «il seme dentro il seme, il niente dentro quel seme, perché da quel niente nasce ogni frutto» – e, a chiudere, il primo piano di

⁸³ F. Zucconi, *Dagli home movies al foundfootage cinema. Sulle tracce della cultura visuale domestica*, op. cit., p. 577.

⁸⁴ Queste immagini e tutte le successive, fino alla fine del film, sono tratte da un unico repertorio degli anni '10 di carattere turistico sulle tradizioni friulane, dal titolo *La sentinella della patria*.

una donna che sorride – «da quel niente, tutto viene». Lo sguardo della regista sceglie la figura femminile e interpreta arbitrariamente le parole di Gualtieri riferendole alla donna, rimodellando il montaggio verso una direzione definita e derivata dal reciproco attrarsi di immagini e parole. Ancora una volta il loro contrappuntarsi stringe progressivamente su un'identità, quella femminile, capace metaforicamente di ricomporre la comunità dopo che questa è stata sfinita dalla guerra. Come ne *Gli anni* il passaggio è dallo stato liquido a quello solido, in *Confini* passiamo «dal maschile che distrugge al femminile che ripara», dalla dimensione collettiva dell'immagine storica a quella intima di una storia “non ufficiale”.

L'operazione di Marazzi dimostra che anche viaggiando attraverso un archivio in apparenza più “neutrale”, quello istituzionale del Luce, l'atto creativo del rimontaggio ha la forza di estrarre alcune tracce che, «emerse nella loro unicità [...] portano sino a noi delle storie personali e intime, che acquistano maggior forza nel momento in cui vengono rivelate e percorse da altre prospettive»⁸⁵. Nel caso degli *home movies* del film di Fgaier gli sguardi dei singoli cineamatori vengono pluralizzati nel contrappunto con il testo affinché da questo affiori una nuova identità (quella in cui l'autrice può infine riconoscersi). Inversamente, il sentimento collettivo e per natura plurale che vive i repertori storici, al fine di individualizzarsi nell'intimità di uno sguardo, deve vivere uno smembramento che permetta di afferrare alcune singole componenti del racconto – una figura, un'atmosfera, un breve quadro su cui viene posata l'attenzione, come nel caso della donna che avanza dalla folla verso la cinepresa. Questi scampoli di vita vissuta, “punctum” della Storia capaci di “risuonare” emozionalmente con chi li coglie nell'insieme, sorgono progressivamente dal tutto agganciando una soggettività autoriale che li sceglie e li fa suoi.

In entrambi i casi, è l'amalgama attraverso cui si fondono la voce di un testo e le immagini su cui questa si posa a trascinare il senso del racconto verso quello di un'autonarrazione, più o meno intima, più o meno simbolica, comunque nata da due spinte direzionali che si incontrano e comunicano alle due autrici solo in itinere che attraverso la loro dialettica sarà possibile loro, senza alcun preavviso, raccontare la propria storia.

⁸⁵ S. Filippelli, *Una cinepresa tutta per sé. La scrittura filmica come diario femminile*, op. cit., p. 200.

5.3 *Dentro e contro il campo. Quattro possibili vie per interagire vocalmente con lo spazio del racconto*

La prima voce chiamata a mescolarsi alla materia intermediale dell'opera è quella del regista, il quale, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, dall'avvento della presa diretta in poi è chiamato a scontrarsi con un'imprevedibilità del reale fino ad allora sconosciuta. Se inizialmente questo significa lasciar parlare l'evento e mettere a tacere il proprio ruolo di autore, con la svolta performativa del documentario la voce torna fuori campo in una nuova veste, quella cioè di "disvelatrice" di un processo di documentazione di cui sottolinea il rapporto con la propria soggettività, il coinvolgimento emotivo nell'operazione, i potenziali rischi di una qualunque esposizione verso il "fuori" della realtà. Quando, in epoca digitale, inserire la propria impronta vocale nel racconto vuol dire innestarsi tra diversi livelli narrativi già in combutta sul piano della rappresentazione, il gioco si fa più complesso. La voce del soggetto narrante può scegliere quattro vie principali attraverso cui integrarsi con l'intreccio filmico: lanciarsi in un'esplicita riflessione su ciò che performativamente accade nello spazio reale che ha scelto di raccontare, immischiare più direttamente il proprio sentimento personale nelle maglie del racconto dell'altro, utilizzare una strada di accesso poetica o surreale che esprima il suo desiderio di contatto con il mondo celando tuttavia la propria diretta presenza nel contesto, lavorare in modo peculiare sul controcampo del livello visivo producendo nuovi attriti e cortocircuiti tra ciò che lo spettatore vede e ciò che non può vedere. Proveremo a dire qualcosa su ognuno di questi casi, a partire da diversi esempi filmici (tutti risalenti all'ultimo ventennio). Vedremo però come tutti questi manifestino, con maggiore o minore evidenza, la tendenza espressiva che abbiamo definito *oromediale*, ovvero la tensione costante tra un livello scritturale della voce off che porta quest'ultima ad agire in qualità di uno dei numerosi media presenti nel racconto, e una più marcata affermazione dello specifico potere dell'elemento vocale che attiva in esso una spinta propulsiva verso la sua matrice orale, adeguata alla catena di intersezioni procurate dal livello visivo e allo stesso tempo registro narrativo autonomo, capace di risvegliare nello spettatore un antico "bisogno di racconto". Lo stesso "io" narrante diventa così, come scrive Dottorini, «al tempo stesso esposizione e nascondimento, effetto di reale e disperata indagine sulla realtà; sguardo privilegiato sul caos del mondo e chiusura onanistica. Un coacervo di dinamiche, tensioni, elaborazioni diverse»⁸⁶. A guidare queste elaborazioni è in

⁸⁶ D. Dottorini, *Vite che (non) sono la mia. La scrittura di sé nel cinema del reale*, op. cit., p. 50.

primo luogo una voce scissa tra una profonda e naturale emersione del sé e il coraggio di addentrarsi in un impasto mediale pronto a confonderla, disattenderla; più semplicemente, a renderla parte di una tessitura da cui deve imparare a non districarsi mai del tutto. La voce soggettiva di chi si racconta (spesso dell'autore stesso) deve essere anzi il primo "reagente" alla scrittura dell'opera: è necessario che resista all'«eccedenza dell'Evento»⁸⁷ – quello reale così come quello compositivo a cui esso si sottopone – e che al contempo si trasformi fluidamente in forza di questo stesso evento.

Il primo approccio, quello riflessivo, è forse quello di uso più comune. Pensiamo ad un film come *L'orchestra di Piazza Vittorio* (2006) di Agostino Ferrente, in cui la voce fuori campo del regista racconta una "vita di piazza" a cui egli stesso da anni partecipa descrivendo passo passo il rapporto che lui e il suo gruppo di riprese intrattengono con la comunità di immigrati che gestisce molte delle attività del quartiere e la progressiva nascita di un'idea politica, quella di mettere su un'orchestra che abbia il potere di riunire una comunità fatta di singole esperienze tutte diverse eppure spesso ingiustamente viste dai cittadini come indistinto amalgama da attaccare senza alcuna cognizione di causa. "La mia unica certezza era che avrei filmato ciò che stava succedendo": lo stesso Ferrente non sa ancora dove e a cosa condurrà il suo progetto, tuttavia decide di testimoniare tutto il processo – dall'iniziale reclutamento dei musicisti, alla ricerca di uno spazio che darà poi vita alla rivalutazione dell'Apollo 11, alle prove – improvvisando sul momento diversi ruoli (lo vediamo passare dal dirigere le riprese, a comparire in campo nelle interviste, a calarsi nei panni del fonico) e tenendo un "diario vocale" fatto soprattutto di dubbi, di imprevisti – alcuni artisti decidono all'improvviso di abbandonare l'orchestra e bisogna trovare il modo di sostituirli –, di riflessioni sui momenti di stallo – "Ho cominciato con il piede sbagliato, cambio strategia", dice ad esempio quando si rende conto che non c'è nulla di male che i primi due musicisti dell'orchestra siano italiani (uno dei due il sassofonista degli Avion Travel). Il suo racconto muove dalle "perturbazioni" del reale e dal conseguente frastagliamento di una forma sulla quale è impossibile attuare una qualsiasi prefigurazione. La sua è «una ricerca che si fa voce, deposito personale del ricordo»⁸⁸: non è in alcun modo una "voce-collante" degli avvenimenti che racconta, al contrario il suo intervento si sedimenta lì dove la realtà apre degli squarci di meditazione su quanto sta accadendo, migrando tra una possibilità e l'altra di racconto, interfacciandosi con uno o l'altro dei

⁸⁷ *Ivi*, p. 51.

⁸⁸ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., p. 284.

frammenti visivi che la narrazione filmica produce nel suo imprevedibile incontro con i personaggi che la popolano, nell'intenzione non di «suturare un tema» bensì di incarnare a pieno la «transumanza di mediazioni in attesa»⁸⁹ che si accavallano nel film. Stessa cosa accade in un lavoro come *Il senso degli altri* (2007) di Marco Bertozzi, in cui la voce off del regista, incaricato di fare un documentario sulla comunità degli Arbëreshë (gli italo-albanesi che vivono ancora oggi, conservando le proprie tradizioni e la propria cultura, in particolare nel Sud Italia), racconta allo spettatore le varie tappe che via via lo conducono ad un'indagine dalle svolte inaspettate – dal suo trasferimento a Rimini alla visione dei filmati del padre Spharaco e della conferenza a Lecce in occasione della quale dialoga con Pasolini, dall'incontro con un agente di viaggi profondamente edotto sulle usanze e la storia della comunità a quello con il figlio del Maestro Carmine De Padova, filmato a San Marzano in Puglia dalla macchina di Vittorio De Seta. Così, tra un viaggio in Marocco e uno in Albania, Bertozzi mette in luce gli ostacoli, i dubbi, gli imprevisti a cui il suo viaggio fa fronte – “È davvero difficile filmare la realtà”, recita la voce sulle immagini di un negozio di Tirana in cui il proprietario modifica luci e colonna sonora radiofonica condannando le riprese ad allontanarsi dall'atmosfera originaria del luogo – e al contempo mette in scena il suo stesso attaccamento alla storia, quasi che raccontando la cultura Arbëreshë riuscisse a narrare di sé, del suo rapporto con una vita mai inquadrabile entro un'unica cornice fissa – “Mi sento in bilico come se questo film mi riguardasse intimamente”, dice ad un certo punto; e poi, verso la fine, manifesta il suo timore nei confronti delle “identità granitiche”, da combattere in nome di continui “riaggiustamenti della mira” che vanno compiuti lungo il percorso evolutivo del proprio sentire il mondo.

Chiaramente il rischio è che l'autore dell'opera possa abbandonarsi ad un'esplosione narcisista del proprio sé – la postura che Dottorini definiva “onanista” – trasformando la propria storia non in una delle linee narrative in cui si intreccia il racconto bensì in un egoico monologo senza spazio di replica né di contraddizione da parte della realtà con cui si interfaccia. Massima espressione di questo fenomeno è *Il peggio di noi* (2006) di Corso Salani, in cui il regista, sulle immagini del dietro le quinte del film precedente (*Palabras*, 2003), si lancia in fuori campo in un discorso-flusso in cui, ripercorrendo i giorni del casting e delle riprese sul set, accusa la troupe e in particolare l'attrice Paloma Calle, musa con la quale ha avuto una storia finita male e dalla cui figura è ossessionato, di non aver considerato il lavoro svolto insieme con il giusto rispetto, compromettendone anzi il valore. La voce

⁸⁹ *Ivi*, p. 82.

fuori campo di Salani in questo caso non si mostra affatto come sonda di una realtà in cui si cala soggettivamente con il fine di operare su di essa una presa più salda, bensì come un susseguirsi di parole – senza respiri né pause, pensiamo in particolare all’ultima sequenza in macchina attraversando una landa desolata – che abbandonano il racconto del reale per chiudersi in un’asfittica e sofferente lettera d’amore nei confronti di una donna e di un certo modo di fare cinema, isolandosi linguisticamente dal contesto e fallendo amaramente (ma volutamente) un qualsiasi autentico racconto dell’altro⁹⁰. Diverso è il caso di un intervento vocale come quello di Valentina Pedicini nel prologo di *Marlboro City* (2010), in cui la cineasta si abbandona sì ai ricordi di un’adolescenza vissuta in una città, Brindisi, già allora famosa per il contrabbando di sigarette, ma l’“io” della memoria che decide di condividere con il pubblico è un “io” necessario al successivo atto di testimonianza e denuncia che mette in scena nel film, poiché è solo grazie all’ombra che questo lascia sulle immagini successive che siamo in grado di calarci nella complessità di un quadro narrativo guidato dal sentimento nostalgico e al contempo curioso tipico di chi torna, a distanza di anni, da una fuga. “Se chiudo gli occhi e cerco nei ricordi frammenti dell’infanzia, vedo fumo, un fumo denso e dolce mischiato all’odore del mare”: in sovrapposizione alle immagini di un paesaggio “in corsa”, contemplato dal finestrino di un treno, queste sono le prime parole pronunciate dalla regista. Subito dopo Pedicini ci confessa che non abita quei luoghi da tanto ma, ora che sta tornando alle radici, le ci vuole poco per riconoscersi in quel mare, in quei pescatori, in quel fumo. Il suo è dunque davvero il rituale di un nuovo ingresso nella propria storia, “riaprendo gli occhi” su una visuale più matura, finalmente limpida, rispetto ad una realtà materna rinnegata e ora ritrovata. “Ho amato Brindisi ad occhi chiusi, sognando sempre ciò che poteva essere e non quello che era”: è esattamente nel crocevia tra possibilità e realtà, sogno e materia, voce senza tempo e incontro visivo con il profilo concreto di una città, che nasce un racconto filmico in grado di documentare l’oggi e di contrappuntarlo simultaneamente con un residuo mnestico – quella componente soggettiva, innestata nel racconto del reale grazie alla dimensione orale del racconto – che fa da fondamenta al più intricato e imprevedibile carattere di inchiesta della ricerca documentaria.

Si tratta dunque di un vero e proprio “ancoraggio” del sé al campo dell’altro, come se l’autore tentasse per mezzo della voce di tenersi stretto ad un racconto che rischia di sfuggire in più direzioni, lasciando la propria storia in balia della corrente e al contempo cercando di

⁹⁰ Cfr. S. Sozzo, C. Valeri, *Il motivo per filmare. Il confine del cinema tra Corso Salani e Paloma Calle*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, op. cit., p. 80.

tanto in tanto di timonare la barca. Se già l'innesto della narrazione personale nella cornice articolata di una documentazione a più piste rivela la volontà di aprire un varco diretto nella materia espressiva per comprenderla più profondamente, quest'ultima si fa tanto più evidente quando l'identità dell'autore opera una vera e propria sovrapposizione tra la sua storia e quella di un personaggio raccontato. Prendiamo l'esempio dell'ultimo documentario di Ermanno Olmi, *Vedete, sono uno di voi* (2017), in cui il cineasta decide di raccontare la vita del Cardinale milanese Carlo Maria Martini recitando in prima persona la sua storia. Per tutta la durata del film, tanto è evidente l'aderenza tra il pensiero del regista e quello del Cardinale che le parole di Olmi in fuori campo, sovrapposte ad alcuni preziosi archivi del Luce e ad alcuni stralci dei suoi film, ci appaiono come un'ultima confessione del regista al suo pubblico: "Vedete, sono uno di voi. E come voi cerco di pensarci all'ansia per quelle ultime ore, quando mi mancheranno le forze. O magari mi spaventerò, perché mi sentirò soffocare. O avrò il timore di non controllare più le mie reazioni, il mio corpo, le mie parole". Così esordisce la voce off di Olmi, con la paura radicalmente umana di perdere via via il controllo su un atto di espressione – quello del linguaggio in primo luogo – che sembra qui manifestarsi in modo ostinato nel momento stesso in cui comincia a venir meno. Le sensazioni del Cardinale in fin di vita diventano così quelle di un regista che prende in carico il sentimento universale del timore nei confronti della fine trasformandolo – pur mantenendo al centro della narrazione il suo protagonista, a cui difatti nel finale lascia fare la benedizione in viva voce – in un pulpito da cui esternare la sensazione che il suo tempo stia lentamente scandendo gli ultimi battiti.

Di segno opposto è l'incontro tra lo sguardo-voce del regista e una realtà (o uno specifico personaggio) che oppone un'estrema resistenza a qualsiasi tipo di identificazione o, in modo più generale, "collaborazione" con il racconto – *Anna* (1975) di Alberto Grifi è in questo l'illustre precedente di molti documentari avvenire. In certi casi lo scontro può assumere una piega ironica, che non evita e anzi cerca provocatoriamente l'attrito con il soggetto in campo indirizzando volutamente il discorso verso i suoi aspetti più imbarazzanti ed incresciosi – pensiamo solo al lavoro (già brevemente menzionato nello scorso capitolo) di Franco Maresco e dei suoi interventi pedanti, divertiti e sarcastici dal fuori campo, quasi a mettere in ridicolo gli interlocutori, durante le interviste (dai primi corti ai film più recenti, *Belluscione* o *La mafia non è più quella di una volta*). In altre occasioni la voce off autoriale si fa al contrario esplicita e seria espressione di un fallimento spiazzante – che tuttavia, nella maggior parte dei casi, trasforma il corso degli eventi e di conseguenza della narrazione in modo sorprendentemente potente. Come scrive Comolli, «la smentita, la delusione, la

sensazione di un inciampo, di un limite, di una falla nel nostro sistema percettivo e cognitivo sono esattamente ciò che può rendere l'apprendimento indimenticabile»⁹¹, sperimentando nel limite delle proprie forze (di sguardo, di ascolto) un'estrema apertura all'imponderabilità dell'altro e dunque, quasi sempre, alla forza di una seconda voce che rivela terreni espressivi sconosciuti alla narrazione così come era originariamente concepita. È il caso, ad esempio, de *Il film di Mario* (1999) di Giovanni Piperno e Agostino Ferrente, in cui il protagonista (Mario), guardiano del presepe nella piazza principale di Bari, non accetta di “farsi raccontare” e prende in mano le redini della regia approfittandone per recitare la parte di “eroe melodrammatico” che ha sempre pensato gli calzasse a pennello. Se anche i due cineasti tentano di portare il tono emotivo del racconto su un'auto-ironia che a loro avviso è il tratto di spicco nel carattere del “loro” personaggio, Mario li induce subito a sospettare che stia considerando il documentario come “un'ottima occasione per realizzare finalmente il suo film” – come ci dice la voce di Piperno dal fuori campo. Il racconto si piega allora alla postura “patetica” del suo protagonista, di cui cominciamo persino ad ascoltare ordini e critiche esplicite nei confronti dei registi – “Riprendi li Giovanni”, “Non si fanno così le interviste” – dando vita di rimando ad un controcampo vocale tutt'altro che tipico, quello cioè di un autore, in questo caso due, che non hanno alcuna autorevolezza nel domandare ma al contrario si trovano a rispondere alle domande, non guidano il discorso ma ne vengono in qualche modo soggiogati, tanto da abbandonarsi a scoppi di ira indotti dalla cattiva condotta di un soggetto che gli sfugge inesorabilmente – “Basta! Dicci quando ti sei drogato!”, sbottano ad un certo punto durante le riprese di una conversazione in macchina (in cui sempre vediamo solo Mario e dei registi ascoltiamo unicamente la voce in controcampo). Piperno e Ferrente si trovano così ad essere pseudo-attori nelle mani di un uomo che non vedeva l'ora di muovere i fili di un mondo che non gli aveva forse mai concesso di essere burattinaio della propria vita. E d'altronde nel finale, mentre lo vediamo smantellare il presepe di piazza poiché le vacanze natalizie volgono al termine, è la sua voce fuori campo che ascoltiamo, e che dopo aver ammesso che gli ha fatto piacere raccontare la sua vita a cuore aperto, scalza con un'ultima frase persino, a monte, l'intento documentario del film (che è in effetti diventato nel frattempo tutto fuorché cinema del reale): “Però se devo essere sincero mi affascina più un cinema fatto di pensieri, fatto di immaginazione”. Questo è senza dubbio un buon esempio di «messa in campo dei problemi linguistici della

⁹¹ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 100.

pratica documentaria»⁹² e della conseguente presa in carico da parte della voce autoriale di uno scontro – più che un incontro – con un reale che cambia le carte in tavola e porta la narrazione entro domini non previsti. Se qui il film si trasforma a tratti in un oggetto apparentemente misconosciuto dagli autori, ci sono circostanze in cui l’insorgere di un ostacolo fa sì che il film acquisisca una complessità che, rifigurandone gli intenti e di rimando la forma estetica e narrativa, costituisce per esso il punto di svolta che fa a tutti gli effetti decollare un racconto altrimenti fermo ad un punto di stasi. Pensiamo ad un documentario come *Cadenza d’inganno* (2011) di Leonardo Di Costanzo, che nasce con il fine di raccontare la vita di alcuni adolescenti in un quartiere popolare di Napoli, in cui ancora una volta è la voce fuori campo del regista a metterci a parte del fatto che Antonio, il ragazzo dodicenne su cui progressivamente l’autore ha stretto il cerchio di interesse del racconto, decide dopo alcuni mesi di non voler più partecipare alle riprese e lo costringe a sospendere la lavorazione del film. Accade però che otto anni dopo Antonio richiami Di Costanzo per comunicargli che sta per sposarsi e vorrebbe che il regista andasse a riprendere l’evento per portare a termine l’opera. Ecco allora la spiegazione del titolo del film: come la cadenza d’inganno, nel linguaggio musicale, è la cadenza che ritarda il finale della composizione sospendendo il tema sul quinto e sul sesto grado della scala prima di fare ritorno alla tonica, così Antonio con il suo sottrarsi procura nel film una «vertigine» che chiede al regista e allo spettatore di «attendere il respiro della vita»⁹³ – qualche grado in più di passaggio – perché il film si chiuda con il coronamento (un punto coronato musicale che dilata il tempo a proprio piacimento) di un’azione che, mai come nel caso del matrimonio, esibisce performativamente davanti alla camera il proprio compimento. “Voleva essere lui a decidere il finale, un atto di resistenza forse. E comunque è così che mi piace pensare”: così la voce off di Di Costanzo commenta l’accaduto, incrinata dal cambiamento di programma eppure, proprio in forza di questa incrinatura, pronta a riagganciare i rapporti con una realtà che dopo aver decantato nel silenzio di anni risponde al suo sguardo in modo finalmente attivo e consapevole. Dello stesso anno è *Il silenzio di Pelešjan* di Pietro Marcello, in cui questa volta il cineasta si trova di fronte un personaggio – il grande regista armeno Artavazd Pelešjan, ultimo erede della scuola cinematografica sovietica da cui il nostro discorso è partito – che decide di non parlare. Il regista va a Mosca per incontrarlo, ma il cineasta, per quanto accetti di essere filmato, si rifiuta di avvicinare la camera per una

⁹² M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., p. 257.

⁹³ Id., *Documentario come arte*, op. cit., p. 35.

qualunque esternazione espressiva. Anche in questo caso, come in quello di Di Costanzo, Marcello si trova di fronte ad un atto di resistenza – un “guerriero volontario senza parole”, lo definisce nel film – a cui ancora una volta non sa sopperire se non colmando il silenzio schiacciante dell’uomo con la sua propria voce fuori campo. Il tentativo è quello di narrarlo nonostante tutto, attraverso un “inseguimento di guerra” (dice la voce di Marcello) in cui Pelešjan appare solo a distanza di metri dalla cinepresa, a volte quasi una presenza indistinta, letteralmente sfocata, velata dal vetro di un caffè o mescolata nei corpi di una folla. Si tratta dunque in primo luogo di una lontananza fisica – attutita difatti nel montaggio dal corpo pulsante delle immagini dei film del regista e alcuni repertori che lo ritraggono da giovane – che la voce incorpora fin dalla sequenza iniziale. Marcello parla inquadrando la vista della città dall’alto dalla finestra del suo hotel, nel quartiere Arbat, planando sul suo ventre lentamente come la mongolfiera dell’astronauta Gianozzo – dice la voce richiamando l’immaginario spaziale dei film di Pelešjan, primo fra tutti *Il nostro secolo* (1982) – e mostrandoci in lontananza il luogo dove il giorno dopo dovrebbe avere luogo l’incontro con il regista. “Pelešjan non lontano da noi”, recita in off Marcello muovendo vocalmente verso un corpo che già sa si sarebbe dato solo a metà, “la sua storia non potrà raccontarla a nessuno, in nessun tempo. Nel suo tempo non c’è spazio per i dialoghi. In questo film lui ha deciso di non parlare”. Anche in questo caso assistiamo alla confessione di un fallimento, di un vuoto incolmabile, eppure, nella condizione di sete di immagini e suoni a cui Pelešjan lo sottopone, Marcello riesce a tradurre il silenzio dell’artista in una riflessione estetica sul suo cinema. Non ci saranno parole – se non quelle in off del regista che guida dal fuori campo la nuova piega operativa che ha preso il racconto – ma quasi solo immagini, montate in una nebulosa semantica che scambia i tempi e gli spazi e toglie il linguaggio a vantaggio dell’espressione immediata del visivo (Marcello mostra nel film più volte un’immagine d’archivio in cui Pelešjan sta per dire qualcosa e poi si ferma, interdetto). Lo stesso documentarista si chiude irreversibilmente ai margini di un’inquadratura in cui non entra mai sonoramente, tanto da togliere la presa diretta nell’unica scena in cui compare in prima persona (in macchina, accanto a Pelešjan) e sovrapporre al dialogo reale un dialogo *on air* in russo, proveniente probabilmente dalla radio dell’auto. Parlare in campo avrebbe significato tradire il dettame estetico sul quale, a partire da un imprevisto reale, si fonda l’intera costruzione narrativa del film; la posizione del soggetto-regista anche qui si incrina e manifesta la sua ferita attraverso la sua presenza vocale, ma è nel segno dell’incrinatura che il film vive un’aggiunta di senso che lo ispessisce articolandone in modo più composito la forma.

Qualcosa di simile lo avevamo già incontrato nel capitolo precedente con *Molecole* di Segre, in cui altrettanto «il fallimento del progetto iniziale [il racconto del turismo e dell'acqua alta a Venezia] è condizione necessaria per lo sviluppo del processo creativo e del racconto diegetico stesso»; in quel caso era la pandemia a costituire l'«*impasse* per il progetto»⁹⁴ del regista e a far sì tuttavia che affiorasse quella forma complessa guidata dalla voce di Segre – tra il ritorno nella casa di famiglia, il recupero degli archivi del padre, le interviste in una Venezia vuota, diversa da sempre – che abbiamo già ampiamente analizzato. E del resto è di nuovo la pandemia a far deragliare – ma, a nostro avviso, recuperandone lo spirito autentico – il viaggio di Marcello, Francesco Munzi e Alice Rohrwacher in *Futura* (2021). Tra le tre voci è quella di Rohrwacher a prendersi carico in questo caso di accompagnare lo spettatore in un percorso di testimonianze che da Sud a Nord – in una sorta di *Comizi d'amore 2.0* – interroga adolescenti in contesti sociali differenti (da un laboratorio di estetiste nel casertano alle sale della biblioteca della Normale di Pisa) su come vivono, quali siano i loro sogni, come vedono il proprio futuro. Se tuttavia la voce della cineasta, che già in sé presenta la difficoltà di parlare a nome di tre sguardi molto differenti sulla realtà (cosa che nel film emerge in modo netto), appare in alcune sequenze innaturalmente impostata – “Chi sono questi giovani?”, chiede inizialmente nello stile stantio di un qualsiasi *reportage* – è l'irruzione del virus a comportare la frattura necessaria a rompere l'artificiosità del suo tono. “Nessuno poteva immaginare che...”: è a partire da questa posizione spiazzata che la voce off, insieme al film nella sua interezza, specchia il moto non uniforme dei suoi sguardi nella disunità di un evento che accade senza preavviso e dunque in forma caotica, frammentaria, all'inizio incomprensibile. L'evento di una chiusura scatenata, come abbiamo visto ne *Le storie che saremo*, la potenza di un immaginario – quello dei ragazzi interpellati e di conseguenza dei loro intervistatori – che porta anche il commento parlato ad abbandonare la rigida sequenzialità di un servizio giornalistico in favore di un rilascio della narrazione verso l'inatteso e dunque, in qualche modo, l'*inattendibile* della fantasia: “L'immaginario è anche il luogo delle sorprese e degli incontri. Il luogo dell'utopia, nutrita da migliaia di generazioni, di condurre un giorno, finalmente, un'esistenza libera dalla miseria, dalla barbarie, dalla paura. Il luogo dei desideri senza fine”, recita la voce nel finale.

L'atto di aprire alla potenza espressiva dell'immaginazione rappresenta in effetti una delle strade più efficaci che un autore ha per costruire un inserimento narrativo soggettivo

⁹⁴ F. Zucconi, *Geofilosofia delle relazioni*. “*Molecole*” di Andrea Segre, op. cit.

dentro il caos di un mondo reale che è consapevole di non poter portare alla luce nella sua più trasparente oggettività. Spesso è quindi – lo abbiamo visto più volte negli scorsi capitoli – proprio un carattere lirico, invenzionale, surreale del racconto a rivelare più autenticamente il rapporto tra un soggetto narrante e la realtà che cerca di afferrare, operando su di essa un esplicito lavoro formale – un’“autoanalisi”, l’abbiamo chiamata con Plantinga – che ce ne faccia ripensare le prestazioni. A volte il regista decide così di non immettere nel racconto la propria personale “postura” nei confronti di quello che sta accadendo sul piano performativo ma di compiere un passaggio formale in più: costruire cioè un livello narrativo ulteriore, che scarti in modo evidente dalla realtà di partenza e che pure riesca a dirci qualcosa di essa non immediatamente visibile allo sguardo, approfittando di un “appalto finzionale” per sprigionare un senso che sarebbe stato difficile far emergere dalla sola registrazione di un determinato contesto. Ancora una volta, a fare da strumento principale per questa nuova mediazione all’interno dell’oggetto filmico è la voce: l’elemento vocale, rigorosamente fuori campo, è la materia più elastica e docile nel prestarsi a rfigurazioni riflessive delle immagini affidate ad esseri fantastici, inanimati, o, se anche reali, deputati ad un racconto che li trasforma in personaggi di finzione. La voce soggettiva dell’autore riesce così a filtrare dentro la narrazione attraverso un suo “doppio poetico”, che avvalora la tesi secondo la quale la rete mediale del documentario viene resa dal punto di vista narrativo sempre più complessa ma che allo stesso tempo si affida alla capacità della vocalità di avvicinare la realtà e contemporaneamente sfuggirle, aderire ad essa e costruire un rapporto di improvviso scollamento, innalzandosi nella dimensione aerea del fuori campo e giocando a planare e decollare costantemente dal piano rappresentativo – un «sincronismo largo»⁹⁵, lo definisce Chion, alludendo alla ricerca di una relazione pregnante del sonoro con il livello visivo che tuttavia non gli corrisponde mai del tutto. Pensiamo ad un documentario come *L'estate vola* (2000) di Andrea Caccia, in cui, su un montaggio visivo sgranato, a tratti lavorato sperimentalmente dal regista, ascoltiamo in off una voce dal tono leggermente meccanico che ci dice di appartenere ad un alieno – ecco che torna il tema affrontato nello scorso capitolo – in cerca di Fodé, un compagno disperso nel corso di una spedizione al termine di una guerra che si sta combattendo sul nostro pianeta. Si tratta in realtà di riprese, tutte rigorosamente in soggettiva (e dunque spesso mosse, sporcate dal gesto dell’operatore, tremolanti), girate in pieno agosto in una Milano svuotata dalla vita umana. Alla fine del film capiamo, attraverso la comparsa su fondo nero di una lettera scritta

⁹⁵ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., p. 67.

a quattro mani da Yaguine Kolta e Fodé Tounkara, due immigrati africani che pregano i «Signori responsabili per l'Europa» di occuparsi dei bambini e dei giovani africani attraverso una nuova e finalmente efficiente organizzazione umanitaria, che anche la voce off che abbiamo ascoltato durante il documentario è in realtà quella di un uomo africano che migra tra i luoghi della città – e dunque tra le immagini – in cerca di un aiuto che non riceve da nessuno. La voce è recitata da Faustin Tsama e il testo che pronuncia è scritto dal regista. Si tratta dunque di un perfetto esempio di come una voce che è al fondo reale, come ci dimostra lo scritto conclusivo composto dalla penna di due immigrati, venga trasfigurata in uno straniante intervento narrativo da parte di una creatura non perfettamente definibile che, su immagini di mercati, bar, lavori stradali, danze e semplici passanti che attraversano la strada declama parole di denuncia – “La mia pelle comincia a cambiare colore, ma i terrestri non sembrano accorgersene” – sotto forma di poesia – “Da lontano qualcuno, forse, guarda senza aprire bocca, l'assurdo divenire della vita. In ogni sorriso un'impercettibile sutura, in una pozzanghera la nostra preghiera”. La voce off diventa così, in contrappunto alle immagini reali della città, la prefigurazione delle accuse reali che leggiamo alla fine del film e al contempo l'inserito riflessivo di una voce autoriale che sceglie di raccontare un fenomeno reale attraverso l'espressione alienante, comprensibile solo nel differimento e nell'azione retrospettiva della nostra coscienza di spettatori, di una seconda voce che potremmo definire “diversamente reale” – non esattamente frutto della finzione ma impossibile da incarnare in una specifica e concreta identità.

Se ancora in quest'ultimo esempio rimaniamo in una dimensione di verosimiglianza diegetica, un'alternativa è quella di traghettare l'impossibilità di parola di un personaggio assente nella voce magica di un essere non umano, come avviene in *Bella e perduta* (2015) di Pietro Marcello. Nel film si incrociano più strati narrativi, tutti attivati al fine di ridare vita ad un corpo, quello di Tommaso Cestroni, guardiano della reggia di Carditello, che Marcello aveva scelto come perno del racconto e che inaspettatamente muore lasciando un vuoto che la forma stessa del film viene chiamata ad elaborare. L'elemento vocale diventa così allegoria di un'assenza e al contempo di una riflessione performativa che al regista non è più concesso fare, calandosi come per incantesimo nella carne del bufalo Sarchiapone (trovato da Tommaso poco prima di morire). La storia che il regista non può più raccontare passa nella voce del tutto umana e nello sguardo del tutto animale di una bestia, accompagnata da una figura che raddoppia il suo livello simbolico e duplicandolo in qualche modo lo inverte: la maschera di Pulcinella. «Il sottoscritto Tommaso Cestroni chiede che a Sarchiapone venga concesso il dono della parola affinché possa raccontare la propria storia

e quella della Reggia bella e perduta che grazie a me fu ritrovata», così recita il messaggio attraverso cui il bufalo viene affidato alla maschera napoletana con il preciso compito di prendere le redini di un racconto costruito intorno ad un'improvvisa mancanza. La voce di Sarchiapone – recitata dal timbro di Elio Germano, scelta che rafforza l'impressione di finzione nel sostituire una voce reale con una facilmente riconducibile al piano della messa in scena – diventa dunque l'incarnazione di un residuo narrativo, il lascito di un personaggio (e di un regista) che si trova silenziato dall'imprevedibile corso degli eventi e che recupera attraverso una creatura inventata la possibilità di raccontare un reale complesso, che alla storia di Cestrone, della reggia, delle testimonianze dei cittadini, interseca materiali d'archivio sulle numerose manifestazioni compiute a due passi di Carditello, contro i veleni sprigionati dalle fabbriche della Terra dei Fuochi. “Per quanto mi riguarda avrei voluto nascere sulla luna, o in qualsiasi altro pianeta. Altrove infatti non sarebbe andata peggio di come è andata qui”: nelle frasi d'esordio di Sarchiapone avvertiamo tanto la presenza invisibile di Tommaso quanto quella di Marcello, interdetto – nel senso letterale di “costretto al non dire” – ad opera della realtà e dunque affascinato dalla possibilità di non perdere un livello soggettivo di racconto vestendolo *ad hoc* su un essere irreali. La voce del bufalo anzi costituisce, dal momento in cui fa la sua comparsa, la condizione perché la narrazione possa proseguire. Nessuno parla nel film fin quando non lo fa Sarchiapone, ed è l'animale il primo a raccontare l'assenza del suo vecchio padrone. Il piano sonoro del suo racconto si sovrappone alle immagini di Tommaso in vita (insieme a interviste di chi lo ricorda o ai notiziari locali) e alla simbolica messa in scena allestita in luogo della sua dipartita, facendosi narrazione vocale di una realtà che ha smesso di parlare – come ci ribadisce l'ultima sequenza del film, in cui Marcello mostra il provino fatto a Tommaso prima dell'inizio delle riprese togliendo l'audio – ma che, nella complessità della sua manifestazione, il cineasta si ostina nonostante tutto a portare alla luce in quanto racconto. Il senso dell'opera nasce così nell'intervallo tra la complessità di un oggetto che è allo stesso tempo inchiesta sociale e narrazione di una realtà dimenticata e marginale come quella di Carditello e il recupero di una dimensione poetica, potremmo dire persino fiabesca, portata alla luce da una parola orale capace di «inserire l'arcaico nell'attualità più bruciante», facendo fronte alla «latenza di senso»⁹⁶ di una forma filmica contemporanea che migra costantemente tra un medium e l'altro. Il racconto risale così ad un'antica matrice con la

⁹⁶ M. Bertozzi, *Documentario come arte*, op. cit., p. 85.

vocazione – «umanista»⁹⁷, la definisce Bertozzi – a portare la testimonianza documentaria di un contesto locale ad un livello simbolico in grado di comunicare universalmente il sentimento disorientato dell'uomo di fronte all'irruzione di un evento inaspettato.

E del resto Bertozzi stesso, nel suo lungometraggio più recente, *Cinema grattacielo* (2017), sceglie di incorporare una simile traccia fiabesca nel frastagliamento del racconto del reale lasciando che a parlare, questa volta, sia la voce di un corpo inanimato: il grattacielo di Rimini. Anche in questo film sono numerosi i piani narrativi – in questo caso possiamo parlare letteralmente di “piani”, giacché ad ogni appartamento corrisponde una storia diversa, quasi che le finestre del palazzo fossero i tasselli di un'unica striscia di pellicola che le monta assieme – che mescolano la storia personale del regista, il quale racconta in fuori campo il suo trasferimento dieci anni prima nel grattacielo (se ricordiamo partiva proprio da questo *Il senso degli altri*) con i dialoghi, le interviste, le riprese dei momenti condivisi con i propri vicini di casa, una vera comunità composta da diverse culture e generazioni che si ritrova a dividere lo spazio di una riunione di condominio, di una proiezione, di una festa, di una cena allestita sulla tromba delle scale. Alla nebulosa sonora presente fin dai titoli di testa – in cui le voci di oggi si mescolano al sonoro di vecchi repertori che mostrano gli anni del boom economico in cui nacque l'edificio – fa da contrappunto la voce del cineasta, inizialmente dal tono basso, quasi un po' vergognoso, che progressivamente si apre alla confessione di un comune sentimento di follia, “l'ebbrezza del vivere alto”, mostrandosi egli stesso spesso davanti alla camera intento in conversazioni dal tono personale o momenti di intima quotidianità. Ma è la voce off del grattacielo, recitata da Ermanno Cavazzoni, che irrompe ad un certo punto del racconto a riempire i “buchi di memoria” di chi lo abita narrando da sé la propria storia, animando con le parole un passato che sulle immagini della contemporaneità non può che apparire residuale e che torna in vita solo grazie al contrappunto tra queste e un racconto orale che, senza la possibilità di alcun supporto visivo, viene incarnato da un vecchio, offeso, malato grattacielo che richiama l'attenzione dei suoi abitanti. “Marco, ci sei? Ci siete?”, sussurra l'alto palazzo romagnolo, che fin dalla prima carrellata dal basso in alto troneggia al centro dell'inquadratura chiedendo di essere ascoltato, irrompendo nella narrazione già di per sé non lineare provocando un definitivo risucchio delle parti nella figura acusmatica di colui che quei segmenti narrativi li contiene tutti, anche fisicamente, al suo interno, nelle sue stanze. “Il figlio strampalato, sempre in

⁹⁷ *Ivi*, p. 86.

posa” della città passa dal ricordare la dolce vita degli anni Sessanta⁹⁸ a descrivere il suo profilo elegante, sempre vestito di nero, dal vantarsi della sua vista alta, cartografica, al di sopra di tutto e tutti, a lamentare l’aria delle sue condutture impregnata “di puzze”, “un mischione di profumi del mondo”, tra seitan e cous-cous. Ma si connette anche direttamente alla diegesi filmica, commentando le assemblee di condominio in cui si esaltano i suoi guasti e i suoi difetti, la festa che i suoi abitanti celebrano per i suoi cinquant’anni, addirittura si concede ad un capriccio del regista, che se lo immagina incendiato come nel film *L’inferno di cristallo* (1975) di John Guillermin, prestandosi “voce e corpo” ad assecondare il desiderio di costruire un ulteriore livello di finzione nel racconto. “Ho avuto una vita felice anch’io”, bisbiglia nel finale, suturando con una breve frase lo sfasamento temporale, ebbro come ebra è l’altezza che lo caratterizza, con il quale ha avvolto di memoria gli ignari desideri dei suoi inquilini.

Sia nel film di Marcello che in quello di Bertozzi l’espressione lirica della voce aiuta dunque la narrazione a completare l’idea di reale che si sta raccontando, sommando alle già numerose linee narrative presenti sul piano visivo quella di un sonoro che cerca, ad un diverso livello di realtà, un surplus finzionale affinché il racconto ritrovi una coerenza interna altrimenti sparigliata. Detto altrimenti, la modalità poetica, tanto della voce di Sarchiapone quanto di quella del Grattacielo-Cavazzoni, serve ai due autori per *avvicinare* una realtà che sfugge e dentro la quale non riuscirebbero ad affondare a pieno se non delegassero il proprio desiderio ad una parola che con quella realtà è in grado di giocare, allontanandosi dal suo presidio di verosimiglianza e rivoltandola, nello spazio e nel tempo, per farla parlare anche laddove non potrebbe. Se ci pensiamo su questo “avvicinamento lirico” della realtà circostante attraverso la voce è basato l’ultimo, piccolo ma prezioso, lavoro individuale di Alice Rohrwacher, *Quattrostrade* (2021). Il cortometraggio (di soli otto minuti) decide di raccontare il primo periodo di quarantena per Covid nella primavera del 2020 filmando con una vecchia cinepresa e un rullo di pellicola scaduta (con la quale la regista non sa fino all’ultimo se ha davvero impresso le immagini sulla celluloido) il suo microcosmo abitativo, un incrocio di quattro strade di campagna attraverso cui, tra erbacce e sentieri che si fanno spazio nei campi umbri, l’autrice gira in circolo, da est a ovest e poi di nuovo sui suoi passi. “È aprile. Non possiamo avvicinarci gli uni agli altri, a causa di un virus”: nella voce fuori campo della regista si avverte il sorriso, e così sarà fino alla fine.

⁹⁸ Del resto la voce di Cavazzoni rimanda di per sé ad un’eco “felliniana”, trattandosi dell’autore de *Il poema dei lunatici* (1987) da cui Fellini trasse *La voce della luna* (1990).

Nella prima scena la cineasta si mostra allo specchio mentre, sperimentando la camera e giocherellando con lo zoom, riflette sul fatto che quell’“occhio magico” può zoomare avvicinando corpi che al contrario, nella realtà non mediata, il virus condanna alla lontananza. Il suo obiettivo diventa allora quello di liberare di nuovo il suo sguardo attraverso una protesi tecnica che, qui sta il divertente e poetico paradosso che non toglie il sorriso dalle labbra della regista, riesce a ri-umanizzare ciò che all’umano è stato tolto: il contatto con l’altro. Il filmare diventa a tutti gli effetti un gioco, quasi un tranello per ingannare la condizione storica del momento. Ma ad avvicinare davvero le persone che incontra sul suo cammino, più che lo zoom, sono i piccoli quadri fiabeschi che, mentre inquadra le figure una ad una, dipinge verbalmente dal fuori campo: la tenace ed elegante Elsa, contadina solitaria che vive sola con il cane Tigre e alla quale le capita di pensare quando ha paura; il poeta Claudio, che si prende cura degli animali del bosco e raccoglie fiori in un luogo segreto, insegnando agli altri la discrezione e “la poesia dello stare al mondo”; Emanuele, Alessandra e la loro “tribù” di figli, che corrono giocando con i soffioni nel tramonto e insegnano ai grandi il potere dell’immaginazione. In questo caso la voce off della regista sembra zoomare sui corpi delle persone che ama – e che il suo sguardo fino ad allora poteva raggiungere anche in silenzio, senza alcun distanziamento – precisamente attraverso la costruzione di brevissime fiabe con cui li veste e li ferma nella memoria. L’“anarchia” dei sentieri che percorre è allora soprattutto l’anarchia di una parola libera di riconfigurare rapporti che nella realtà (al momento) sono tolti e che nella fantasia possono al contrario raggiungersi in un contatto sovrumano, che restituisce al soggetto il suo libero arbitrio attraverso un linguaggio che descrive corpi e anime distanziati nello spazio fisico, nel descriverli li classifica, nel classificarli se ne riappropria. È la parola poetica, giocosa, chiusa in un sorriso a ridefinire allora un perimetro di movimento di cui fino ad allora la regista si sentiva privata. Dentro l’intercessione lirica con la realtà la sua relazione con essa viene sospesa in uno stato d’eccezione inscalfibile, non imputabile di alcun reato, chiuso in una circolarità che può anche decidere di non interrompersi mai – e difatti Rohrwacher sceglie come musica, costante e fusa con la sua voce fuori campo, un *Carillon* (Piero Crucitti) e poi un *Walzer* (Alfred Schnittke), a sottolineare la ripetitiva giravolta di uno sguardo-voce che sale a piacimento su una giostra di libertà. Non a caso quest’ultima lascia spazio, nel finale, ad una piccola fiaba botanica, quella di un albero francese vissuto più di mille anni perché “era andato d’accordo con tutti i suoi vicini”, che corona con una specie di morale la favola esopica con la quale la voce resiste al distanziamento e respira nel “chissà...” finale, sovrapposto al bianco luminoso dello schermo.

Quella stessa distanza tra sguardo e oggetto che Rohrwacher cerca di soppiantare attraverso una voce poetica in grado di riagganciare ciò che appare in lontananza capita tuttavia a volte che, secondo una tendenza opposta, si assottigli a tal punto da trasformare il fuori campo in un più vicino *controcampo* di ciò che vediamo sul piano visivo. Detto altrimenti, non si tratta più tanto di concepire la voce off come guida esterna alla narrazione quanto di pensarla come polo dialogante ed intimamente, fisicamente coinvolto con ciò che accade nella realtà che sta filmando. Se, come scrive Comolli, «da una parte e dall'altra della macchina c'è corpo»⁹⁹, è facile che in un cinema in cui viene descritto un rapporto diretto con il reale, da quest'ultimo per natura pregiudicato, anche la voce abbandoni lo stato aereo in cui dall'off dell'inquadratura gioca a incontrarsi con il piano visivo e si cali invece pienamente nel corpo che sta filmando e che, dunque, interagisce in modo immediato con chi gli sta di fronte. Questo tratto è tipico del cinema diretto – ne abbiamo già parlato analizzando i film di Rouch o Pasolini e la forma partecipativa di un'intervista in cui il corpo e la voce del regista sono coinvolti personalmente – ma può assumere, e vedremo ora a questo proposito qualche esempio del nostro documentario contemporaneo, sfaccettature diverse. Può accadere ad esempio che il corpo dall'altra parte della macchina sia quello di una regista che filma un contesto talmente intimo da attirare dentro di sé una voce che fatica a rimanere in off, come è nel caso di Daniela De Felice e del suo film *Casa* (2013). La cineasta decide di documentare il momento del ritorno in quella che per tanti anni è stata la casa di famiglia (a Santo Stefano Ticino) prima che il padre nel '97 venisse a mancare e lei, la mamma e il fratello si trasferissero in Belgio. La narrazione consiste dunque a tutti gli effetti in un rituale di addio a spazi, oggetti, ricordi di un tempo lontano a cui è arrivato il momento di dire addio (la casa è in vendita e i tre devono svuotarla). La voce off della regista passa dal racconto di ciò che sta filmando o di alcuni episodi del passato – già in un tono molto intimo, sussurrato – ad un'interazione altrettanto sottile, fatta di poche parole pronunciate sottovoce, quasi timorose, dirette alla mamma e al fratello. In una scena in particolare emerge la trasfigurazione del fuori campo della voce in un controcampo sonoro profondamente legato all'immagine che sta registrando e con cui sta in quel momento intessendo un rapporto. Durante un'"intervista" al fratello, durante la quale quest'ultimo racconta il momento cruciale in cui si decise di staccare la spina del respiratore del padre, De Felice sussurra da dietro la macchina un "Ti voglio bene" che spezza il margine tra il "fuori" e il "dentro" riallineando soggetto e oggetto su un'unica direttrice di cui ci è possibile

⁹⁹ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 141.

avvertire entrambe le presenze. L'altro di fronte alla camera è in questo caso per la regista un pezzo di sé a cui si espone senza ancora sapere come risponderà emotivamente, e in quella frase commossa, detta a mezza voce, percepiamo precisamente la sensazione della regista di essere spiazzata dalla sua stessa reazione e tuttavia il prendere atto di una piccola presa di coscienza che sta avvenendo proprio in quell'istante, nelle nostre orecchie di spettatori. Ecco che davvero in questo caso l'alterità diventa ciò che separa il soggetto da se stesso, dai suoi scarti, dalle sue falle, portandolo ad un riconoscimento in cui persiste, nell'identificazione di ciò che si trova di fronte, l'identificazione di sé¹⁰⁰. Parliamo chiaramente di un tipo di fenomeno collocabile agli antipodi della vecchia concezione di una voce fuori campo affatto collusa con il piano visivo, pulita, impostata, perfettamente comprensibile. Per certi versi De Felice sembra al contrario parlare per sé e non per lo spettatore, abbandonandosi a momenti di intima catarsi seguendo il bisogno spontaneo di esprimersi o meno e di farlo in modalità tutt'altro che spettacolare.

Qualsiasi “controcampo vocale” testimonia la potenza eccedente di una voce che difficilmente, raccontando il reale, riesce a rimanere confinata dalla propria parte dell'inquadratura. Se ci immaginiamo quest'ultima come una lastra di vetro, è cioè facile che lo spettatore sia portato a percepire in trasparenza entrambi i campi visivi e sonori, per quanto essi restino diegeticamente separati. Questo è tanto più comune nel momento in cui la narrazione filmica ammette al suo interno l'utilizzo di dispositivi tecnologici – in primo luogo gli *smartphone* – nelle mani degli stessi soggetti rappresentati, che modificano fino a capovolgere definitivamente l'interazione tra campo e controcampo (a livello visivo così come a livello sonoro). Pensiamo ad un film come *Mare chiuso* (2012) di Andrea Segre, racconto del ritorno forzato in Libia di oltre duemila migranti a seguito degli accordi tra Gheddafi e Berlusconi, in cui il regista – oltre ad interviste, servizi giornalistici e riprese fatte da lui stesso in loco – monta alcuni inserti girati con i telefonini dagli stessi migranti sui barconi. Viene a crearsi così un pericoloso archivio testimoniale di immagini prodotte da chi sta rischiando di morire in mare, attivando un potente “ambiente mediale” (per riprendere un'espressione già utilizzata) in cui i soggetti si “associano” ai propri dispositivi al fine di raccontare la propria esperienza, attivando la ricerca di una «dimora narrativa» nel mentre si vedono sottratta quella fisica¹⁰¹. Si tratta tuttavia di uno stato d'eccezione in cui a risemantizzare materiali di solito “parlati” da commenti ufficiali, asettici, ben tutelati da un

¹⁰⁰ Cfr. *Ivi*, p. 35.

¹⁰¹ Cfr. M. Coviello, G. Tagliani, *Migrant Images and Imageries in Contemporary Italian Cinema*, in “L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes”, n. 2, 2019.

qualsiasi coinvolgimento con i corpi in scena, sono voci che intervengono dal dentro dell'evento occupando simultaneamente il fuori (o meglio contro) campo sonoro della scena e il suo campo visivo. Si fanno domande a vicenda – “Mahad parlaci di questo viaggio” –, provano a stemperare la tensione scherzando fra di loro – “Mi hanno rubato i pantaloni”, sentiamo dire in campo, “Quelli te li ha rubati il tuo amico!”, lo prendono in giro dal fuori campo. Oppure si sostituiscono alle tradizionali voci giornalistiche raccontando cosa sta accadendo davvero su quelle imbarcazioni: “In questi viaggi hai sempre paura, tutti hanno vomitato e le donne stanno dormendo. Che Dio ci salvi”, dice la voce di chi sta filmando che in questo caso, da potenziale oggetto del racconto, diventa voce narrante inquadrando chi è afflitto dalla medesima condizione. Ecco che il dispositivo tecnico abbatte dunque qualsiasi confine gerarchico tra chi filma e chi è filmato, immettendosi a gamba tesa nella realtà e avendo potenzialmente la possibilità di scambiare costantemente chi parla dall'off con chi è guardato nell'in, poiché quello che sta avvenendo è un racconto reciproco in cui una qualsiasi assegnazione dei ruoli deflagra insieme agli stilemi del vecchio *reportage*.

In maniera ancor più radicale questo accade in *Selfie* (2019) di Agostino Ferrente, in cui il regista spiega fuori campo in una sorta di prologo del film che ha deciso di consegnare due telefoni nelle mani di due ragazzi di sedici anni, Alessandro e Pietro, chiedendogli di raccontare il rione Traiano di Napoli, le loro amicizie, la loro vita quotidiana e la vera storia dell'amico Davide, che nel 2014 è stato ucciso per sbaglio scambiato per un latitante. Già ne *Le cose belle* (2013), diretto con Giovanni Piperno, il regista aveva cominciato a sperimentare la cessione della narrazione ai propri personaggi – ci piace qui menzionare la sequenza in cui Adele, la ragazza che desidera essere un'attrice, intervista la madre con la cinepresa ponendole dal fuori campo (di nuovo mescolando i confini tra campo e controcampo) domande spiazzanti come “Come la vedi la mia personalità? Sono scema?” e ricevendo risposte in campo dalla mamma altrettanto feroci – “Non credo proprio che farai l'attrice. Non sei come avrei voluto che fossi”. Nel caso di *Selfie* alla manomissione di una diegesi ceduta ai personaggi e dunque controllata da loro in campo e fuori dal campo si aggiunge il fatto – di massima pregnanza formale – che tutto avviene in modalità “selfie”, dunque con la camera girata dalla parte di chi sta filmando. Avviene così un totale «decentramento dello sguardo» per il quale l'attenzione dello spettatore è costantemente «rivolta al fondo dell'immagine»¹⁰². Spesso vediamo chi realmente sta parlando: i due ragazzi-registi si lanciano volentieri in lunghi monologhi che escludono la realtà circostante

¹⁰² P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza*, op. cit., p. 36.

e dunque anche la nostra eventuale curiosità nel guardarla, inquadrano specchi che replicano la loro stessa immagine, allestiscono set (anche di finzione, come nel caso del finto film su un boss malavitoso) posizionando la camera in modo che abbracci la scena. Capita tuttavia anche che la camera li inquadri mentre li fuori, in quello che di norma sarebbe il campo e che ora è diventato il contro campo delle loro azioni, accada qualcosa che possiamo solo ascoltare – Alessandro rientra a casa, si stende sul divano e si inquadra in silenzio mentre nella stanza i parenti parlano, mangiano, gli fanno domande, e così via. Così come il campo visivo si capovolge, anche quello sonoro viene così rivoltato come un pedalino, scambiando quella che dovrebbe essere in una ripresa ordinaria una presa diretta del suono con un ascolto di suoni e voci in off.

Questi ultimi esempi dimostrano quindi come, in una piena realizzazione della *caméra-stylo* di Astruc o di una pasoliniana lingua scritta con la realtà attraverso mezzi digitali che permettono di raccontare, montare, mostrare visivamente e far udire sonoramente una storia nel mentre la si sta componendo, la voce stessa possa in definitiva abolire le canoniche distinzioni tra “dentro” e “fuori” dando vita ad un «peculiare sistema di iscrizione delle immagini e dei suoni»¹⁰³ in cui è più efficace parlare di un continuo movimento tra il campo e il controcampo di una scena frammentata, non lineare, totalmente abbandonata all'imprevedibilità di un'erranza *del e nel* reale. Abbiamo in qualche modo presentato un'*escalation* in cui la parola, da che interviene in modo riflessivo ed emozionale dentro il campo dell'immagine, sceglie di rimanere sulla soglia tra le due dimensioni assumendo un tratto poetico e infine opta per l'attrito fisico del controcampo, immergendosi non più solo diegeticamente ma *spazialmente* nella cornice del racconto. L'elemento vocale viene reso così radicalmente partecipe delle trasformazioni mediali della narrazione e al contempo continua a lavorare affinché si mantenga il carattere duttile e metamorfico che contraddistingue la sua pasta, capace ancor più delle immagini di trasformismi e inversioni delle norme tradizionali di racconto senza perdere del tutto l'abilità ammaliante nel suo restare, sempre e nonostante tutto, una “cantastorie”.

5.4 Anacronismi e tradimenti. Disallineamenti spazio-temporali da Donfrancesco a Piperno

Fin dal primo capitolo abbiamo ragionato sulla capacità della voce di superare il limite dell'inquadratura e collocarsi in una dimensione avulsa dai canoni spazio-temporali che

¹⁰³ *Ivi*, p. 43.

regnano internamente all'immagine. Quella che poc'anzi abbiamo definito duttilità sta primariamente in questo, ovvero nella possibilità dell'elemento vocale di trasgredire alle norme che vigono a livello visivo giocando a sovrapporre o disgiungere spazi e tempi normalmente vissuti in una continuità lineare. Rispetto all'aspetto temporale, non è necessario specificare quanto il cinema documentario sia spesso un cinema di memoria, atto a recuperare una storia del passato e, nei casi più brillanti, contrappuntarla con un presente che attiva con essa un rapporto dialettico in grado di sprigionare significati nuovi rispetto a quelli originari. Abbiamo ampiamente parlato da questo punto di vista del riuso dei materiali d'archivio – forse il metodo più classico e oggi più comune di raccontare il passato senza incappare in ricostruzioni finzionali che rischiano di produrre un effetto di realtà posticcio – ma esistono diversi modi creativi di drammatizzare e «romanzare»¹⁰⁴ la forma affinché un racconto affondi nel passato e ne reinnesti le tracce nel presente filmico. Una di esse è senza dubbio un uso della vocalità “per contrasto”, in grado cioè di produrre l'attrito di un tempo su un altro tempo o di un corpo invisibile su uno visibile che non gli corrisponde. In breve, giocare su quelle forme dell'asincronia su cui fin dagli albori della settima arte cineasti e teorici riponevano la loro maggiore attenzione formale. Se, come scrive Gauthier, nel cinema «il passato vive per mediazione», viene alla luce cioè attraverso una necessaria rielaborazione di prestazioni che non possono più performativamente accadere sulla scena, la voce costituisce uno dei mezzi principali per procurare gli “sconfinamenti” necessari affinché ad uno «sguardo di prossimità» – quello dato dal presente dell'immagine – possa sovrapporsi uno «sguardo da lontano»¹⁰⁵ (riprendendo un'espressione di Lévi-Strauss) che ne ricolori l'affettività giocando a riunire i frammenti di un reale disgregato (in questo caso nel tempo) e procedendo medialmente ad un rimontaggio che solleciti una sua rinnovata comprensione.

Partiamo da un documentario italiano che dell'anacronismo della voce fa la sua cifra narrativa, *The stone river* (2013) di Giovanni Donfrancesco. Nel film si racconta la migrazione dei lavoratori di marmo di Carrara, tra '800 e '900, nella cittadina di Barre, nel Vermont, dove si forma una vera e propria comunità di lavoratori della pietra – celebri sono in quella zona le cave di granito, protagoniste del film insieme alle testimonianze orali. Oltre ad un filo rosso dato dalla voce off di un vecchio scultore, un moderno Virgilio che guida la cinepresa tra le tombe degli antichi pietrai nel cimitero di Hope, l'intero racconto viene

¹⁰⁴ Cfr. G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, op. cit., p. 276.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 342.

costruito da Donfrancesco sulle voci fuori campo di alcuni personaggi, discendenti dei lavoratori di granito che vivono ancora sul posto, sovrapposte ai loro volti silenti. Le parole che recitano non sono tuttavia le loro, bensì quelle dei rispettivi avi a cui prestano un corpo e una facoltà di parola da tempo perduti. I testi delle testimonianze (oggi conservati nella Biblioteca del Congresso Americano) provengono da interviste risalenti alla fine degli anni Trenta svolte in loco e rielaborate da alcuni scrittori (John Steinbeck e Saul Bellow, tra gli altri) a cui l'amministrazione Roosevelt commissionò allora un'indagine finalizzata a produrre un ritratto della provincia americana nel periodo della Grande Depressione. Durante il corso di tutto il film assistiamo dunque ad un doppio accavallamento: quello tra i corpi muti dei testimoni e le loro voci in fuori campo – montate tuttavia ad arte sulle immagini in modo che a tratti coincidano con le espressioni del volto (un sorriso, il capo che annuisce, un impercettibile movimento delle labbra) –, e quello tra il tempo presente della performance dei personaggi che compaiono sul piano visivo e il tempo passato contenuto nei testi che recitano e reincarnano – in quello che a tutti gli effetti possiamo definire un *reenactment* – attraverso una voce che si scontra miracolosamente con le loro identità. Così, tra racconti di carattere quotidiano e riflessioni più assolute sulla società, le morti bianche, la lotta dell'uomo con la natura, i soggetti che ci parlano diventano, grazie al sapiente utilizzo della voce e del testo pensato da Donfrancesco, identità sdoppiate in una coesistenza non concepibile su un piano di realtà ma di sorprendente potenza espressiva. Pensiamo ad esempio alla sequenza con cui il film si apre, in cui una donna – dapprima di spalle in un paesaggio innevato e poi in primissimo piano, con lo sguardo rivolto verso la camera – ci guarda in silenzio mentre la sua voce off fa rivivere le parole di un'antenata che racconta il momento in cui a tavola, tutta la famiglia riunita intorno ai maccheroni, si decise di partire per il Vermont e dunque di farle sposare quello che poi sarebbe diventato il marito per garantirsi un futuro insieme nelle lontane Americhe. O, più avanti, di una donna che si trucca davanti allo specchio – anche qui in primissimo piano, in modo da sottolineare i momenti di convergenza tra le espressioni del volto e le parole recitate in fuori campo – ricalcando la voce di un'ava un tempo spogliarellista con il sogno di ballare in uno dei locali mondani di Broadway. In certi casi – quello del sindaco della cittadina, di un'infermiera dell'ospedale, di uno scalpellino – i mestieri di oggi coincidono con quelli del passato, facendo sì che il cortocircuito voce-immagine aumenti esponenzialmente il riconoscimento proiettivo di un'identità sull'altra. In certi altri, in modo altrettanto pregnante, il personaggio in scena sente talmente sue le parole del proprio antenato da pronunciare alcuni scampoli della testimonianza in campo e non più in off: uno di questi momenti, rarissimi nel film, riguarda

un ragazzo che lavora in un fast-food che ad un tratto decide di appropriarsi della descrizione di quello che la voce definisce come un lavoratore che aveva mantenuto un fascino nella sua apparenza (“Not an ordinary worker, a fine-looking man too”), pronunciando dritte in camera parole in cui probabilmente vuole riconoscersi egli stesso. Questi pochi momenti rivelatori rendono se vogliamo – come tutte le infrazioni – ancor più evidente la “regola” del racconto, quella appunto di far aderire due identità l’una sull’altra, una passata e una presente, attraverso la capacità della voce di innestare sul tempo dell’immagine un tempo altro in grado di risignificarla e, persino, di coinvolgere così profondamente i soggetti che la rianimano da trasformare la loro performance in un racconto di sé.

Il film di Donfrancesco rappresenta uno degli esempi recenti in questo senso più sperimentali, ma la sovrapposizione di due tempi diversi attraverso la voce – secondo logiche analoghe a quelle che già nel primo capitolo abbiamo analizzato a proposito del suono “simbolico”, grazie al quale il regista può evitare di mostrare due differenti scene sequenzialmente o usare escamotage come la doppia esposizione o il *flashback* – sono nel documentario contemporaneo molto comuni. Prendiamo un film già menzionato come *Le cose belle* di Piperno e Ferrente, in cui le registrazioni delle voci dei protagonisti bambini vengono rimontate dai registi sulle immagini della seconda parte del film, in cui i personaggi sono ormai adulti e i sogni infantili si scontrano con la dura realtà di vite destinate inesorabilmente a ricalibrarsi sulle esigenze concrete delle proprie famiglie. In particolare nel caso di uno di loro, Fabio, che da piccolo si esibiva nelle strade con il padre e sognava un giorno di essere chiamato a cantare al “Maurizio Costanzo Show”, i cineasti insistono nel sovrapporre il tempo dei desideri di allora – descritto dalla voce innocente del ragazzo – con quello reale in cui l’uomo ormai cresciuto vende elettrodomestici porta a porta. Se l’anacronismo qui è cercato a livello prettamente diegetico – in forza del fatto che si tratta di un lavoro di anni girato dai registi in due fasi diverse nelle vite dei protagonisti, un po’ come era per Di Costanzo con *Cadenza d’inganno* – la sovrapposizione tra più tempi attraverso la voce può essere chiamata in causa con fini meramente simbolici. In un documentario come *Piazza Garibaldi* (2011) di Davide Ferrario ad esempio, per quanto di impostazione decisamente classica dal punto di vista narrativo, diverse sequenze sono giocate sulla recitazione in fuori campo di alcune lettere di giovani appena arruolati nell’esercito dei Mille – il film è dedicato al centocinquantenario dello sbarco e ai luoghi italiani protagonisti dell’avanzata garibaldina (Bergamo, Caprera, Marsala) – sovrapposte alle immagini dei loro giovani discendenti (di nuovo dunque, come in *The stone river*, un anacronismo legato ai fantasmi degli antenati). Nelle scene iniziali il fine è quello di

evidenziare l'oblio della Storia – e il desiderio di sapere dei più giovani, compresi i nipoti del regista – in parallelo all'anelito di ragazzi della stessa età che scrivono nelle loro lettere di non vedere l'ora di partire alla volta dell'impresa patriottica. Più interessante è l'operazione di Andrea Segre ne *I sogni del lago salato* (2015), in cui il regista mescola come in *Molecole* il racconto autobiografico con quello dell'altro intersecando in questo caso la storia delle vecchie generazioni della propria famiglia che hanno vissuto la nascita dell'ENI in Italia all'epoca del boom e quella attuale della costruzione dei nuovi stabilimenti in Kazakistan, dunque del contrasto tra il benessere delle grandi città petrolifere e l'impatto economico delle multinazionali sulla classe proletaria. Se a fare da filo narrante è di nuovo la sua voce off, che a partire da una citazione di *Ecce bombo* di Nanni Moretti guida il racconto verso una perenne dicotomia tra una possibile fiducia e una disincantata sfiducia nel progresso, il regista sovrappone in alcune sequenze alle immagini del presente – quelle di un treno in corsa lungo le pianure kazake e i suoi passeggeri, ad esempio – il sonoro di repertori in cui uomini e donne degli anni Sessanta vengono intervistati a proposito della “nuova vita industriale”: “Chi sta con i bambini?”, “Quanto guadagna?”, “Cosa mangia?”, “Per lei è importante il metano?”; “Finché non vedo sorgere l'industria non ci credo affatto”, sentiamo dire un operaio in sovrapposizione al volto di una donna kazaka in viaggio.

Così come rende possibile la simultaneità di due tempi diversi, la voce può lavorare in modo altrettanto discontinuo con lo spazio, nello specifico con quello occupato dal corpo a cui l'emanazione vocale dà vita. È possibile, in altre parole, che la voce venga attribuita ad un corpo che nella realtà non le corrisponde, *tradendo* la propria fonte – e se “tradire” vuol dire letteralmente “consegnare”, qui il tradimento coincide in effetti con la consegna dell'elemento vocale ad un corpo diverso da quello originale – e ridisegnando la narrazione attraverso una discrasia che frantuma definitivamente la sincronia tra un essere parlante e il proprio atto di linguaggio, considerandoli autonomi l'uno dall'altro e dunque disponibili a combinazioni “contro natura” (ricordiamo il trattamento della voce come materia fonetica a sé stante rispetto al corpo umano recitante, da Artaud a Bene). Questo movimento asincronico può manifestarsi coinvolgendo un'intera prestazione attoriale – non solo la voce, dunque, ma anche un corpo surrogato. Prendiamo ad esempio *Nous/Autres* (2003) di Giovanni Cioni, racconto testimoniale di Yann ed Helga, due profughi ebrei a Bruxelles che descrivono il loro presente rievocando i traumi passati, in cui tutta la sequenza iniziale è costruita teatralmente sulla sostituzione dei loro corpi e delle loro voci con quelli di due attori. All'interno di una casa fatta di stanze vuote, arredate da pochi oggetti essenziali poggiati a terra come fosse un cantiere ancora aperto o, in alternativa, la scenografia

minimale di un palcoscenico, un uomo in primissimo piano comincia a parlare della propria famiglia, dell'uccisione della madre che i tedeschi fucilarono al suo fianco quando aveva soli nove anni, dell'incontro con la moglie, della sua passione per la *Carmen* (filo rosso musicale del film), della disistima che nutre nei confronti del figlio, e via dicendo, ingannando completamente lo spettatore, che viene portato dal patto di fiducia istituito da quella che si aspetta essere una forma canonica di documentario a credere che a parlare sia proprio Yann. Stessa cosa nel caso di Helga, che scambiamo per un'attrice elegante che seduta su uno scalino di una delle stanze risponde alle domande di una voce femminile fuori campo parlando del suo uso della lingua francese e di quella belga, della stanza in cui si nascondeva dai tedeschi in compagnia dell'allora fidanzato, dei giorni terribili passati ad Auschwitz, della "misera politica" in cui versava l'intero paese, e così via. Le voci dei due attori talvolta si spostano nel fuori campo, mentre la camera inquadra i loro corpi silenziosi che vagano negli spazi vuoti della casa, siedono in poltrona, ascoltano il giradischi che continua a girare sulle note di Bizet. Cominciamo a capire allora che non si tratta di voci normali, c'è al contrario qualcosa che le spinge a disunirsi da corpi in cui fino a pochi secondi prima le avevamo viste racchiuse, quasi soffocate dalla stretta nei primissimi piani dei due attori. E difatti, al sedicesimo minuto del film, ecco che quelle voci tacciono lasciando spazio al primo ciak ufficiale (battuto fisicamente davanti alla camera) e all'apparizione dei veri Yann e Helga, uno accanto all'altra. Se anche le prime scene ci mostrano quindi una voce incarnata in un corpo, avvertiamo dopo pochi minuti la necessità di concepire l'una e l'altro come due entità indipendenti, appartenenti a due domini diversi (il reale e l'immaginario) che pure si sovrappongono procurando quello che retrospettivamente il pubblico comprende essere uno sdoppiamento nella percezione di ciò che ha visto e ascoltato. Conosciamo due identità attraverso la loro storia proiettando quest'ultima su due corpi "vuoti", che fanno da mero supporto al racconto; la traccia reale che ci arriva scopriamo essere così unicamente quella prodotta da parole che (anche se recitate da due voci attoriali) ancorano la finzione ad una testimonianza concreta spostando l'asse da una posizione simmetrica – voce e corpo coincidono su un piano di realtà – ad una radicalmente asimmetrica – ciò che ascoltiamo è reale ma lo ascoltiamo attraverso corpi finzionali che si appropriano di una parola che diventa alle nostre orecchie errante, scollegata da un corpo soggettivo, emanata in forza di una lacerazione¹⁰⁶. A «mettere in moto l'apparato» del racconto è dunque in primo luogo

¹⁰⁶ Cfr. G. Cioni, *Il cinema come incontro e relazione*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, op. cit., pp. 181-182.

una “voce del reale” che si presta a correre lungo l’immagine calandosi in corpi diversi, vagando nello spazio senza nome del fuori campo e poi planando in quello che gli spetta per definizione, facendo sì che il racconto testimoniale si costruisca attraverso diversi strati narrativi che grazie al suo passaggio si riassemblano come «rottami dispersi» strappati al loro mutismo e chiamati a mettere in scena di nuovo un discorso¹⁰⁷.

La vocalità in questo caso non lavora sulla congiunzione di due temporalità differenti ma sulla disgiunzione di due spazi identitari – quello del corpo e quello della voce – che subiscono un riassortimento dettato dal potere della seconda di spostarsi liberamente fuori e dentro l’inquadratura e al contempo fuori e dentro i confini di un singolo profilo. Si tratta di tranelli ingaggiati dalla disunione dell’inquadratura sonora e di quella visiva spesso usati al fine di straniare lo spettatore e farlo ragionare sulla forma – in questo caso quella peculiare del *gap* tra due spazi diversi fra loro ricombinati – prima che sul contenuto del racconto. Talvolta con intenti ironici, come accade in *The Show Mas Go On* (2014) di Rà Di Martino, cortometraggio dedicato ai Grandi Magazzini Mas di Piazza Vittorio trasformati da magazzini di lusso (a inizio Novecento) a centro commerciale per il popolo (dagli anni Settanta in poi) e crocevia di diversi strati sociali, culture, etnie, generazioni (dai vip che vogliono “acquistare in libertà” alle drag queen che si preparano per i loro spettacoli). Al panorama variopinto oggetto del film fa da contraltare una forma altrettanto spuria, a cavallo tra documentario e fiction, in cui la voce off balbettante di Filippo Timi si interseca con performance finzionali come l’omaggio a *Giorni felici* da lui messo in scena in un cestone della biancheria con il sottofondo di *Perfect Day* di Lou Reed o un episodio girato in bianco e nero, ispirato alla serie tv *Ai confini della realtà* e recitato da Sandra Ceccarelli (che interpreta un manichino fantasma) e Maya Sansa. È su questo sfondo ludico – del resto avallato fin dal gioco di parole presente nel titolo – che la cineasta decide di falsare il sonoro dell’intervista a Chiara Pezone, figlia del vecchio manager, montando in un (quasi perfetto) lip-sync la voce di Iaia Forte che doppia le esatte parole recitate dalla donna. Proprio nella sua imperfezione sta la forza della sua scelta, che vuole sottolineare attraverso la non coincidenza di una voce conosciuta come quella dell’attrice napoletana con il corpo eccentrico del personaggio (la donna indossa una pelliccia rosa, occhiali a specchio azzurri e un rossetto rosso fuoco) un sentimento di alienazione di cui Mas diventa a tutti i livelli narrativi un simbolo. La manager ride sguaiata, sbaglia la pronuncia di alcune parole inglesi, tentenna, si impappina, e la voce di Forte ne ricalca anche gli errori con un impercettibile

¹⁰⁷ R. Alberti, *Il film a venire. Di alcuni motivi nel cinema di Giovanni Cioni*, in *ivi*, p. 87.

movimento di distanziamento che evidenzia quello spazio del “tra” in cui ancora una volta la voce sa collocarsi. D’altra parte Di Martino si riconferma interessata agli “sfalsamenti vocali” anche nel suo ultimo lavoro, *Fuori dai teatri* (2021), dedicato alla Compagnia di Pontedera all’epoca d’oro delle sue sperimentazioni, negli anni Settanta, chiedendo a due attori (Lino Musella e Anna Bellato) di recitare in scena le testimonianze e i racconti di alcuni dei fondatori attraverso la tecnica *verbatim*, che consiste nella reincarnazione attoriale di un personaggio realmente vissuto attraverso informazioni ricavate da interviste o materiali di altro genere che facciano sì che chi interpreta introietti non solo il testo da recitare ma anche l’atteggiamento, le caratteristiche performative, il “gioco della vita” (come si dice nel campo). In questo caso gli attori recitano ascoltando negli auricolari le voci originali dei testimoni – come accadeva nell’eterodirezione applicata da Sara Fgaier ne *Gli anni* – pronunciando le parole nel mentre le odono e dunque lasciando sempre un piccolo scarto di silenzio tra il loro ascolto e quello dello spettatore. Anche queste voci, che vediamo recitate in campo su fondo nero teatrale o sentiamo in off in sovrapposizione ai materiali d’archivio di Pontedera, mettono radici dunque in quella zona interstiziale, procurata dalla non coincidenza tra due spazi, in cui il corpo malleabile del *flatus vocis* si inserisce traducendo foneticamente l’improvvisa vertigine che si crea quando un’identità non corrisponde a se stessa.

Anche la sovrapposizione tra una voce fuori campo e un corpo silente, per citare un ultimo caso possibile, è del resto un esempio di quello che abbiamo chiamato “tradimento”. In questa circostanza non si tratta di due corpi diversi convocati dalla voce a sconfinare l’uno sull’altro ma della messa in scena di una pura disgiunzione tra ciò che per eccellenza è l’emanazione carnale di un corpo e la sua sorgente fisica. Spesso i registi adottano, soprattutto quando si parla di interviste, questo tipo di formula. Lo abbiamo appena visto nel caso di *The stone river*, ma possiamo citare anche il già menzionato film di Marcello, *Il passaggio della linea*, in cui l’autore sceglie il più delle volte di montare le parole che raccoglie (quelle del protagonista Arturo, ad esempio) sulle immagini di volti silenziosi, che hanno già detto o che, forse, devono ancora dire, scardinando la parola da un qualunque vincolo spazio-temporale con il corpo che la pronuncia. Interamente costruito su questa modalità è anche un recentissimo lavoro di Piperno, *Torino interno giorno* (2021), cortometraggio prodotto all’interno del progetto “Ragazzi in città 2” con il sostegno del Miur – Cinema per la scuola. Il film ha come protagonisti alcuni giovanissimi adolescenti, italiani e non, che vivono alla periferia di Torino (siamo già in un’epoca post-Covid) a cui Piperno, nella migliore tradizione del suo cinema, lascia le redini della narrazione

chiedendogli di raccontarsi. A parlare in fuori campo sono le loro voci, ma ciò che qui ci interessa è che queste ultime parlano su immagini mute che ritraggono loro stessi – nel mentre descrivono il loro carattere – o alcuni componenti della famiglia di cui tracciano un breve profilo. Si tratta di confessioni spesso molto intime e a tratti spiazzanti – da una ragazza che si autodefinisce “molto stupida”, passando per una figlia che parla di due genitori di etnia turca lasciando emergere le difficoltà di integrazione vissute dalla famiglia, arrivando ad una sorella piccola che descrive la maggiore affermando che questa “ha poca stima di sé”. Le voci che ascoltiamo in fuori campo sono quasi sempre sommesse, sembra quasi che non vogliano farsi sentire da chi appare in scena – e che pure realisticamente non può farlo, trattandosi di registrazioni in post-produzione. L’impressione è però che i volti di chi è inquadrato reagiscano impercettibilmente alle parole in off come se potessero udirle (come nel film di Donfrancesco le espressioni dei volti muti variavano appena seguendo l’andatura emotiva del discorso), a confermare la forza di un contrappunto vocale che di nuovo sosta in un intervallo spazio-temporale irreali riuscendo a condizionare la percezione di realtà dello spettatore. Anche in quest’ultimo esempio, come in tutti quelli menzionati, la materia vocale riesce nell’intento di sconvolgere il tempo e lo spazio dell’immagine annidandosi lì dove nessun altro potrebbe, sulla soglia asincronica e traditrice di un reale che non può essere raccontato se non dialetticamente.

5.5 *Monologhi animati. L’affabulazione di sé attraverso il supporto grafico del disegno*

Nell’incontro intermediale di diverse forme espressive c’è una via – un ennesimo «inciampo»¹⁰⁸, per dirla con Bertozzi – che più di altre permette l’atto appropriativo del soggetto sul reale, una via che è solo artificio, che per eccellenza “pensa con le mani” e si affida al puro dominio dell’immaginazione: quella della forma animata. La domanda è: cosa, del reale, è *animabile*? Non il suo piano concreto e oggettivo, che per definizione permette di essere osservato e immortalato – che si tratti di un’immagine del presente o del passato – e costituisce una rappresentazione della realtà insostituibile, o al limite soltanto *duplicabile*. A suscitare il desiderio di essere animato è invece il *racconto* del reale, una dimensione narrativa che trascende la realtà e la guarda dall’alto, da lontano, dall’esterno (nello spazio e nel tempo). L’autore di un documentario, incontrando la porzione di mondo che sente di voler mettere in forma, è chiamato prima di tutto ad ascoltare la sua storia: quella di chi abita

¹⁰⁸ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., p. 54.

quella realtà prima di lui, o, se parliamo di un'opera autobiografica, quella sedimentata nella sua memoria personale. Un simile racconto può scegliere di rimanere “sonoro” e interfacciarsi dialetticamente con il piano visivo (nelle molteplici forme analizzate fin qui). Ma è pur vero che una qualsiasi narrazione, dalla sua più antica accezione di *fabula* alla forma cronachistica di età contemporanea, nasce da una voce che pensa *per* immagini, prima che *sulle* immagini. Se una modalità è dunque quella di far scivolare le due strade, quella della voce narrante e quella della rappresentazione del reale, parallelamente, una seconda possibilità è costituita dal ritorno del racconto alle *sue* immagini, quelle cioè presupposte, già da sempre, al suo interno. Ecco allora che, proprio lì dove è il “detto” a sprigionare l'immagine e il discorso verbale scalpita per essere messo in forma, interviene l'animazione. Perché utilizziamo il termine “verbale”? Il racconto del reale a cui ci riferiamo si manifesta quasi sempre sotto forma di testimonianza, in cui si descrive quello che si vive o che si è vissuto: un ricordo, un vuoto della memoria che si colma con un “sentito dire”, la rappresentazione verbale di un'azione che si sta compiendo in quel preciso momento. Ognuna di queste sfumature riporta ad un moto espressivo che, aderendo appunto al reale, sfocia in racconto prima di strutturarsi rigidamente nella scrittura. Si tratta prevalentemente della narrazione orale del sé, un discorso monologante che si profila in una continua negoziazione tra il parlante e la circostanza espositiva in cui le sue parole prendono vita. La forma animata sembra così diventare una forma di “oralità” contemporanea, che restituisce le immagini a parole nate per caso e per caso piene di suggestioni involontarie, libere associazioni di idee che arrivano alle orecchie dell'ascoltatore sotto forma di *continuum* visuale, successione di figure a cui ci si sforza di dare un contorno e uno sfondo.

Sono moltissimi gli esempi, a livello internazionale, di documentari che utilizzano l'animazione in questa chiave. Pensiamo ad uno dei film in questo senso pioneristici, *His Mother's Voice* (1997) di Dennis Tupicoff, in cui il sonoro in fuori campo di un'intervista radio rilasciata all'emittente ABC da Kathy Easdale, una madre che perse il figlio adolescente, Matthew Easdale, in seguito ad un colpo di pistola sparato durante una serata in un appartamento a Brisbane (Australia) nel '95, viene sovrapposta dal regista a due diverse versioni visive, entrambe animate. La prima mette in scena le immagini evocate dalla narrazione vocale in fuori campo della donna – scossa spesso da ansimi, momenti di pianto, tensione nel pronunciare alcune parole e improvvise rotture della voce –, attraverso la quale quest'ultima recupera nella sua memoria i gesti, gli eventi, le sensazioni di quella serata, dalla corsa frenetica verso il luogo dell'incidente all'estenuante attesa in una corsia dell'ospedale. La seconda, accompagnata dallo stesso identico sonoro (la registrazione

semplicemente viene fatta ripartire), mostra la scena in cui il giornalista ha conversato con la donna, partendo da una focalizzazione sul microfono, spostandosi sulle stanze della casa in cui l'intervista è avvenuta, uscendo dall'abitazione e riprendendo come in una sorta di "deviazione onirica" il circondario e tornando infine sulla figura della madre e sui suoi occhi pieni di lacrime. La forma animata, in entrambi i casi realizzata con la tecnica del rotoscopio – il disegnatore ricalca cioè con il suo tratto scene girate in precedenza in modo che i corpi umani sembrino realistici –, dà vita ad un supporto figurativo (anzi due diversi, a conferma delle molteplici possibilità che regala l'immaginazione applicata alle diverse sfumature del racconto orale) che manca a livello documentale e che tuttavia viene ritrovato in un orizzonte grafico in cui la testimonianza reale è in grado di verificarsi, *autenticarsi*, seguendo un'eteroglossia delle forme che porta il documentario a disancorarsi definitivamente dal dualismo tra racconto di finzione e racconto di realtà.

Si potrebbe parlare nel dettaglio di molti altri documentari animati costruiti su questo modello. Ci limitiamo qui a citare qualche altro titolo. Il primo è *Valzer con Bashir* (2008) di Ari Folman, in cui il regista racconta il suo ricordo del massacro di Sabra e Shatila dell'82, che irrompe attraverso le immagini reali solo nella potente sequenza finale, traducendo in forma animata il lento e faticoso recupero di una memoria che costantemente gli sfugge e che cerca di riafferrare attraverso le parole che rivolge al suo psichiatra durante le sedute (torna la dimensione verbale del discorso orale), a partire da un'immagine onirica ricorrente. Rimanendo sull'animazione "di guerra", un esempio recente è *Ancora un giorno* (2019) di Raúl de la Fuente e Damian Nenow, sulla lotta per l'indipendenza dell'Angola durante la Guerra Fredda e l'intervento militante del reporter Kapuściński, in cui le pagine di diario scritte dal giornalista – abbiamo ampiamente visto come la forma diaristica si collochi pericolosamente vicina a quella estemporanea dell'oralità – danno vita ad un'animazione che in questo caso duplica la realtà al fine di rielaborarla, traumatizzando una seconda volta il ricordo "organico" nell'artificio mediale cui dà vita il disegno. La forma animata interviene cioè là dove la «temporalità certificata» da un evento non basta come «dichiarazione di verità»¹⁰⁹ e necessita di un surplus invenzionale affinché l'oggettività di un fatto venga riempita da un vissuto individuale che ne rifiguri il profilo narrativo. Esempio da questo punto di vista è *L'immagine mancante* (2013) di Rity Panh, in cui è il regista stesso (attraverso la sua voce off) a prestarsi al racconto, tornando nella sua città natale, Phnom Penh, per ricordare la marcia degli Khmer Rossi sulla capitale cambogiana e

¹⁰⁹ D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, op. cit., p. 213.

la dittatura di Pol Pot a cui, ancora bambino, riuscì a sopravvivere. In questo caso a farsi avanti è il suo monologo, la sua memoria. Le immagini dell'infanzia "lo cercano" e gli chiedono di differenziarsi da quelle mediatiche, false, che non hanno davvero *raccontato* ma solo *simulato* i benefici del regime comunista nel suo Paese. La città è stata filmata dalla propaganda come se i cittadini non ci fossero: il lavoro forzato sostituiva anche "fisicamente" un'autentica presenza umana e la capitale, solo perché "vuota", diventava "filmabile". È interessante che Pahn associ il vuoto al filmabile e l'umano al racconto individuale. La narrazione soggettiva – questo vale per tutti i casi fin qui citati e che citeremo a breve – non si può filmare: se nelle dighe e nelle risaie sono sparite anche le parole dei sopravvissuti, la forza del ricordo va preservata attraverso un nuovo medium. Si apre così, anche in questo caso, il luogo narrativo della forma animata, che questa volta prende la forma di statuette dipinte a mano che danno vita a paesaggi attraverso cui la camera si muove silenziosa, quasi a non voler disturbare con il cinema il monologo animato dei ricordi. L'"immagine mancante" diventa allora precisamente quella affidata ad un racconto soggettivo che necessita di un diverso supporto figurale per venire alla luce e che, accompagnata dalla voce off del regista, sembra parlare allo spettatore essa stessa da un indefinito fuori campo, proiettando sulle rappresentazioni storiche della realtà le identità che in esse sembrano venire meno. A essere chiamato in causa è dunque lo sguardo attivo di un pubblico che sia in grado di intercettare, nell'esperienza sensibile della ricezione, la "verità" delle due specie rappresentative, in un gioco dialettico in cui le une non funzionano senza le altre. A "mancare" alla realtà cambogiana è la narrazione fluida e discontinua del sé, quella «grammatica dell'enunciazione» che Dario Cecchi ricollega al pensiero di Louis Marin e alla distinzione, in un'opera, tra la trasparenza del contenuto e l'opacità delle sue infinite interpretazioni. La forma animata è qui precisamente lo strumento attraverso cui la semiotica della realtà – il suo essere solo "rappresentabile" – si apre alla semantica del racconto singolare, che dischiude attraverso un monologo rammemorante la «messa in riserva della forza» contenuta nel reale¹¹⁰.

Ci sono poi alcuni "casi limite", in cui quello che abbiamo definito "monologo animato" viene portato alle sue estreme conseguenze, producendo uno scarto rispetto ai film presi fin qui in considerazione e animando l'*atto stesso* del racconto. Prendiamo un documentario come *Lo stato contro Mandela e gli altri* (2015) di Nicolas Champeaux e Gilles Porte, in

¹¹⁰ Cfr. D. Cecchi, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, op. cit., pp. 97-133.

cui ad essere animato è il celebre processo contro Nelson Mandela della durata di nove mesi, tra il '63 e il '64, dove ad alcune preziose immagini d'archivio selezionate dai due autori tra oltre 256 ore di materiali visionati, viene alternata la messa in animazione di alcune scene del processo – tra testimonianze degli imputati, interventi del giudice o dei legali – mancanti all'archivio e sovrapposte al sonoro reale, usando l'animazione per rappresentare a tutti gli effetti un puro atto di linguaggio. Ancor più calzante in questo senso è *Is the Man Who is Tall Happy?* (2013) di Michel Gondry, una conversazione con Noam Chomsky che il regista francese decide di raccontare in forma animata. Il film esordisce con il disegno in movimento di un Gondry, animato e animatore, intento a riprodurre figure su carta, mentre una scritta in bella grafia corsiva e recitata dalla voce del regista ci dice che la tecnica dell'animazione è stata scelta per esplicitare l'artificio di una qualsiasi interazione con una persona reale (in questo caso il celebre linguista). Lo sguardo filmico dell'intervistatore stravolgerà sempre la rappresentazione dell'intervistato: così di Gondry e Chomsky sentiamo solo le voci (salvo qualche rarissimo momento in cui ci appaiono le loro immagini reali), mentre davanti a noi si svolge, in forma animata, il loro discorso. Anche in questo caso l'animazione corrisponde dunque direttamente alla messa in forma dell'atto di parola, presentando a livello visivo le immagini di chi sta parlando (come nella seconda versione del racconto di Tupicoff) e, per quasi l'intera durata del film, i contenuti animati del loro discorso, che a volte appaiono a fianco del parlante come “animazione nell'animazione”, in una definitiva saturazione dell'immagine animata a vantaggio della parola e di un logocentrismo che condanna l'azione a fissarsi nella speculazione teorico-filosofica. Tuttavia, se quando il segno animato duplica quello della parola – ad una domanda del regista corrisponde ad esempio un punto interrogativo nell'animazione, o a una risposta negativa dell'interlocutore una “x” – la forma animata sembra non avere granché senso, quando il linguaggio di Chomsky abbandona la pura astrazione intellettuale (o i puri esercizi logico-sintattici, come quello che dà il titolo al film) a vantaggio di metafore e giochi linguistici, la tecnica scelta dimostra la sua efficacia. Il linguaggio lascia spazio all'immagine: l'animazione trasforma una bocca in un organo genitale femminile, dà un corpo visibile e colorato all'asino di pietre su cui il bambino esercita la sua “continuità psichica”, prende per “vero” il paragone tra gli allievi e i contenitori di liquido mostrando tante piccole brocche che navigano su un ruscello, e così via.

Sulla scia di questa recente tendenza, anche il cinema del reale italiano ha sviluppato nell'ultimo ventennio diversi utilizzi della forma animata come “sostegno figurato” del discorso orale. Partiamo da un film che non fa uso dall'animazione ma che sembra costituire

di questa scelta estetica una prefigurazione, o meglio l'atto iniziatico che ne decreta definitivamente la necessità. L'ex-sicario di un cartello messicano siede su una sedia al centro di una stanza, la *Room 164* che fa da sottotitolo al documentario di Gianfranco Rosi (*El sicario – Room 164*, 2010). Il suo volto è completamente coperto da un velo nero. Rosi gli porge delle domande e il sicario risponde con lunghi monologhi a proposito del suo passato: il momento in cui è entrato nel giro della droga, le dinamiche interne all'organizzazione criminale. Ma il flusso della parola non basta: sulle ginocchia tiene un blocco di fogli bianchi e un pennarello con il quale fa corrispondere al suo impulso verbale immagini stilizzate che lo seguono e lo vivificano. Non sono disegni curati nei dettagli, sono piuttosto tracce grafiche del suo dire, segni che danno corpo ad una narrazione di nuovo priva di supporto documentale e che tuttavia non vuole rinunciare ad incarnarsi in un medium diverso dalla parola per oggettivarsi in un orizzonte figurativo. Ogni ricordo sembra aver bisogno di una rappresentazione, il più concreto come il più astratto: la macchina con cui l'uomo da ragazzo comincia a spacciare è in questo senso sullo stesso livello del sogno di una vita finalmente serena e solida, tradotta su carta in quattro linee dritte e ben marcate chiuse in un rettangolo. Un decennio dopo, di fronte a numerosi casi di documentari che scelgono l'immagine animata per raccontare le loro storie, torna alla mente quell'uomo bendato con il suo pennarello e ci si chiede cosa sarebbe accaduto se Rosi avesse deciso di dare a quei disegni una terza dimensione, animando il monologo del sicario e immaginando il contenuto di quel rettangolo bianco.

Se questo caso rappresenta un "what if?" da cui partire per comprendere il terreno pratico da cui nasce l'esigenza di innestare nella già complessa rete mediale del documentario il livello narrativo del disegno animato, non mancano gli esempi di registi che hanno compiuto un passo ulteriore rispetto a Rosi e hanno operato una trasfigurazione delle parole monologanti di se stessi o dei propri personaggi nella ricostruzione animata dei loro contenuti. Uno degli esempi più calzanti è costituito senza alcun dubbio da *La strada dei Samouni* (2018) di Stefano Savona. Il cineasta arriva a Gaza nel 2009 e decide di raccontare il massacro di ventinove componenti della comunità dei Samouni colpiti dall'attacco dell'esercito israeliano contro Hamas, in una missione militare in cui una sottile striscia di terra diventa suo malgrado un "simbolo muto" (come la definisce il regista) di una strage, trascinata sotto l'occhio mediatico come evento esemplare della guerra israelo-palestinese e vedendo scavalcato il suo sostanziale diritto di esprimere il proprio punto di vista. Perché quest'ultimo emerga Savona va in cerca al contrario dei racconti di chi quelle atrocità le ha vissute, e tra tutti emerge quello della giovanissima protagonista del documentario, Amal,

che ha perso suo padre e suo fratello e che vive, con chi è rimasto, la difficile e lenta ricostruzione della vita. La bambina esordisce dicendo che non è in grado di raccontare – o sarebbe meglio dire di raccontarsi –, ma non è affatto vero. Amal, come il sicario, lo fa disegnando. Traccia i suoi ricordi con il gessetto a terra e sui muri, descrive nel cortile fuori casa i vecchi spazi bombardati, ripetendone i perimetri sul terriccio. Savona parte da questi monologhi “disegnati” e li integra con quelli di chi riesce a parlare più della bambina: tutti insieme danno vita alla straordinaria animazione di Simone Massi, il cui tratto inconfondibile è lento e artigianale come il tempo di attesa necessario affinché i ricordi emergano e si trasformino in racconti. “Chi non sa raccontare non è un uomo, è una bestia”, dice il padre di Amal ai suoi figli in una delle animazioni di Massi – e, dunque, in uno dei racconti di Amal. Il bisogno di raccontare e di popolare di immagini la propria memoria è nel film onnipresente: i bambini più piccoli vengono incalzati dalle mamme a disegnare i loro parenti scomparsi, perché non li dimentichino; la mamma di Amal nel *blackout* giornaliero racconta ai figli i suoi sogni notturni; i figli del capofamiglia si sforzano di ricordare i racconti che l’uomo inventava per tutti loro quando era in vita. “Se avessimo scritto quello che ci raccontava”, esclama uno di loro. Ma quelli del padre erano racconti orali, come quello della Sura dell’Elefante, declamato poco prima di essere assassinato dagli uomini di al-Fatah. Ed ecco che le leggende del Corano scoprono un diverso modo di restare in vita e si trasformano in conigli, uccelli ed elefanti animati, mescolando la preghiera con il sogno. O ancora, un membro della comunità descrive in un’intervista la divisione tra Hamas e al-Fatah e, avvertendo il bisogno che le sue parole si imprimano su una superficie, comincia a tracciare e ritracciare una “x” sulla sabbia. Vuole che il concetto sia chiaro, che non si dimentichi; Savona lo ascolta, e sa che quella necessità di spiegarsi attraverso una traccia concreta verrà assorbita dall’animazione. Anche quel susseguirsi di pensieri, espressi rapsodicamente da una voce ancora priva di struttura e liberamente abbandonata alla dimensione fluida della coscienza, tornerà ad avere le sue immagini.

Se quello di Savona è un esempio piuttosto recente, ci sono casi anche precedenti di sperimentazione in questo senso. Pensiamo al già citato film di Alina Marazzi *Vogliamo anche le rose*, in cui i disegni di Cristina Seresini, oltre a fare da “sigla” e da interludi in alcuni momenti del film, animano uno dei racconti diaristici – e dunque una delle tre voci fuori campo femminili – attraverso cui si dipana il racconto. Ma anche in *Tutto parla di te* (2012), sul problema della maternità, il ricordo traumatico del suicidio della madre di Pauline (Charlotte Rampling) insieme al figlio neonato, ci viene raccontato attraverso l’animazione, ideata e prodotta da Beatrice Pucci, di una “casa di bambola”. In questo ultimo

caso non siamo di fronte propriamente ad un film documentario, parliamo piuttosto di un *pastiche* senza possibilità (e necessità) di essere collocato in un preciso genere. E tuttavia, nello sconfinamento della realtà sulla finzione, ci è ancora più chiaro quanto l'animazione possa fare da ponte, proprio nel suo collocarsi nel dominio del racconto, tra le due dimensioni. Altro caso interessante è *Casa* di Daniela De Felice, pure già menzionato nelle scorse pagine, in cui a tratti la voce fuori campo della regista si sovrappone all'animazione di disegni dal carattere infantile ed essenziale, da lei stessa tracciati, che ripercorrono alcuni dei suoi ricordi di bambina. Il prologo del film, ancor prima dei titoli di testa, è ad esempio un'intera sequenza animata in cui De Felice ricorda le giornate traumatiche della morte di suo padre, quando aveva soli vent'anni: il ritorno dal Belgio in macchina, la notizia appena arrivata che il papà non sarebbe arrivato al mese di luglio, l'accoglienza sorridente del padre ("Ma *pétite est arrivée*") e i giorni difficili fino a quello finale, in un'ora di pranzo di un 27 giugno in cui lei, il fratello e la mamma stanno mangiando spaghetti al pesto e di colpo corrono nella camera del papà che sta avendo una crisi respiratoria, decidendo dopo circa un'ora di sofferenza di staccargli l'ossigeno. L'avvicinarsi di questi momenti viene ricostruito da una voce off dal tono triste ma serafico, dolcemente rassegnato alla realtà – "*Il était deux heures et demie et je n'avais plus de père*", è la frase conclusiva della sequenza – che sprigiona le sue immagini nelle linee indecise e tremolanti attraverso cui la memoria viene rianimata. La stessa cosa capita in altre scene del film (il momento della preparazione degli struffoli a Natale, i viaggi con la famiglia), ogni qual volta la voce ha bisogno di vivificarsi attraverso la rappresentazione grafica di ricordi che affiorano nel racconto orale con una vividezza tale da richiederne la messa in forma. D'altronde abbiamo visto come la forma animata si leghi all'intimo racconto del sé anche nel caso peculiare de *Gli anni* di Sara Fgaier, in cui l'animazione di alcune parti del suo corpo esternalizza, anche in questo caso, il sentimento che le parole di Ernaux esprimono nel riconnettersi al suo vissuto personale, reso ulteriormente in profondità grazie ad un raffinato uso "sensoriale" del sonoro.

In certi casi il rapporto animazione/monologo è anzi talmente forte da far sì che il racconto rinunci alle parole e si manifesti in qualità di *discorso interiore*, che non ha bisogno cioè di essere espresso verbalmente – la voce radicalmente prossima al sé e alla sua interiorità di cui parlava Derrida – e che, analogamente a quanto nello scorso capitolo abbiamo detto a proposito della capacità emanativa delle immagini d'archivio rispetto ad una voce che non si pronuncia materialmente, mette in scena una memoria personale attraverso cui ci arriva la eco di una narrazione orale che non viene esternata eppure rimane

presente nell'andatura e nell'incedere della forma animata. Questo è evidente in un piccolo film come *L'isle* (2006) di Chiara Malta¹¹¹, in cui la regista in un'estate torrida riprende il suo compagno mentre riempie tavole di disegni (teneri ed erotici al contempo) che li ritraggono insieme. In alcuni momenti questi assumono tuttavia una forma autonoma di racconto, sostituendo ad eventuali parole che rievocano l'estate appena trascorsa la versione animata dei luoghi di un'isola mediterranea attraversati in vespa accompagnata dai suoni reali di quello che, nell'ultima scena, capiamo essere il footage reale registrato durante i giorni di vacanza. Ma anche l'opera di Simone Massi viene costruita spesso su questo connubio. Se già le rare voci fuori campo – quella appena percettibile di Bartolucci in *Adombra*, quella da cantastorie di Paolini in *Piccola mare*, quella straniera di Avedikian in *Nuvole, mani*, quella partigiana in *Animo resistente* – sembrano rimanere intrappolate nel corpo delle immagini, prese negli squarci che si aprono ripetutamente nella metamorfosi delle figure senza una reale possibilità di rendersi da queste indipendenti, in molti altri lavori (anche autobiografici) la parola è tolta e tuttavia presupposta da un silenzio verbale che sembra tradurla direttamente nel movimento grafico delle linee, lasciando semmai spazio ai suoni naturali degli ambienti raccontati. Come in *L'attesa del maggio* (2014), corto sulla vita di campagna in cui l'artista si auto-rappresenta nel finale con una mano sugli occhi, l'impasto primitivo dei rumori legati ai luoghi rappresentati e mescolati alle note di musiche popolari si fonde ad un'animazione che racconta – senza proferire parola, eppure ci sembra che questa si reincarni nella dinamica delle forme disegnate – il profondo legame con la sua terra.

Dovrebbe a questo punto apparire chiara l'aderenza dell'animazione alla dimensione monologica del discorso. In tutti i casi citati, dai fogli scarabocchiati dal sicario ai disegni “direttamente verbali” di Massi, animazione e reale si incontrano nella prospettiva soggettiva del racconto, confermando una volta di più la tendenza del documentario contemporaneo ad un rapporto finalmente fluido con la drammatizzazione della realtà. I confini tra oggetto dato e soggetto creatore, documento e performatività, nell'utilizzo dell'animazione sono definitivamente sfumati (riprendendo il termine nicholsiano), in un cinema che “del reale” sceglie la potenza affabulatoria della narrazione di sé. Se ci fosse bisogno di un ultimo esempio, pensiamo a quanto debba l'affermazione del “fenomeno

¹¹¹ Due anni dopo la regista, con il film *Armando e la politica* (2008), avrebbe continuato ad esplorare il rapporto tra forma animata e discorso verbale, in questo caso reincarnando nell'animazione i comizi politici dell'epoca berlusconiana e le sue personali riflessioni dal fuori campo su come l'imprenditore fosse riuscito magicamente ad entrare nelle case degli italiani – anche quelle più impensate, come la sua, socialdemocratica da decenni.

Zerocalcare” al rapporto tra il parlare monologico – ai limiti del verboso – e il disegno animato. Ancor prima della serie di grande successo distribuita da Netflix, *Strappare lungo i bordi* (2021), il fumettista ha raccontato con le stesse identiche modalità il primo periodo pandemico. Nella sospensione che ha caratterizzato i mesi della quarantena, fuori dalle nostre case non si poteva che filmare il “vuoto” (quello stesso vuoto “filmabile” di cui parlava Panh). Anche in questo caso a risorgere dalle macerie poteva essere solo il racconto di un evento difficilmente figurabile, la narrazione che ognuno, nel suo piccolo, ha potuto fare del proprio sé e della bolla in cui ha dovuto rinchiudersi. *Rebibbia Quarantine* (2020) è sotto questo aspetto uno degli esperimenti più riusciti della creatività ai tempi del virus. In una scia che da Spiegelman passa per Gipi e arriva a *Persepolis* di Marjane Satrapi (riadattato a film nel 2007), il fumettista ha ereditato il racconto monologante tipico della tradizione di questo formato parlando in fuori campo a ritmo serrato, senza quasi fermarsi a respirare, sul mondo disegnato che progressivamente è emerso dal suo quotidiano. Ma, se ci pensiamo bene, i disegni di Zerocalcare raramente ritraggono la realtà – che pure vogliono raccontare, nel caso della pandemia così come in quello del ritratto amaro di una generazione di cui l’artista si fa primo esemplare. L’animazione prende in carico piuttosto le deviazioni, i voli pindarici, i deragliamenti, le creature mostruose e fantastiche che un pensiero verbale libero da vincoli e tradotto in voce accumula sul suo percorso creativo. In questo caso, come in quello della serie, questo viene amplificato dal fatto che l’artista dà voce a tutti i personaggi che compaiono nel racconto (eccetto l’armadillo doppiato da Valerio Mastandrea, che tuttavia rappresenta un raddoppiamento coscienziale di sé), invadendo il mondo da lui stesso creato e piegandolo esplicitamente a ridursi ad un’emanazione della sua parola – creativa, brillante, sorprendente, ma che pur sempre deriva da una posizione radicalmente egoica nei confronti della realtà. L’ultimo episodio di *Strappare lungo i bordi* non è che la riconferma di quanto appena detto: durante il funerale dell’amica suicida, Alice, Zero esce dalla palestra in cui si sta tenendo la cerimonia e si chiude in uno dei tanti momenti di delirio mentale in cui si perde nelle sue ossessioni e nelle sue paranoie (che da verbo diventano direttamente immagine). All’improvviso gli arriva da dietro uno scappellotto dall’amica Sara che sembra ridestarlo dal circolo vizioso delle sue stesse parole-immagini e, da quel momento fino alla fine dell’episodio, ogni personaggio riconquista la sua voce. Da lì in poi, per quanto toccante, la narrazione perde del tutto di forza dal punto di vista formale, riducendosi a un banale “cartone animato” che nulla ha a che fare con l’egocentrica (ma geniale) logorrea del suo autore e che al contrario si adegua al moto lineare di una storia che procede verso le sue conclusioni. Questo anzi fa sì che d’un tratto ci sembri di assistere

ad un racconto di finzione, slegato dalla prigione soggettiva che lo ingabbiava nelle maglie di un punto di vista reale (per quanto caricaturale) sulla vita e condannato alle due dimensioni del puro artificio. La vera potenza di Zerocalcare, così come quella dei documentari prima analizzati, è invece quella di sapere cogliere non «la verità unica di un soggetto, ma la verità della sua esposizione, della affabulazione di sé e del modo in cui questa affabulazione diventa [...] immagine»¹¹². Nel profilarsi intermediale del racconto, la forma animata diventa così dispositivo di attivazione di un piano narrativo capace di scartare dagli altri e lavorare sulla sua presa di distanza dal reale e al contempo la massima espressione di una vocalità che, piuttosto che convergere con il piano visivo, lo crea da zero come sua diretta estroflessione.

5.6 Voce in quanto suono. Un percorso di regressione tra Cavazzoni e Frammartino

Ci sono voci che presentano una spiccata propensione a farsi attive componenti dell'impianto intermediale costruito dal film, pur mantenendo una certa "arcaica" capacità di racconto autonoma dalla discontinuità del piano visivo (l'interazione tra voce umana e forma animata è un esempio in questo eloquente). Esistono tuttavia anche voci che più prepotentemente spingono la forza espressiva della narrazione verso il primo estremo della crisi terminologica, "oromedialità", che abbiamo individuato, ovvero il carattere prettamente fonetico, carnale, corporeo della propria manifestazione – direttamente legato alla cavità orale da cui vengono emanate. Si tratta di vocalità intime, sporcate da quelle che De Certeau chiamava "erbacce" e che in certi casi volutamente non vengono estirpate affinché chi parla si mostri prima di tutto nell'umana, precaria, imprevedibile attività della vocalizzazione. È difatti precisamente la pasta più grossolana, grezza, compromessa dal corpo che la sta pronunciando – quella che Barthes definisce "grana" –, a costituire l'unicità del timbro e dunque l'affermazione di un individuo reale che esponendocela nella sua imperfezione ci si sta più autenticamente manifestando.

Pensiamo ad un piccolo ma da questo punto di vista prezioso esempio come *Il mare d'inverno* di Ermanno Cavazzoni, una delle "riletture" d'archivio per la già nominata antologia Home Movies *Formato ridotto*. L'episodio curato dall'autore si basa sul racconto in fuori campo, da parte di una di quelle voci che abbiamo chiamato "aliene", della condizione apocalittica dell'uomo balneare, da quando d'estate le spiagge si riempiono a

¹¹² D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, op. cit., p. 216.

quando queste d'improvviso si svuotano e si crogiolano nella desolazione di una stagione ormai finita. Il cortometraggio presenta un evidente tratto artigianale – suggerito fin dall'inizio da un titolo che appare scritto su una conchiglia come fosse tracciato con un pennarello – in un utilizzo di una voce off sugli archivi (raccontati da Cavazzoni secondo un ordine didascalico, senza troppo preoccuparsi di costruire su di essi storie alternative) decisamente poco ortodosso. Già a partire dalla prima frase recitata capiamo che stiamo ascoltando una prova di registrazione affidata al caso – se “la prima” è buona tanto meglio, altrimenti viene tranquillamente ripetuta: “Quando è estate...”, esordisce il narratore; poi si ferma, si raschia la gola, e ricomincia, “Quando è estate...”. Di momenti del genere ce ne sono molti altri, ma non è tutto: progressivamente ci rendiamo conto che la voce è stata registrata vicino ad una finestra aperta (nello specifico quella di una stanza nell'Istituto Parri di Bologna) ed è dunque costantemente disturbata da suoni di clacson, abbaì di cani, vociare di passanti, fischi dei vigili, persino la musica che proviene probabilmente dalla radio di un'auto. Viene così a crearsi da parte dello spettatore quello che Bertozzi chiama un «ascolto a-semantico»¹¹³, ovvero la percezione uditiva che ciò che si sente è fisicamente immerso in un ambiente per nulla “secco” (come di consueto dovrebbe essere una sala di registrazione) e piuttosto compromesso con un contesto che ne rifigura il corpo fonetico portando l'attenzione del pubblico sull'aspetto materiale della voce (le sue pause, i suoi errori, i colpi di tosse, il tentativo di soverchiare i rumori della strada) invece che sui suoi contenuti.

Sembra quasi di tornare all'epoca delle “talking machines” impostate sui rumori gutturali, gli starnuti e le risate più che sulla riproduzione di parole con un senso compiuto, recuperando un «soffio vitale»¹¹⁴ che del racconto vocale sceglie l'affermazione del corpo più che l'abilità argomentativa. La stessa carnalità può essere in effetti manifestata da una voce non necessariamente votata al tentennamento, all'errore o alla confusione del contesto sonoro ma ad un timbro che gioca con i riverberi, la dimensione ritmica e canora dell'enunciazione, gli scoppi fragorosi di una risata o al contrario i toni più bassi, quasi sussurrati, optando per la concezione di un elemento vocale in primo luogo pneumatico, prodotto dal respiro fisico di un essere umano, e allontanandosi da un suo asservimento a fini esclusivamente declamatori. Pensiamo ad un brevissimo corto di Daniele Cipri e Franco Maresco, *Stanley's room n. 1* (1991, parte dell'antologia di Cinico Tv), in cui l'utilizzo di una voce non canonico, che si abbandona alle derive più corporee e fisiologiche della

¹¹³ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., p. 37.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 38.

vocalità, si fonde a quel nero dello schermo che abbiamo già incontrato negli scorsi capitoli (Duras, Jarman, Monteiro). In questo caso vediamo in lontananza un uomo con una bicicletta che cammina verso di noi. Quando l'uomo arriva ad essere inquadrato in primo piano comincia a richiamare l'attenzione di chi è al di qua della cinepresa, addirittura battendo i pugni sul vetro dell'obiettivo come fosse rinchiuso in una prigione-acquario che gradualmente si allontana dallo spettatore, in sottofondo una marcia suonata con i tamburi, e scompare nel fondo buio dell'inquadratura. Di qui in poi sentiamo solo la voce dell'uomo che scoppia in una risata sonora, sguaiata, e subito dopo comincia a chiamare una certa Nina a gran voce ("Ninazza! Dov'è Nina? Avete visto Nina?"). I richiami si fanno sempre più accesi e modulano in un canto, una sorta di nenia in cui una ogni frase risponde all'eco della precedente, fino a che torna a vedersi una piccola luce sul fondo della scena che gradualmente si avvicina assumendo i contorni di un'immagine sempre più nitida. "Miii, che bella luce...Ma io sono vivo ancora", grida la voce off, mentre davanti ci si para il disegno di una donna riversa su un letto che ci mostra il suo organo genitale. La voce torna a ridere fragorosamente, l'immagine si avvicina sempre di più all'organo della donna tuffando la nostra visione nel buio scuro della sua intimità, a sottolineare in modo non equivocabile che era di un buio uterino che si stava parlando. In un'altra opera collettiva, *I ponti di Sarajevo* (2014), a cura di Jean-Michel Frodon e occasionata dal centenario dell'uccisione dell'arciduca Francesco Ferdinando e dunque dell'inizio della Prima Guerra Mondiale, l'episodio diretto da Vladimir Perisic (*Il testamento delle nostre ombre*) è costruito sulla presenza in fuori campo di una voce pronunciata da capo a fine in un sussurro. "Ho diciannove anni, ho appena finito gli studi al liceo. Non sono un criminale, ho eliminato quello che per me era un male. Le mie intenzioni erano buone. Non volevo uccidere lei. È stato un incidente": questa la testimonianza d'esordio a cui seguono molte altre impostate sullo stesso tono sussurrato anche se sempre più incalzante, quasi che nel bisbiglio sia contenuto in potenza un grido di rabbia e disperazione. Gradualmente ci è chiaro che stiamo ascoltando diverse versioni di quella che sarebbe potuta essere la difesa del gesto omicida compiuto nei confronti dell'arciduca da parte di un giovane nazionalista jugoslavo. In campo, il fondo nero viene sostituito dopo alcuni minuti dalle stanze di un archivio-biblioteca che, verso la fine dell'episodio, capiamo appartenere ad una scuola i cui studenti ci vengono mostrati mentre scrivono, pronunciano alcune parole al microfono o ascoltano qualcosa in cuffia. Si ricrea quindi la sovrapposizione temporale analizzata qualche pagina fa, in questo caso tra un possibile giovane di allora e ragazzi di oggi che provano ad immedesimarsi nella scelta che lo ha condotto ad un'azione dal peso storico così radicale.

Quello che qui ci interessa è tuttavia la qualità sonora dei timbri, tutti diversi ma tutti accomunati da una tonalità bassa e sibilante, che ci costringe ad accostare il nostro ascolto (anche se solo metaforicamente) alla visione mettendo in contatto il nostro orecchio con una voce che parla per sussurrarci un segreto e in seguito per comunicarci un desiderio di vendetta che viene trattenuto dalle briglie di un corpo fonetico a cui non è permesso esprimersi liberamente, a volume pieno. Il tono è più simile a quello di una confessione personale all'uditore-spettatore, il quale sperimenta in prima persona quell'intimità fin dalle origini promossa come esperienza erotica e/o straniante nei confronti di qualcosa che appare più vicino a sé che all'immagine che accompagna in fuori campo. “Prima di separarci, vogliamo essere sicuri che abbiate capito e che non ci consideriate dei criminali. Noi amiamo il nostro popolo”: il fondo dell'inquadratura torna ad essere bianco, il patto tra l'“io” della voce carnalmente prossima al suo destinatario e il “tu” dello spettatore fisicamente irretito dal suo tono è ormai stipulato.

Un passo successivo – in quello che possiamo immaginare come un percorso della vocalità verso la trasformazione regressiva in puro suono, componente fonetica della realtà ad uno stadio di nuovo pre-linguistico – riguarda la comparsa di voci che, nel racconto documentario, mantengono una connessione con il discorso verbale che tuttavia tende a scomparire a vantaggio dell'aspetto materiale delle parole. Facciamo l'esempio di due documentari, entrambi curiosamente ambientati nelle terre friulane costeggiate dal fiume Tagliamento. Il primo è *Rumore bianco* (2008) di Alberto Fasulo, nel quale diverse storie (o sarebbe meglio dire sequenze visive) – riguardanti contadini, scienziati che si occupano di analizzare la fauna del luogo, operai della centrale elettrica – vengono raccontate nel fluire quotidiano della vita in alternanza ad alcuni brani di repertori su Caporetto. A fare da filo rosso ai diversi quadri è proprio il fiume, che avvolge la narrazione con lo scrosciare lento o rapido delle sue acque, nella fase di disgelo come in quella in cui arriva un clima più mite. Protagonisti della narrazione sono senza alcun dubbio i suoni della natura, a cui vengono integrati con naturalezza i toni secchi, asciutti e radi delle voci dei lavoratori, delle donne di casa, dei cittadini che pregano alla messa della domenica, di chi fa festa intorno al fuoco nella penombra della notte. Si tratta di vocalità per nulla impostate, istintuali, soprattutto in cui non appare la minima intenzione di farsi capire da chi (come lo spettatore) è in ascolto. I suoni pronunciati, musicati dal dialetto friulano che li armonizza e ce li rende allo stesso tempo ancor meno comprensibili, sono al contrario spesso pronunciati sottovoce, tra sé e sé nel mentre si sta compiendo un gesto o rivolti ad un altro a cui (al contrario dello spettatore) basta poco per capire. L'accadere centellinato delle parole fa sì che queste diventino parte

della generale punteggiatura sonora del film, che tra i rumori acquei, quelli del vento tra le fronde, i cinguettii degli uccelli e via dicendo formano un'unica grande partitura in cui persino le immagini talvolta si sfocano lasciando che a parlare – e, soprattutto, ad essere ascoltato – sia l'amalgama totale, il “movimento di mondo” che accade sul piano di realtà. L'ultima sequenza è da questo punto di vista particolarmente riuscita: un gruppo di ragazzi raggiunge una riva del fiume in cui è stato posizionato un trampolino di legno e una lunga liana per tuffarsi in acqua. Per i quindici minuti finali del film lo spettatore rimane ipnotizzato nel guardare i movimenti ripetuti dei tuffi, delle acrobazie, dei corpi nudi dei giovani che si spintonano o si mostrano al pubblico di ragazze che li guarda. Le voci, per quanto talvolta ne afferriamo il senso semantico, ci giungono alle orecchie soprattutto come richiami tra i ragazzi, schiamazzi, urla, risa, spesso perdendo la precisa fonte da cui provengono e associandoli all'insieme in movimento che, tra salti e corse in più direzioni, disorienta qualsiasi tentativo di far corrispondere una voce ad un corpo. La fusione tra voce e ambiente naturale, in forza della quale ogni specifica verbalizzazione della prima cade a favore della dispersione nel secondo, ci è tanto più evidente quando improvvisamente uno stacco di montaggio ci mostra quegli stessi luoghi privati della presenza umana – la liana dritta e ferma appesa al ramo, l'acqua liscia come olio senza alcuna increspatura – in cui risuona ancora il movimento di corpi e voci che sembravano ad essi indissolubilmente legati, quasi che ora ci venissero presentati dal regista nella condizione snaturata del loro svuotamento. Qualcosa di simile accade ne *L'estate di Giacomo* (2011) di Alessandro Comodin, in cui ad essere il principale soggetto della rappresentazione sono ancora le rive del Tagliamento, questa volta in quanto cornice del rapporto tra Stefania (la sorella adolescente del regista) e Giacomo, un ragazzo della stessa età che sta per essere operato perché quasi completamente sordo. Se l'intento è quello di dipingere un quadro di un momento di passaggio per entrambi i ragazzi, che attraverso il rapporto con l'altro scoprono la propria fisicità, il desiderio di crescere, l'evoluzione di identità che stanno pian piano smussando i propri contorni, la voce di Giacomo costituisce il ponte principale nella comunicazione “sensoriale” tra i due, più vicina al sentirsi reciproco che ad uno scambio verbale articolato. E difatti lo stesso spettatore conosce la voce del ragazzo prima di entrare in confidenza con il suo corpo, nel lunghissimo piano sequenza iniziale del film (quasi sedici minuti) in cui – dopo una brevissima scena in cui il regista ci mostra Giacomo di spalle mentre suona la batteria, a stabilire da subito l'importanza delle vibrazioni sonore nella percezione che di lì in poi dovremo avere di lui – i due ragazzi camminano, sempre di spalle salvo rari momenti di arresto, tra i sentieri selvatici che dovrebbero condurli al fiume.

Succede in questa prima scena qualcosa di simile a quanto abbiamo detto rispetto al film di Fasulo: la voce di Giacomo si esprime anche a livello verbale (una verbalità chiaramente compromessa dal suo disturbo), ma ciò che davvero è comunicativo nei confronti di Stefania sono le curve dinamiche di intensità e intonazione attraverso cui le dice qualcosa. Il più delle volte (ma non sempre) afferriamo anche il contenuto delle sue frasi – così come ascoltiamo ciò che Stefania brevemente risponde, preferendo tuttavia utilizzare i gesti per essere certa di essere capita dall'amico – ma quasi inconsciamente lo scindiamo ogni volta dalla forza fonetica delle sue esclamazioni lasciandoci guidare più da quest'ultima che dal suo senso logico. Questo tanto più perché ascoltiamo le voci quasi sempre avendo i personaggi di spalle, o addirittura nella penombra delle radure, nascoste tra i rami intricati e il terreno frastagliato di pietre attraverso cui i due rischiano costantemente di perdersi, di inciampare, chiedendosi se non sia meglio tornare indietro. A tratti la voce di Giacomo, quella delle due più vicina all'aspetto corporeo del suono e dunque più profondamente integrabile con l'ambiente naturale circostante (anche qui i suoni reali sono messi in evidenza nel montaggio), sembra assumere le vesti di voce acusmatica, che non sappiamo più bene dove collocare e che pure si fonde perfettamente all'insieme – persino quando lo nega: “Natura di merda”, lo sentiamo bofonchiare ad un certo punto. Tutta la sequenza è dunque animata soprattutto «dalla potenza frastornante dell'immagine sonora»¹¹⁵ animata da un piano vocale che, tra sospiri di fatica, sussulti, ripetizioni di frasi e uno scandire ritmico dei movimenti dettato in una certa fase dal canto del brano dei Queen *We Will Rock You*, arriva alle nostre orecchie come magma sonoro più che come distinta segmentazione verbale. Lo stesso nome del ragazzo emerge ad un certo punto da una nebulosa sonora in cui da un pezzo ormai lo spettatore non si preoccupa più di attribuire precise identità ai corpi che lo attraversano: “Giacomo!” sentiamo gridare Stefania senza vedere né lei né il destinatario dell'appellazione ma solo gli alberi intorno alla capanna che la ragazza ha visto e sui cui vuole richiamare l'attenzione del ragazzo. E così fino alla fine della sequenza, quando il buio delle fronde si dirada lasciando spazio alla luce accecante della riva su cui vediamo in lontananza Giacomo saltare e gridare dalla gioia espressioni insignificanti dal punto di vista semantico e che tuttavia oramai coincidono nella nostra mente con un determinato piano di espressione – sganciato dal verbo e più corporalmente vicino al suono – che continuerà nel film ad essere messo in risalto, a partire da una vicinanza fisica tra i due corpi per la quale

¹¹⁵ F. Alcantara, *Realismo e dualità dell'immagine. “L'estate di Giacomo” di Alessandro Comodin*, in *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, op. cit., p. 287.

sembra non sussistere alcun bisogno di allungare “tatuaggi vocali” (come li chiamerebbe De Certeau) già di per sé comprensibili in parole dal senso compiuto.

In questi ultimi due film, i “casi-fiume”, potremmo chiamarli, laddove il Tagliamento sembra in entrambi i casi assumere il valore simbolico di una realtà liquida in cui progressivamente uomo e ambiente si fondono, la separazione della componente fonetica da quella semantica nelle parole che si ascoltano resta in carico allo spettatore. Esiste ancora, in altre parole, un piano verbale a cui ancorarsi che tuttavia chi guarda è portato a tralasciare dal contesto esperienziale in cui lo accompagna la visione. Ci sono però tentativi filmici che ancora più coraggiosamente negano totalmente il piano verbale e lasciano al pubblico esclusivamente ciò che resta della voce: quella componente “choratica” (vale a dire ancora senza forma) tipica del linguaggio infantile e recuperabile in età successive propria di un piano di immanenza in cui la voce è ancora puro suono, collocabile in senso gerarchico sullo stesso piano degli altri in qualità di mera eiaculazione di un’espressione animale, primitiva, antesignana di una qualunque relazione con il livello logico-discorsivo. Non si tratta più tanto quindi di giocare a far emergere da una voce il suo aspetto gutturale e corporeo (dalla tosse di Cavazzoni alle invenzioni sonore di Giacomo) quanto di stabilire ontologicamente che la voce umana rinuncia alla sua inseparabilità dal resto dei rumori e torna ad essere uno di essi. Abbiamo visto fin dal primo capitolo come una tendenza del cinema delle avanguardie sia quella di appianare le differenze, proprio in nome dell’avvento del sonoro e della possibilità di divertirsi con il contrappunto, tra i corpi vivi e quelli inanimati (ricordiamoci *Pett and Pott* e l’urlo della donna-locomotiva); anche nel cinema moderno, come Deleuze sottolinea più volte, non manca la sperimentazione creativa su un assottigliamento nella differenza tra voce umana e rumore – *Playtime* (1967) di Jacques Tati, ad esempio, in cui i personaggi entrano in conversazione attraverso i rumori¹¹⁶.

Nel documentario italiano contemporaneo il binomio voce-suono interviene soprattutto quando ad essere in gioco è il rapporto spaziale tra il soggetto umano e il paesaggio che lo circonda. Abbiamo visto nelle precedenti analisi come i film di Fasulo e Comodin già mettessero in scena l’attrazione tra la voce umana e il contesto naturale in cui questa viene proferita. C’è tuttavia un autore che, più di altri, ha fatto di questa “attrazione” uno dei suoi tratti stilistici più riconoscibili. Parliamo di Michelangelo Frammartino, nei cui film la voce umana appare di rado ma, quando appare, ci si presenta esattamente come prodotto della trasfigurazione appena descritta. In tutti i lavori del regista calabrese viene messo in

¹¹⁶ Cfr. G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, op. cit., p. 258.

discussione il confine tra personaggio e paesaggio – come nell’“Alba dell’uomo” di Kubrick o nella *slapstick* chapliniana, a dire dello stesso regista¹¹⁷ – così che lo spettatore possa regredire ad una dimensione inorganica in cui niente è davvero distinto (ricordiamoci la teoria lukacsiana riguardo ad un potere oggettificante del cinema in grado di creare un ambiente in cui ogni creatura è indifferenziata dalle altre) e tutto è comune – la camera stessa sembra un personaggio, umano o non umano non conta più –, lavorando dunque su un simbolismo universale dello spazio, a tutti comprensibile perché elaborato a partire da una riconfigurazione visiva e sonora del mondo reale che potremmo definire “animista”. Pensiamo ad un film come *Le quattro volte* (2010), in cui a fondersi in un ciclo di morte e di rinascita – un anziano muore, il suo capretto viene accolto in un gregge, la bestia muore sotto un abete il cui tronco diventa l’alto palo eretto per una festa della tradizione sui monti calabresi, lo stesso palo finisce per essere legna bruciata dai carbonai – sono anche voci e suoni umani che, in un processo di metempsicosi simile a quello incontrato in *Bella e perduta* di Marcello o nella struttura ciclica di *Spira mirabilis* di D’Anolfi e Parenti (entrambi i film d’altra parte interessati all’integrazione del suono umano con quello ambientale), vengono tradotti in espressioni sonore animali, poi vegetali, persino minerali, fino a tornare ad appartenere al corpo dell’uomo da cui tutto è iniziato. Anche quando appartengono all’uomo non si tratta del resto propriamente di voci, ma di “suoni umani” – i colpi di tosse dell’anziano pastore, i suoi mugugni nel sonno, i bisbigli che si affastellano nelle processioni, gli ansimi del lavoro – che già da subito abbandonano i presupposti verbali della loro struttura disponendosi alla metamorfosi che li coinvolge nel regno naturale complessivo rappresentato dal regista. Qualcosa di simile già accadeva ne *Il dono* (2003), in cui le poche parole rammemoranti degli abitanti del paesino di Caulonia (in particolare quelle di un vecchio e di una giovane donna) si disperdevano progressivamente – facendosi sempre più rade, mutandosi in canti – nei rituali quotidiani di una cittadina; o, in modo radicale, in *Alberi* (2013), racconto del culto arboreo del romita nel piccolo paese lucano di Satriano (le scene sono girate in realtà ad Armento), che esemplifica al meglio la fusione fisica di uomo e paesaggio nel travestimento “carnevalesco” del popolo in foresta, in un rito che da cinematografico (trae spunto da un fatto reale ma è stato ricostruito dal regista) rientra dopo secoli nelle tradizioni culturali del paese, capovolgendo il canonico rapporto mimetico tra realtà e ricostruzione filmica. In particolare in quest’ultimo lavoro è evidente la riduzione

¹¹⁷ Cfr. M. Frammartino, *Paesaggio con figure*, in D. Zonta, a cura di, *L’invenzione del reale*, Contrasto, Roma 2012, p. 99.

dell'umano (nel suo corpo e nelle sue “emanazioni sonore”) ad una dimensione – se non inanimata, “diversamente animata” – come quella vegetale, che annulla definitivamente la soglia tra voce e suono, vocalità umana e rumore collocabile al grado zero di un'ipotetica scala che dal verbale conduce alla zona pregressa del non verbale. Nell'ultima scena del corto gli uomini-albero, dopo essersi lentamente disgiunti (in senso fisico) dallo spazio del bosco ed essersi lentamente mossi verso il paesino, arrivano in piazza e, uniti agli abitanti del paese che li accolgono, si stringono in una danza accompagnata da un lieve ritmo percussivo in un abbraccio che coinvolge la stessa cinepresa, ricoperta dal buio prodotto dal volume dei corpi. In questi ultimi minuti la compenetrazione tra rumori vegetali (rami e foglie che si muovono lungo i corpi) e rumori umani (le percussioni, i passi, i piccoli gemiti degli uomini che danzano) raggiungono un perfetto equilibrio in cui non è più possibile scindere le due componenti.

D'altronde è bene ricordare che l'assorbimento dei suoni umani nell'ambiente naturale è aiutato anche a livello tecnico dalla modalità installativa su cui si basa la creazione di molti dei lavori del regista. *Le quattro volte* emula una videoinstallazione proprio nella collocazione spaziale della sorgente sonora dietro lo schermo di proiezione (rinunciando al *surround*) in modo che le immagini siano percepite più carnalmente dallo spettatore, quasi che quest'ultimo venga chiamato interattivamente a «sbucciare»¹¹⁸ il piano visivo per arrivare al suo cuore sonoro, che pulsa al suo interno in un'indissolubile connessione tra i due piani. Stessa cosa per quel che riguarda *Alberi*, che nasce come installazione (presentata nel 2013 nel Dome del Moma PS1 di New York e successivamente al Den Frie Center of Contemporary Art di Copenhagen) e solo in seguito trasposta in un oggetto filmico autonomo il quale tuttavia, come nella sua versione installativa, richiede uno smarrimento in uno spazio sonoro e in un *loop* temporale che rivoluzionano totalmente i codici interpretativi del canonico linguaggio cinematografico. Il cineasta spiega come, in *Alberi* così come ne *Le quattro volte*, cerchi di recuperare nel montaggio interno ad una sola inquadratura la dialettica di un'installazione pensata per essere frammentata su più monitor. Partendo quindi da un modello costruito su più dispositivi da accogliere simultaneamente in un unico ambiente, il regista tenta di condensare in un unico dispositivo lo stesso «viaggio di riconnessione»¹¹⁹, chiamando in causa lo sforzo di uno spettatore smarrito tra più materiali da legare e a cui dare un senso (una foresta in una piazza, una capra su un tavolo).

¹¹⁸ *Ivi*, p. 105.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 103.

Quello che avviene *fisicamente* in uno spazio installativo dovrebbe avvenire, di fronte all'unico schermo del film, nella coscienza dello spettatore, nella sua azione sintetica, comprimendo nell'immagine visuale un'intenzione che nasce come *spaziale*. Questo riguarda le immagini così come i suoni, parte principale dell'aerea cosiddetta "perifilmica" (intorno cioè al piano rappresentativo) che guida la trasformazione da un testo inteso narrativamente ad uno di cui si evidenzia piuttosto l'aspetto «psicologico-percettivo» ed «architettonico-spaziale»¹²⁰, lavorando sulle componenti visive e su quelle sonore in termini spaziali prima che sostanziali e riallineando dunque queste ultime su un unico piano di immanenza in cui anche la voce diventa punteggiatura sonora di una cornice visiva da cui è presa e costantemente trasfigurata.

Nel suo ultimo film, *Il buco* (2021), questo aspetto emerge in modo ancor più evidente. Il racconto documentario si mescola in questo caso ad una componente finzionale, o meglio alla ricostruzione di un fatto reale passato, la famosa spedizione nel 1961 di un gruppo di speleologi all'interno di una grotta che si apre nel sottosuolo del Parco del Pollino, l'Abisso di Bifurto, per una profondità di 683 metri (all'epoca la terza più profonda d'Europa). Nel film appaiono dunque personaggi in costume, tanto gli speleologi quanto gli abitanti dei piccoli centri abitativi del Pollino che, mentre l'operazione esplorativa sta avendo corso, guardano servizi televisivi anni Sessanta (che appaiono nel film come repertori) sulla costruzione del più alto grattacielo italiano, il Pirelli di Milano. Quest'opera di Frammartino si colloca dunque su quel crinale tra documentario e *fiction* che abbiamo finora incontrato altre volte (*Tutto parla di te* di Alina Marazzi, *Martin Eden* di Pietro Marcello, per citare due esempi), in cui l'elemento reale e quello invenzionale sono inscindibili, rendendo impossibile la classificazione precisa di un genere o di una forma narrativa e "sfumando" in modo definitivo i confini tra racconto di realtà e drammatizzazione (a fini autenticativi) di quest'ultima. Sono tuttavia proprio questi lavori ad intessere con il reale i rapporti più articolati dal punto di vista formale, lavorando anche sul piano sonoro (lo abbiamo visto fin dai primi capitoli) nei modi più fecondi.

Nel caso specifico de *Il buco*, il parallelismo costruito tra la discesa nelle viscere della terra e la salita avveniristica verso l'estremo di uno dei simboli del progresso economico italiano si innesta in un cinema che di nuovo si accosta all'aspetto materiale del paesaggio riprendendo passaggio per passaggio, per mesi, uomini che a tutti gli effetti si calano negli

¹²⁰ Cfr. P. Dubois, *Le cinéma exposé. Essai de categorisation*, in *Extended Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art*, Mimesis, Milano 2016.

abissi del “buco” (collocando l’azione su un indiscutibile piano di realtà). Si alternano alla discesa e alle riprese pure e silenziose dell’ambiente circostante quelle di un pastore negli ultimi giorni di vita, che la camera segue nei pellegrinaggi a valle con le sue greggi e nelle azioni quotidiane svolte nella sua abitazione, dove (come ne *Le quattro volte*) lo segue fino a che esala il suo ultimo respiro. È esattamente la dimensione aptica del respiro che emerge stavolta come fondamentale “suono umano” e al contempo rumore che l’uomo condivide con la natura animale e con quella vegetale¹²¹. I respiri e i leggeri battiti cardiaci delle vene del pastore si fondono con quelli degli speleologi nell’oscurità dell’accampamento, di notte intorno al fuoco, e soprattutto con gli ansimi affaticati degli uomini che si calano nelle oscurità della grotta (registrati da Frammartino con la tecnologia del Dolby Atmos), in cui comunicano tra loro attraverso richiami funzionali dai quali viene espunto un qualunque carattere verbale – fischi, esclamazioni, scansione di ritmi lungo la discesa, vocali tenute al fine di capire dalla eco quanto ancora rimane nella discesa¹²². In questo caso l’idea di una sacca uterina che conduce i corpi e le voci degli uomini ad una graduale regressione verso la purezza dei suoni prelogici, che il nostro orecchio avverte come amalgamati e sempre più difficili da disunire in autonomi segmenti significanti, si realizza dunque come fatto compiuto, reale. Il sonoro diventa allora il maggior artefice di quella che Roberto De Gaetano definisce una «ontologia monista»¹²³ del paesaggio, nella quale il carattere modulabile dei suoni, opposto a quello «dividuale»¹²⁴ delle rappresentazioni visive, fa sì che creature umane e ambiente riescano a creare un’onda continua in cui anche le voci, poiché non tagliano lo spazio verbalmente, non procurano in essa alcuna cesura simbolica. Ai lenti e impercettibili “suoni umani” degli speleologi e del pastore si aggiunge la cantilena attraverso cui quest’ultimo guida le sue pecore, un “oh, oh, tè, tè” che scandisce il tempo delle giornate e a volte si traduce in lunghi acuti che percorrono i profili dei monti nel crepuscolo. Alla fine del film, quando il pastore è già morto, la sua voce e il suo fischio tornano a delimitare lo spazio del paesaggio che ha assistito al miracolo di una discesa finalmente compiuta sino al suo limite fisico; una nebbia inonda la valle e la voce rimane

¹²¹ Cfr. R. De Gaetano, *Il respiro delle immagini. “Il buco” di Michelangelo Frammartino*, in “Fata Morgana”Web, 29 agosto 2021.

¹²² In modo analogo è costruito ancora una volta un film di Massimo D’Anolfi e Martina Parenti, *Blu* (2018), in cui a calarsi nelle viscere buie del sottosuolo sono gli operai, gli elettricisti e i carpentieri milanesi incaricati di fare gli scavi per costruire una nuova linea della metro. Ai rumori della profondità della terra, delle sirene, degli ingranaggi dei macchinari, si mescolano anche in questo caso i richiami umani dei lavoratori inseriti nella cornice sonora dell’ambiente alla stessa stregua degli altri suoni inanimati.

¹²³ Cfr. R. De Gaetano, *L’ontologia monista di Michelangelo Frammartino*, in “Fata Morgana”, *Paesaggio*, n. 45, 2021.

¹²⁴ *Ivi*, p. 217.

sospesa nel grigio fumoso e poi nel rettangolo di un'inquadratura che ha ormai raggiunto il massimo livello di astrazione. In quello spazio ormai del tutto rarefatto i suoni vitali continuano a risuonare: più che lo spazio del paesaggio, si tratta a questo punto dello spazio bianco dell'immagine, che si pone al limite estremo del nero interstiziale¹²⁵ in cui il film ha condotto lo spettatore fino a pochi minuti prima, entrambi simboliche espressioni di un fuori campo visivo che il sonoro della voce continua ad animare.

5.7 *La voce è donna. I nuovi aedi del documentario contemporaneo*

«La voce femminile vivifica, lo sguardo acusmetrico mortifica»¹²⁶. Questo scrive Thomas Elsaesser (riprendendo una riflessione di Slavoj Žižek) affermando la potenza della carnalità della voce femminile – dall'urlo di Munch a quello della protagonista di *Psycho* –, capace di destabilizzare ontologicamente lo spettatore cinematografico sottraendolo dal terreno di comfort in cui l'onnisciente e distaccata voce maschile lo ha sempre fatto accomodare. Già più volte in queste pagine abbiamo identificato il femminile della vocalità con la dimensione pre-logica dello spazio uterino (reale o metaforico che esso sia), in cui la voce del singolo è ancora indistinta da quella materna e dunque fusa ad un ambiente sonoro circostante che la ingloba e ne toglie il carattere frammentario dato dai segmenti linguistici. In modo speculare l'intervento vocale maschile rappresenterebbe invece l'interdizione patriarcale che segna la definitiva distinzione tra una singolarità parlante e l'altra, producendo una drastica separazione tra la componente fonetica, unica per ogni individuo umano ma alla radice comune (in quanto suono espressivo) all'intera specie e quella semantica di un piano logico-verbale che assegna ad ogni "comunicatore" il proprio ruolo nella gerarchia del discorso. Adriana Cavarero lega questo primigenio processo di vocalizzazione – portato in seguito ad una tirannica "devocalizzazione" ad opera dell'imposizione di un logos raziocinante – a due figure mitiche: quella della Musa omerica e quella della Sirena, altrettanto legata al racconto epico classico. Entrambe le creature disturbano con il loro "fare poetico" la ferrea credenza platonica che la libertà d'espressione caratteristica della poesia epica, che enfatizza la materialità sonora, libidinosa e pre-semantica del logos, sia inferiore al carattere strutturato della scrittura¹²⁷. In tutti e due i casi si parla di una voce legata alla fluidità ritmica e melodica

¹²⁵ Cfr. D. Dottorini, a cura di, *Sprofondare nel paesaggio. Conversazione con Michelangelo Frammartino*, in "Fata Morgana", *Paesaggio*, op. cit., pp. 8-9.

¹²⁶ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, op. cit., p. 160.

¹²⁷ Cfr. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, op. cit., p. 119.

del suo incedere più che al contenuto delle sue parole: come la parola della Musa si connette direttamente con la materialità di un accaduto che ha vissuto personalmente e che trasmette al poeta affinché questo lo trasformi in racconto, in un processo che da quella visuale si trasferisce progressivamente in una dimensione uditiva, così le Sirene che parlano ad Ulisse modulano foneticamente i propri versi preoccupandosi più del potere seduttivo della loro sonorità che della sostanza verbale dei propri pensieri, che sarà la voce dell'eroe a tradurre in un discorso di senso compiuto. La vocalità femminile è dunque in primo luogo legata al «godimento irresistibile»¹²⁸ infuso nell'uditorio dato dalla prossimità al respiro fisico che la produce – ricordiamoci il racconto di Bellamy e il valore erotico che sin dalle origini viene attribuito ad una voce femminile di cui misteriosamente sfugge la fonte e che pure appare sorprendentemente vicina all'orecchio del suo ascoltatore. Se anche nella scrittura, come scrive Hélène Cixous, il linguaggio femminile è portato a rompere i canoni e «smantellare» la sintassi, scrivendo con il corpo e annullando una vera e definita opposizione tra testo scritto e discorso orale, nell'utilizzo della voce anche l'ultimo possibile residuo di tensione tra le due parti in causa – che, come abbiamo visto, nel cinema di cui parliamo sono spesso coesistenti – si annulla in nome di un canto in cui è il ritmo della vocalità a decidere il movimento del testo che si sta recitando¹²⁹. Che si tratti quindi di un reale “canto” – pensiamo alla potenza emotiva dei brani di Giovanna Marini in *Su tutte le vette è pace* di Gianikian e Ricci-Lucchi o a quello “tarantolato” di Lilla Brignone in *Stendali* di Mangini – o di un’“aria” incarnata dalla recitazione lirica di una pagina di diario o di un’epistola, forme letterarie come sappiamo vicine alla forma orale – di esempi ne abbiamo visti tanti, dalle voci di Citron e di Akerman a quella di Marazzi in *Un'ora sola ti vorrei* o di Tosi in *Private fragments of Bosnia* – la voce femminile, ben più di quella maschile, abbandona il canonico tratto prosastico del commento fuori campo e si lascia andare alla musicalità di una parola non lineare, vicina all'interiorità della propria narratrice e al contempo al tratto fisico, autentico, della sua esposizione.

Il tratto carnale dell'emanazione è in effetti quasi sempre inscindibile dal piano soggettivo, spesso autobiografico, della narrazione documentaria su cui abbiamo visto muoversi la voce femminile in molti dei casi fin qui citati – le “Stars” del film di Labate o il prologo di Pedicini in *Marlboro city*, per citarne solo due dei tanti. Questo tipo di voce abbandona una qualunque traccia di autorevolezza nei confronti degli ascoltatori

¹²⁸ *Ivi*, p. 118.

¹²⁹ *Ivi*, p. 155.

evidenziando nel suo racconto un carattere di «specificità»¹³⁰ – meglio, di *marginalità*, ma torneremo su questo – di contro al tono di “universale validità” usato dalle voci maschili. Viene così destituito il paradigma secondo il quale “interiorità” equivale ad “inferiorità”¹³¹, aprendo la descrizione della realtà ad un punto di vista interno, intimo nelle confessioni che concede all’ascoltatore e fallace nella sua vulnerabilità emotiva. La questione è: cosa accade nel rapporto con le immagini ad una voce così “prossima a sé”, al suo corpo fonetico così come ad un flusso di coscienza che viene esternalizzato rimanendo tuttavia estremamente legato all’interiorità di chi lo pronuncia? La più diretta conseguenza, che è quanto qui ci interessa sottolineare, è che tanto più una voce si presenta in una forma precaria (formale e sostanziale) nel raccontarsi, quanto più essa è vicina alla carne delle immagini con le quali si incontra, divenendo dunque quella più adatta a «sostenere la differenza»¹³² e le contraddizioni del piano visivo in cui incappa e del suo profilo “tettonico” e “striato” (per usare due aggettivi deleuziani). In altre parole, meno la narrazione dal fuori campo si distacca dal piano della rappresentazione – pensiamo anche soltanto ad una voce come quella di De Felice in *Casa*, che non può fare a meno di manifestare le sue emozioni irrompendo in campo – più segnala di questo stesso, assumendo una condizione formale altrettanto provvisoria, ambigua, soggetta ad una costante messa in discussione, uno stato di «impossibilità e mancanza»¹³³ nel portare a compimento la dimostrazione di una verità assoluta, oggettiva, controversia che al contrario la voce maschile è portata spesso a mascherare. La perdita del controllo onnisciente da parte di una voce femminile che non ha problemi a mostrarsi nella pasta autentica del suo tono e nelle pulsioni irrazionali del suo sentire più intimo testimonia cioè inesorabilmente l’«l’insostenibilità della convinzione del documentario a proposito di una presunta capacità di imprimere verità generalizzate in modo fedele e senza problemi»¹³⁴, e di conseguenza la forma disgregata e opaca attraverso cui il racconto viene portato ad espressione.

Le narratrici donne diventano così spesso le uniche in grado di fronteggiare una narrazione discontinua, non lineare, complessa come quella moderna (pensiamo alle voci del cinema di Duras o a quelle delle opere di Marker) e contemporanea. Nelle condizioni paradossali del «vortice»¹³⁵ della narrazione a cui vengono sottoposte da un racconto come

¹³⁰ S. Bruzzi, *New documentary*, op. cit., p. 66, traduzione mia.

¹³¹ Cfr. B. Sjogren, *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*, op. cit., p. 147.

¹³² *Ivi*, p. 14, traduzione mia.

¹³³ S. Bruzzi, *New documentary*, op. cit., p. 66, traduzione mia.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Cfr. B. Sjogren, *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*, op. cit.

quello che oggi vive il cinema documentario, le voci femminili prendono in carico l'intreccio di un livello visivo ibrido, costruito negli scarti tra più media, vagando tra le sue "rovine" (riutilizzando il termine di Philippon) e prestando la propria vicinanza fisica, libertà espressiva e destrutturazione epistemica alla costruzione di un fecondo contrappunto con esse. Ecco che nella voce femminile coesistono dunque più che mai la primitività orale di un racconto ancora in grado di distaccarsi dal piano simbolico e fluire musicalmente dentro quello visivo e la capacità di aderire ad un piano mediale complesso come quello che caratterizza oggi il racconto del reale. Anzi, è precisamente il movimento liberatorio che la porta ad affermarsi come elemento fisico (manifesto nella sua "grana" originaria) ed esposto all'instabilità del racconto interiore – dalla più profonda intimità soggettiva alla più radicale vicinanza con l'indicibile del linguaggio (pensiamo alla voce del personaggio di Valeria in *Per sempre* o a quella di Viezzoli ne *La natura delle cose*) – a far sì che si fonda al meglio con una rappresentazione altrettanto irrazionale e votata all'eterogeneità delle sue componenti. Se in qualche caso il femminile della voce fa ingresso in una materia filmica intricata per riconnetterne le parti (spesso nei film diretti da registi maschi, in cui la voce della donna non racconta se stessa ma viene ascritta alla posizione dell'"altro" che narra una storia) – Donatella Finocchiaro ne *I fantasmi di San Berillo* di Morabito, Noa Steimatsky in *Profughi a cinecittà* di Bertozzi, Marina Vlady in *Spira Mirabilis* di D'Anolfi e Parenti – più spesso esso si presta alla contaminazione con l'ambiguità referenziale delle immagini a cui si riferisce. Quella della narratrice si manifesta cioè il più delle volte come la «coscienza eterogenea di un sé che è sempre anche altro»¹³⁶, un "io multiplo" i cui confini egocentrici di un'identità singolare (come abbiamo detto essere per eccellenza quella maschile) si slabbrano in favore di una compromissione con una materia ad esso estranea. Non si tratta più di un ego da legare cartesianamente ad un "cogito", bensì di un "io individuale" i cui codici canonici «si rompono sotto l'onda di un flusso vocale nel quale qualcuno ride, piange, grida e respira, cantando nella scrittura l'avvento della sua stessa disorganizzazione»¹³⁷. Questo è lampante quando ad incontrarsi con la voce è il *footage* d'archivio – pensiamo alla voce di Mary ne *La bocca del lupo*, quella "aliena" ma femminile della tigre in *Circle* di Valentina Monti, quella di Sara Fgaier ne *Gli anni* o di Mariangela Gualtieri in *Confini* di Alina Marazzi. In tutti questi casi, tolte le differenze di carattere diegetico su cui ora non torniamo, la voce fuori campo vive un continuo moto di «possessione e spossessione»¹³⁸

¹³⁶ *Ivi*, p. 17, traduzione mia.

¹³⁷ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, op. cit., p. 158.

¹³⁸ *Ibidem*.

della propria identità, proiettando la propria storia su materiali altrui o ritrovando in questi ultimi il racconto differito della propria memoria o di un profilo soggettivo in cui sceglie di riconoscersi. La voce che parla si fonde così idealmente ad un insieme di voci – quelle incarnate dalle diverse linee narrative a cui si lega – con cui decide di risuonare al fine di solidificarsi in un amalgama coscienziale in cui la singola esistenza è capace di corrispondere a quella di un altro e la narrazione dell’“io” nasce da una dimensione relazionale piuttosto che da una autoreferenziale. Se la massima evidenza di questo tipo di processo viene raggiunta quando la voce off dialoga con gli archivi del passato, la capacità della vocalità femminile di incontrare la diversità dell’“altro” è pienamente manifesta anche se questa sceglie una via d’accesso poetica alla realtà come nel caso di Rohrwacher in *Quattrostrade*, o l’attrito di due corpi come nell’ironico *lip-sync* di Iaia Forte nel film di Di Martino, o ancora il dialogo con l’artificio della forma animata, dalla voce radiofonica di Kathy Easdale a quella della piccola Amal nel film di Savona.

La voce femminile sembra intervenire lì dove la materia espressiva abbandona la linearità del racconto e sceglie di “sfumare” i confini tra piano oggettivo e piano soggettivo, realtà e finzione, presente e passato, producendo una polarità “di mezzo” – «in-betweenness»¹³⁹, la chiama Rascaroli – in cui l’elemento vocale viene attirato dal piano disgregato della rappresentazione e quest’ultimo cattura nel suo intreccio mediale una vocalità in grado di resistere alla “tempesta” formale cui dà vita. L’avvento “salvifico” dell’elemento vocale femminile è tanto più manifesto quando a interagire sul piano sonoro è più di una voce, in particolare nel caso in cui questo viene chiamato ad alternarsi «come in una staffetta» ad un “corrispettivo” maschile, «facendo emergere dalla loro discreta armonia coniugale»¹⁴⁰ un’unità superiore di discorso. Lo spazio vocale si frammenta cioè ulteriormente in quella che Bonitzer definisce una «scena»¹⁴¹ popolata da più narratori, che moltiplica i punti di vista e dunque nega definitivamente il carattere egocentrico di un’unica voce che primeggia in quanto guida assoluta del piano visivo. Questa “drammatizzazione” dello spazio vocale tra narratore maschile e narratrice femminile può tradursi in un espediente diegetico come quello presente in *Sans soleil* di Marker o in un documentario come *Images of the World and the Inscription of War* (1989) di Harun Farocki, nei quali viene esplicitato che la voce femminile che parla (lo abbiamo visto nel caso di Florence Delay) riporta le riflessioni e i racconti di un narratore maschile, che tuttavia per forza di cose vede la sua posizione di

¹³⁹ L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁰ P. Bonitzer, *Le regard et la voix*, op. cit., p. 42, traduzione mia.

¹⁴¹ *Ibidem*.

enunciatore indebolirsi e anzi rischia che le proprie parole vengano trasfigurate dalla riformulazione che vivono a carico di una seconda voce. Oppure può esserci un passaggio di testimone netto, come nel caso analizzato di Marker e Koumiko Muraoka, alla quale da un certo punto del film in poi viene affidata la narrazione sul piano sonoro. Può accadere tuttavia, in modo più sottile, che la voce femminile irrompa nel racconto per una brevissima parentesi temporale, inserendosi in quello che viene recepito come uno squarcio nella narrazione e che, proprio in quanto “squarcio”, necessita di una nuova voce in grado di reggerne l’articolazione dialettica. Tornando al documentario italiano, un esempio calzante a questo proposito è *Bella e perduta* di Pietro Marcello, in cui nel mezzo del film il racconto si spezza a cavallo di una brevissima sequenza nella quale la voce maschile di Sarchiapone viene sostituita da quella di una donna che per qualche istante vediamo in campo. Non si tratta di una figura già apparsa sul piano diegetico (né vi apparirà in seguito), cosa che rafforza la sensazione straniante di vedere (e soprattutto ascoltare) qualcuno che interviene ad un livello prettamente formale della narrazione, quasi a voler sottolineare di questa la complessità e il costante “pericolo” che la pseudo-linearità della fiaba venga abbandonata creando una collusione di quest’ultima con altre forme di racconto. Vediamo Pulcinella steso a letto e una donna vestita con un abito d’altri tempi che alla luce fioca di una candela sta scrivendo una lettera (ancora una volta una voce femminile legata alla “spaziatura” interiore data dalla scrittura epistolare): “Nelle estreme e più lucenti terre del Sud esiste un Ministero nascosto per la difesa della natura degli esseri umani. Un genio materno, di illimitata potenza, alla cui cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono quelle popolazioni”. Così esordisce la voce, in tono sussurrato e con un lieve accento napoletano, quasi a suggellare con le sue parole l’incarico femminile (“materno”) di proteggere il sonno di Pulcinella e dunque, in qualche modo, l’andamento del racconto nella sua interezza, opponendo alla cura primordiale della pace dell’essere umano quelle che definisce più avanti le “voci fredde della ragione umana”. La voce della donna, che dopo pochi istanti passa nel fuori campo e diventa più cristallina, sovrapponendosi ad un breve montaggio di repertorio composto da alcune immagini in cui vengono ritratte le strade affollate di un paese (forse spagnolo) e un’arena in cui un *toreador* è alle prese con una bestia nera da domare, diventa così una sorta di apologia della forza della natura contro l’ottuso raziocinio umano. Se questa opposizione si presenta a livello del contenuto come una eco del racconto animale e magico che Marcello sta portando avanti sul piano della rappresentazione, a livello formale ci sembra che la voce stia in qualche modo parlando, più in assoluto, della giusta modalità di approcciarsi ad una narrazione, quella cioè di lasciarsi avvincere dalla carne della materia

espressiva che si sta mettendo in forma – spaventosa e ferina quanto quella del toro – abbandonando il distacco freddo di una voce raziocinante e cedendo il posto ad una seconda voce in grado di accostarsi alla natura indomabile del racconto. La sequenza dura una manciata di minuti: al termine la storia riprende il suo (frastagliato) corso, ma lo spettatore sa ormai di avere di fronte un “vortice” (usando il termine di Sjogren) narrativo che può produrre da un momento all’altro svolte inaspettate, messe nelle mani – anzi, nella voce – di una narratrice altrettanto fugace.

La postura della voce femminile si riconferma così più vicina di quella maschile alla corporeità della propria espressione interiore e di conseguenza alla materialità delle stesse immagini. Questa «erotica»¹⁴² della voce, se da una parte dà la possibilità ad una «diversa forma di alterità»¹⁴³ di manifestarsi nei confronti del piano visivo, dall’altra lega definitivamente la voce della donna ad un corpo (anzi due, il proprio e quello della rappresentazione) che la pongono al di sotto di uno sguardo autoritario maschile «feticista» e «voyerista»¹⁴⁴ che tenta in ogni modo di vincolarne la libertà. In altre parole, il legame della voce femminile alla carnalità dell’immagine può rischiare di trasformarsi da condizione privilegiata a limite, confinando il suo raggio espressivo allo «spazio claustrofobico»¹⁴⁵ dell’immagine. La sua rivincita sarà allora quella di operare, direttamente all’interno del corpo apparentemente oppressivo in cui si manifesta, una trasfigurazione formale del racconto che, stante la complessità materiale di quest’ultimo, può avvenire solo “lavorandolo” dal di dentro. In breve, la voce femminile può, in una materia così “fisica” e interattiva come quella intermediale che caratterizza sempre di più il nostro cinema documentario, combattere proprio «lì dove inizia la difficoltà»¹⁴⁶, capovolgendo il confinamento nel corpo dell’immagine a vantaggio della costruzione di un’efficace linea di narrazione che interviene dove la materia espressiva più si complica e ha bisogno di essere sostenuta da un racconto che sappia gestirla ad armi pari, calandosi a pieno nelle sue maglie. Ecco perché anche le voci maschili contemporanee più efficaci sono quelle che accettano di «femminizzarsi»¹⁴⁷ (direbbe Kaja Silverman) al fine di abbandonare il pensiero puramente astratto della classica voce off per un pensiero fisiologico, “sensuoso” – per utilizzare un noto termine ejzenštejniano –, legato ad una dimensione organica che pensa il lavoro

¹⁴² *Ivi*, p. 43.

¹⁴³ M. A. Doane, *The voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, op. cit., p. 49, traduzione mia.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ K. Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988, p. 45, traduzione mia.

¹⁴⁶ M. A. Doane, *The voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, op. cit., p. 50, traduzione mia.

¹⁴⁷ K. Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, op. cit., p. 50.

psichico direttamente dentro gli scarti di una materia costruita su più livelli di discorso e tra diversi formati medialità. In questo senso rimanere aderenti al corpo dell'immagine non significa rinunciare a «ciò che eccede la sincronia»¹⁴⁸ ma, al contrario, comprendere che le asincronie più feconde sono quelle che vivono internamente il piano della rappresentazione e che dunque è necessario innestarsi su di esso al fine di giocarvi un ennesimo contrappunto – diventare “componente scritturale” del racconto, come dicevamo qualche pagina fa. Non parliamo tuttavia di un lavoro prettamente «ginnico»¹⁴⁹ come semmai, paradossalmente, si presenta quello di una voce maschile onnisciente ossessionata dal controllare il livello visivo del racconto, bensì della capacità di creare un’“esperienza sensoriale” che smuova nello spettatore un’emozione “intellettuale”, a partire dall’armonizzazione dialettica delle parti in causa, mettendo in scena un racconto legato secondo un egual valore alla materia “viva” del film e alla libertà del discorso interiore prodotto dall’elemento vocale.

D'altronde la voce femminile, esposta nella sua intimità ma, come si diceva all'inizio, profondamente legata ad una dimensione collettiva, prelogica, del pensiero, è forse quella più capace di raccontare il reale connettendo una prospettiva individuale ad un racconto dalla portata universale. La donna (in qualità di soggetto rappresentato, cineasta, volto che ci osserva dagli archivi) si racconta, dentro e fuori la rappresentazione, facendosi portavoce di storie personali – spesso legate alla tradizione, alla favola, alla memoria, al cosiddetto “lessico familiare” – che acquistano tuttavia una forza primitiva radicale nel momento in cui vengono esposte al “fuori” condiviso della narrazione. Non siamo lontani da quanto Deleuze e Guattari, nel loro saggio su Kafka, definivano «letteratura minore»¹⁵⁰. È l'autore che parla dai margini quello che riesce a prefigurare una comunità potenziale, indipendente da quella attuale, forgiando «gli strumenti di un'altra coscienza e di un'altra sensibilità»¹⁵¹. Quelle narrate dalle donne sono storie quasi sempre “non ufficiali”, eppure potenti perché radicate nell'attualità dell'accadere, autentici solchi in cui la traccia del tempo si inserisce quotidianamente e non eccezionalmente, terreno in cui l'evenemenzialità della Storia si sedimenta delicatamente, lentamente, e tuttavia in modo “destinale”. La donna è per eccellenza quell'essere umano inconsapevole di cui parlava Cavarero, “immerso nell'autonarrazione spontanea della sua memoria” più che nel consapevole esercizio del ricordare. Il racconto intimo, individuale, l'apparente esiguità del suo spazio, diviene tanto

¹⁴⁸ *Ibidem*, traduzione mia.

¹⁴⁹ E. Stancanelli, *Guardare/Essere guardate*, in L. Buffoni, a cura di, *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2018, p. 148.

¹⁵⁰ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2017.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 31.

più indispensabile quanto più «in esso si agita una storia ben diversa»¹⁵², quella collettiva. La voce femminile conserva allora in sé la giusta tenacia nell'immergersi in una materia complessa come quella del reale e la giusta umiltà nel presentarsi come «primo ingranaggio» di un «concatenamento collettivo»¹⁵³ che fonde costantemente il racconto del sé a quello dell'altro, in un «doppio movimento di inclusione ed esclusione»¹⁵⁴ in cui il racconto "marginale" si inserisce nel più ampio intreccio di una narrazione per contribuire a catalizzarne il senso. Saper «divenire minore»¹⁵⁵ vuol dire dunque, nel caso del rapporto voce-immagine, accettare di mischiarsi all'intrico narrativo che il reale richiede perché sia raccontato in modo autentico mostrandosi nella posizione precaria di una delle tante voci possibili. Non si tratta affatto di una posizione passiva, è anzi il movimento più dinamico che la narrazione documentaria possa desiderare per emergere nella sua complessità originaria, in cui nessuna delle componenti espressive può più permettersi una collusione "pulita" con le altre e in cui c'è bisogno di un racconto orale che di questa impossibilità faccia un manifesto, una dichiarazione di intenti, l'avamposto delle sue battaglie e il punto di partenza delle sue future evoluzioni.

¹⁵² *Ivi*, p. 30.

¹⁵³ *Ivi*, p. 149.

¹⁵⁴ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, op. cit., p. 221.

¹⁵⁵ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, op. cit., p. 49.

CONCLUSIONI

Nel suo ultimo testo, *Une certaine tendance du cinéma documentaire* (2021), Jean-Louis Comolli ruba l'espressione utilizzata da François Truffaut nel numero 31 dei *Cahiers du cinéma* (gennaio 1974) per riprendere una tendenza del cinema documentario che ha il timore stia andando perduta, quella cioè di essere un cinema «di parola» invece che «di situazione»¹. A partire dalla proiezione a Parigi di una conversazione registrata tra lui e il regista Nicolas Philibert (*Nicolas Philibert, hasard et nécessité*, 2019), si chiede se un film del genere non arrivi oramai come un'eccezione, anche un po' faticosa da digerire, ad uno spettatore abituato ad un panorama visivo che sembra aver paura del logos e di un «pensiero articolato»² che prevede una certa attenzione dal pubblico, preferendo al contrario lasciarsi andare ad una pura azione figurativa, «nemica del pensiero»³, che lascia che quest'ultimo esca «indenne»⁴ (dal punto di vista intellettuale) dalla sala. Se in *Vedere e potere* lo studioso lamentava il fatto che la società moderna, e dunque il cinema che la rispecchiava, attivasse costantemente un *loop* verbale inudibile e angosciante che rendeva tutti gli spettatori dei “Krapp” alla presa con i propri infiniti nastri registrati⁵, qualche mese fa Comolli rovescia il problema dicendoci che invece non si parla abbastanza; o meglio, non si parla abbastanza *nel modo in cui si dovrebbe*. «Si parla, non si è mai parlato così tanto (...). La questione del cineasta non è di parlare, di aggiungere parola alla parola ambiente. È di far capire»⁶: questo scriveva in *Vedere e potere* e da qui sembra ripartire quando afferma che a mancare oggi nel cinema documentario non è tanto la parola ma la «pazienza»⁷ che questa si dispieghi in modalità non scontate, in un tempo non necessariamente conciso e lineare, interrogando chi la ascolta senza mostrarsi né fine a se stessa né tantomeno pienamente appagante.

Finora abbiamo parlato di voce, ma è evidente (e lo abbiamo più volte sottolineato), che il contrappunto tra voce e immagine in un cinema “di parola” come quello documentario disautomatizzi, in primo luogo, l'integrazione classica tra immagine e linguaggio, e dunque tra un piano visivo e uno verbale che si interfacciano affinché nessuno dei due livelli si

¹ J-L. Comolli, *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, Éditions Verdier, Lagrasse 2021, p. 24, traduzione mia.

² *Ivi*, p. 27, traduzione mia.

³ *Ivi*, p. 34, traduzione mia.

⁴ *Ivi*, p. 29, traduzione mia.

⁵ L'implicito riferimento è qui all'opera teatrale di Samuel Beckett, *L'ultimo nastro di Krapp* (1958).

⁶ J-L. Comolli, *Vedere e potere*, op. cit., p. 150.

⁷ *Id.*, *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, op. cit., p. 41.

pieghi all'altro ed entrambi aggiungano un effetto di senso alla narrazione complessiva. La parola del documentario contemporaneo, così come l'abbiamo descritta, sembra dunque operare precisamente in quella zona che secondo Comolli rischia di rimanere oscurata dall'inattività di uno spettatore sempre meno in grado di accogliere contemporaneamente un'immagine e un suono diverso da essa⁸. Si tratta di una parola che chiede allo spettatore un ascolto interattivo, capace di creare delle connessioni lì dove non le avrebbe mai pensate, accettando una disintegrazione tra voce e corpo non sempre facile da comprendere e assumendo un punto di vista su un flusso narrativo discontinuo di cui spesso non viene servita alcuna soluzione.

D'altra parte, nella realtà che viviamo in prima persona – prima che in quella che ci racconta il cinema – ci stiamo abituando all'ascolto della pura voce, slegata da un supporto visivo e di nuovo vicina alla nostra intimità solo in forza della propria emanazione, che trascina la nostra memoria all'ascolto ad occhi chiusi delle fiabe da bambini, ad un'immaginazione sempre stimolata a creare da sé le immagini del racconto, lavorando sul vuoto visivo cui dà vita un "pieno sonoro" come quello di una qualunque forma orale di narrazione. Pensiamo a quanti oggi hanno pressoché abbandonato la canonica forma scritta per inviare all'altro un messaggio vocale – che sia breve o che invece costituisca un vero e proprio soliloquio che, alla pari della riproduzione di una *story* su Instagram o di un post su Facebook, scarichi su un dispositivo mediale il proprio flusso di coscienza senza essere vincolato ad una risposta, ad una reale *presenza* dell'altro. Siamo in un'epoca in cui la dimensione egoica delle nostre vedute e, al contempo, il desiderio di tornare a sentirci stretti in un racconto intimo, carnale, che ci riporti ad una certa origine della comunicazione, spinge in modo propulsivo l'elemento vocale ad essere di nuovo un canale espressivo dal forte ascendente⁹. Abbiamo nominato una pratica comune di dialogo Whatsapp (amplificata da alcune forme recenti di *social* come Clubhouse, "stanza" virtuale in cui persone tra loro sconosciute comunicano lasciandoci tracce esclusivamente vocali), ma pensiamo ad un *trend* contemporaneo come quello dei Podcast, rappresentativi se vogliamo di entrambe queste tendenze: da una parte la capacità del suono di contrappuntarsi temporalmente ad una qualsiasi delle nostre attività – dunque il potere mediale di una voce che può inserirsi, al contrario di un'immagine, dentro un movimento di vita fatto di azioni simultanee come

⁸ Cfr. *Ivi*, p. 79.

⁹ Walter J. Ong, nel suo testo *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (Il Mulino, Bologna 2014), parla non a caso di «seconda oralità» o «oralità di ritorno» proprio in relazione all'era elettronica e a mezzi tecnologici quali il telefono, la radio, la televisione e, più avanti, lo spazio telematico della rete.

quello quotidiano, ma anche l'ascolto isolato e non condiviso di una fonte sonora prodotta a sua volta da un'emittente che sproloquia senza prevedere alcun confronto con l'altro; dall'altra la dimensione intima che viene a crearsi (in modo differente ad esempio dall'ascolto radiofonico) tra l'"io" che ascolta e il "tu" che parla, collegati da un auricolare che li rende prossimi, divisi dal resto del mondo e tendenti a ricreare una dimensione di interazione primordiale in cui chi parla risulta talmente vicino al sé da fondersi con la sua percezione della realtà esterna. Su questo aspetto insiste molto un testo di recente uscita tutto dedicato al format del Podcast, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore* (la traduzione italiana per minimum fax è del 2021) di Martin Spinelli e Lance Dann, in cui tanto si sottolinea il legame di questa pratica con l'aspetto comunitario dei social media e di una serialità episodica volta a logiche di produzione e *marketing* ben precise, quanto si stabilisce che quella del podcast è una «narrazione emotiva»¹⁰, basata cioè *in primis* su un'empatia primitiva, quasi inconscia, tra la voce che (tra le ormai tantissime) l'ascoltatore ha scelto affinché lo accompagni nelle sue azioni giornaliere e la sua posizione di uditore. Questo stesso "patto vocale" vive internamente pratiche come quella degli audiolibri (trovata anch'essa relativamente recente), in cui ad avvicinarsi alle nostre intimità sono le voci conosciute dei grandi attori, o format seriali innovativi come la recentissima *Calls* (Fede Álvarez, 2021), prodotta negli Stati Uniti ma di ideazione francese, in cui un poliziesco dai toni psicanalitici si dipana in uno spazio dell'immagine completamente nero o attraversato da alcune forme grafiche astratte in cui regnano i dialoghi acusmatici di voci che si parlano a coppie telefonicamente, risolvendo, puntata dopo puntata, il mistero apocalittico che le affligge.

Tutte queste forme testimoniano senza alcun dubbio il rinnovato bisogno di istituire una negoziazione narrativa con una vocalità in cui ci si possa immergere totalmente, senza distrazioni visive e tornando al potere immaginativo che richiedeva un tempo la declamazione orale di un racconto, a partire da quello epico degli aedi omerici. Questo "ritorno alla voce" si è tanto più manifestato con l'avvento della pandemia da Covid-19, un evento spartiacque che, anche a proposito di questa determinata circostanza, risulta avere un ruolo chiave. In mancanza dei corpi vivi, negli ultimi due anni sono state spesso le voci a venire in soccorso della nostra nostalgia di sentirci vicini al prossimo o semplicemente vivere il racconto di quell'"altro" da cui tanto spaventosamente venivamo distanziati. Lo abbiamo visto negli scorsi capitoli parlando di lavori filmici come *Le storie che saremo*,

¹⁰ M. Spinelli, L. Dann, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore*, minimum fax, Roma 2021, p. 133.

Quattrostrade, Rebibbia Quarantine, tutti tentativi di avvicinare un reale inesorabilmente sfuggente attraverso la voce. Ma quest'ultima, in ambito teatrale ad esempio, è servita anche a soppiantare una presenza scenica in quel momento impossibile – pensiamo ai radiodrammi divulgati dagli artisti e dalle maestranze del Teatro Valle prima attraverso emittenti radio e in seguito in filodiffusione negli spazi svuotati del teatro; o ad un progetto come Radio India, ideato dal gruppo Oceano Indiano con le compagnie residenti del teatro India e l'artista Daria Deflorian, in cui sempre si è ripensato lo spazio scenico attraverso la drammatizzazione dello spazio vocale. La nostalgia dei corpi si è trasformata in un recupero di una dimensione aptica della voce – una parola che «vuole toccare», che «accarezza le ombre»¹¹ – che allo stesso modo si stava imponendo, già prima del virus, nei domini della comunicazione quotidiana.

E torniamo così a Comolli, che declina il valore della parola, in una riflessione anch'essa post-pandemica, soprattutto a partire dalla mancanza di uno scambio verbale comunitario, simbolo dell'essere in primo luogo, distinguendoci da tutte le altre creature viventi, degli “esseri parlanti”:

Nella parola libera, improvvisata, si manifesta una scena maggiore della soggettività (...), la parola, quando è filmata, porta il dentro del soggetto ad avventurarsi in un fuori collettivo, sociale, politico. Ebbene, la registrazione della parola libera, liberamente associata, è l'invenzione specifica del cinema documentario¹².

Il cinema documentario regala allo spettatore la possibilità di incontrare, come nessun altro genere, la “parola filmata” – vale a dire integrata nell'oggetto filmico, non necessariamente incarnata in un corpo con la quale si sincronizza –, così come quella “post-proiezione” che, nell'«esteriorità dello schermo»¹³, continua a vivere nei dibattiti scatenati da visioni stimolanti. È allora il valore delle “parole intelligenti” che il cinema del reale deve preoccuparsi di conservare, attraverso voci che, dentro e fuori i margini dell'inquadratura, si facciano carico di rappresentare il bisogno contemporaneo di tornare ad un medium antico costruendo un modello di riferimento che faccia sì che il suo uso non venga svilito da un accumulo quantitativo delle sue prestazioni, ma piuttosto declinato nelle sue più raffinate potenzialità.

¹¹ J-L. Comolli, *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, op. cit., p. 80, traduzione mia.

¹² *Ivi*, p. 77, traduzione mia.

¹³ *Ivi*, p. 63, traduzione mia.

BIBLIOGRAFIA

Adorno T.W., *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1994.

Id., Eisler H., *La musica per film*, Newton Compton, Roma 1975.

Alberti R., *Il film a venire. Di alcuni motivi nel cinema di Giovanni Cioni*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

Alcantara F., *Realismo e dualità dell'immagine. "L'estate di Giacomo" di Alessandro Comodin*, in *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, a cura di A. Cervini e G. Tagliani, Palermo University Press, Palermo 2020.

Altman R., *Introduction*, in "Yale French studies. Cinema/Sound", n. 60, Yale University Press, New Haven 1980.

Aprà A., *La rifondazione del documentario italiano*, in M. Bertozzi, a cura di, *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2007.

Arnheim R., *Film come arte*, Abscondita, Milano 2013.

Assmann J., *La memoria culturale*, Einaudi, Torino 1997.

Badiou A., *L'evento dell'immagine anonima. Conversazione con Alain Badiou*, a cura di F. Ceraolo, in "Fata Morgana", *Evento*, n. 38, 2019.

Id., *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, a cura di D. Dottorini, Pellegrini, Cosenza 2009.

Baiblé C., *Programmation de l'écoute*, in "Cahiers du cinéma", n. 293, ottobre 1978.

Baldi A., *La censura nelle attualità e nelle pubblicità del 1946*, in "CineCensura. 100 anni di revisione cinematografica in Italia", 2014.

Barthes R., *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003.

Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985.

Bazin A., *L'evoluzione del linguaggio cinematografico*, in *Che cos'è il cinema*, Garzanti Editore, Milano 1999.

Id., *Lettre de Sibérie*, in "France-Observateur", 30 ottobre 1958.

Id., *Difesa di Rossellini*, in "Cinema Nuovo", n. 65, 1955.

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

Id., *Espropri di realtà*, in "Fata Morgana", *Reale*, n. 21, 2013.

Id., *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.

Id., *Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio*, in G. Spagnoletti, a cura di, *Il reale allo specchio. Il documentario italiano*, Marsilio, Venezia 2012.

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

Binda E., *Per un nuovo schematismo. Gilbert Simondon e il lavoro dell'immaginazione*, in *Ambienti mediali*, Meltemi, Roma 2018.

Bonitzer P., *Le regard et la voix*, 10/18, Parigi 1976.

Brecht B., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962.

Brown N., *Film form/Voice-Over: Bresson's The diary of a country priest*, in "Yale French Studies", *Cinema/Sound*, n. 60, 1980.

Bruzzi S., *New documentary*, Routledge, New York 2006.

Calvino I., *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Quattro film. I vitelloni, La dolce vita, 8 ½, Giulietta degli spiriti*, Einaudi, Torino 1974.

Casetti F., *Mediascape: un decalogo*, in *Ambienti mediali*, Meltemi, Roma 2018.

Cati A., *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Id., *Figure del sé nel film di famiglia*, in “Fata Morgana”, *Emozione*, n. 12, 2011.

Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

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

Cecchi D., *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2016.

Ceraolo F., *Introduzione. Il teatro e il suo oltre*, in Id., a cura di, *Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Chatrian C., *Il bel paese e le storie da raccontare*, in *Cinema italiano: realtà e sogno*, “Brancaleone”, n. 1, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2006.

Cherchi Usai P., *David Wark Griffith*, Il Castoro, Milano 2013.

Chion M., *L'écrit au cinéma*, Armand Colin, Parigi 2013.

Id., *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001.

Id., *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma 1991.

Cinquegrani M., *Evoluzione della voice over nel cinema italiano*, in R. Calabretto, M. Cosci, E. Mosconi, a cura di, *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, "Quaderni del CSCI" n. 15, Daniela Aronica editore, Barcellona 2019.

Cioni G., *Il cinema come incontro e relazione*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

Comolli J-L., *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, Éditions Verdier, Lagrasse 2021.

Id., *La trasparenza che nasconde*, a cura di B. Roberti, in *Cinema, pensiero, vita. Conversazioni con Fata Morgana*, a cura di R. De Gaetano e F. Ceraolo, Pellegrini, Cosenza 2016.

Id., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006.

Cosci M., *Un mondo di suoni. Il documentario italiano 1931-1965*, in R. Calabretto, M. Cosci, E. Mosconi, a cura di, *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, "Quaderni del CSCI" n. 15, Daniela Aronica editore, Barcellona 2019.

Coviello M., Tagliani G., *Migrant Images and Imageries in Contemporary Italian Cinema*, in "L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes", n. 2, 2019.

Davis W., *The World Rewound. Wittgenstein Tractatus*, in B. Nichols, M. Renov, a cura di, *Cinema's Alchemist. The films of Peter Forgács*, University of Minnesota Press, 2011.

De Certeau M., *Vocal Utopias: Glossolalias*, in "Representations", *Special Issue: The New Erudition*, n. 56, autunno 1996.

De Gaetano R., *L'ontologia monista di Michelangelo Frammartino*, in "Fata Morgana", *Paesaggio*, n. 45, 2021.

Id., *Il respiro delle immagini. "Il buco" di Michelangelo Frammartino*, in "Fata Morgana"Web", 29 agosto 2021.

Id., *Analogia e ripetizione poetica. "Martin Eden" di Pietro Marcello*, in "Fata Morgana Web", 2 settembre 2019.

Id., *L'inarchiviabile*, in "Fata Morgana", *Archivio*, n. 2, 2007.

Id., *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.

Deleuze G., *Foucault*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018.

Id., Guattari F., *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2017.

Id., Bene C., *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002.

Id., *Le componenti dell'immagine*, in *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989.

Derrida J., *Mal d'archive*, Galilee, Parigi 1995.

Id., *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Book, Milano 1968.

Didi-Huberman G., *Sentire il grisou*, Orthotes, Salerno 2021.

Doane M.A., *The voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, in "Yale French Studies", n. 60, "Cinema/Sound", 1980.

Dolar M., *A voice and nothing more*, Short Circuits, The MIT Press, Cambridge 2006.

Dotto S., *Voci d'archivio. Fonografia e culture dell'ascolto nell'Italia tra le due guerre*, Meltemi, Milano 2020.

Dottorini D., a cura di, *Sprofondare nel paesaggio. Conversazione con Michelangelo Frammartino*, in “Fata Morgana”, *Paesaggio*, n. 45, 2021.

Id., *Vite che (non) sono la mia. La scrittura di sé nel cinema del reale*, in *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, a cura di A. Cervini e G. Tagliani, Palermo University Press, Palermo 2020.

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

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

Id., *Occhi di calcio (e di cinema)*, in “Fata Morgana”, n. 8, maggio-agosto 2009.

Dubois P., *Le cinéma exposé. Essai de categorisation*, in *Extended Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art*, Mimesis, Milano 2016.

Ejzenštejn S.M., *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio Editori, Venezia 2013.

Id., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2012.

Id., *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003.

Elsaesser T., Hagener M., *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009.

Emmer L., *Conversazione con Luciano Emmer*, in J. Chessa, P. Olivetti, C. Pestelli, “Il nuovo spettatore”, n. 6, dicembre 2002.

Ernaux A., *Gli anni*, L'orma, Roma 2015.

Eugeni R., *Lo spettatore-archivio. Cinema, memoria, modernità*, in “Fata Morgana”, *Archivio*, n. 2, 2007.

Farinotti L., *La ri-scrittura della storia: "Un'ora sola ti vorrei" di Alina Marazzi e la memoria delle immagini*, in "Comunicazioni sociali", *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, n. 3, 2005.

Festa G., *Valicando la linea d'ombra. Reale e "Dereale"*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

Filippelli S., *Una cinepresa tutta per sé. La scrittura filmica come diario femminile*, in L. Cardone, Filippelli, a cura di, *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, iacobellieditore, Guidonia 2011.

Firk M., *Lettre de Sibérie*, in "Cinema 58", n. 32, dicembre 1958.

Frammartino M., *Paesaggio con figure*, in D. Zonta, a cura di, *L'invenzione del reale*, Contrasto, Roma 2012.

Fulci L., *I cinegiornali*, "Italia Taglia", 2001.

Gadamer H-G., *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2001.

Gauthier G., *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009.

Gianikian Y., Ricci Lucchi A., *Archivi che salvano. Conversazione con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, a cura di D. Dottorini, in "Fata Morgana", *Archivio*, n. 2, 2007.

Grierson J., *Documentario e realtà*, Bianco e Nero, Roma 1950.

Id., *Uso creativo del suono*, in "Bianco e nero", anno X, n. 4, aprile 1949.

Grusin R., *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di A. Maiello, Pellegrini, Cosenza 2017.

Guastini D., *Commento*, in Aristotele, *Poetica*, Carocci, Roma 2017.

Hegel G.W.F., *Filosofia della natura*, Utet, Torino 2006, p. 219 e Id., *Estetica*, Einaudi, Torino 2008.

Higson A., *The landscapes of television*, in “Landscape Research”, School of English and American Studies, University of East Anglia, 3 gennaio 2007.

Iervese V., *Il falso problema del vero. La malamimesis dell'immagine contemporanea*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

Jakobson J., *Linguistica e poetica* in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 2008.

Jameson F., *Brecht e il metodo*, Cronopio, Napoli 2008.

Kozloff S., “*The Voice of God*”: *Narration in “The Naked City”*, in “Cinema Journal”, vol. 23, n. 4, University of Texas, Austin 1984.

Kracauer S., *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano 1995.

Kristeva J., *Le langage cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Éditions du Seuil, Parigi 1981.

Lagani C., *Le voci dell'eterodirezione*, in V. Valentini, a cura di, *Drammaturgie sonore 2. Saggi e conversazioni*, Bulzoni Editore, Roma 2021.

Levinas E., *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 2018.

Lischi S., *La libertà di Alina. Sperimentazione e divagazioni dello sguardo nei film di Marazzi*, in “Arabeschi”, n. 2, luglio-dicembre 2013.

Loparco S., *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Il Foglio, Livorno 2014.

Lukács G., *L'anima e l'azione. Scritti su cinema e teatro*, a cura di F. Ceraolo, Pellegrini Editore, Cosenza 2020.

MacCabe C., *Godard: Images, sound, politics*, Palgrave Macmillan, Londra 1980.

Marazzi A., *Storie familiari e conquiste politiche. Incontro con Daniela Persico*, in E. Morreale, D. Zonta, *Cinema vivo. Quindici registi a confronto*, Edizioni dell'Asino, Roma 2009.

Id., *Vogliamo anche le rose*, Feltrinelli, Milano 2008.

Id., Fraioli I., *Un'ora sola ti vorrei*, in M. Bertozzi, a cura di, *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2007.

Id., *Un'ora sola ti vorrei*, in M. Bertozzi, a cura di, *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2007.

Id., *I documentari salveranno il cinema italiano? Tavola rotonda con Leonardo Di Costanzo, Alina Marazzi, Gianfranco Pannone e Claudia Tosi*, a cura di L. Mosso e D. Zonta, in "Brancaleone", *Cinema italiano: realtà e sogno*, n. 1, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2006.

Id., *Un'ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milano 2006.

Marcello P., *La bocca del lupo*, Feltrinelli, Milano 2010.

Martera L., *Jacopetti e la censura*, in "CineCensura. 100 anni di revisione cinematografica in Italia".

Masecchia A., *Raccontare e governare il tempo: Agnès Varda, Terence Davies, Alina Marazzi*, in "SigMa – Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo", vol. 1, 2017.

Metz C., *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, a cura di A. Sainati, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.

Id., *Le perçu et le nommé*, in “Essais sémiotiques”, Éditions Klincksieck, Parigi 1977.

Miccichè L., *Visconti e il neorealismo. “Osessione”, “La terra trema”, “Bellissima”*, Marsilio, Venezia 1990.

Mileto A., *Conversazione con Sara Fgaier a partire da “Gli anni” (2018)*, in Gynocine Project, gennaio 2022.

Id., *Felicemente fuori controllo. Conversazione con Pietro Marcello*, in “Fata Morgana Web”, 18 novembre 2019.

Montani P., *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio-digitale*, Meltemi, Roma 2020.

Id., Cecchi D., Feyles M., *Ambienti mediali*, Meltemi, Roma 2018.

Id., *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017.

Id., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.

Id., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano 2000.

Morreale E., *Introduzione*, in “Cartaditalia”, *Cinema del reale: il documentario italiano 2000-2015*, n. 1, Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles, Bruxelles 2015.

Id., *Il documentario fuori di sé. Tracce e prospettive di un genere cinematografico*, in *Il miraggio del reale: per una mappa del cinema documentario italiano*, “Quaderni del CSCI”, n. 4, Daniela Aronica editore, Barcellona 2008.

Nichols B., *Speaking truth with film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, University of California Press, Oakland 2016.

Id., *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014.

Id., *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

Id., *Ideology and the image*, Indiana University Press, Bloomington 1981.

Odin R., *How to Make History Perceptible. The Bartos Family and the Private Hungary Series*, in Nichols B., M. Renov, a cura di, *Cinema's Alchemist. The films of Peter Forgács*, University of Minnesota Press, 2011.

Id., *Le film de famille comme document. Une approche sémio- pragmatique*, in "Revista Archivos de la Filmoteca/Digitalia", 6 marzo 2011.

Id., *Il cinema amatoriale*, in G. P. Brunetta, a cura di, *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Einaudi, Torino 2001.

Ong W. J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 2014.

Parigi S., *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.

P.P. Pasolini., *L'atena bianca*, in *Appendice ad "Appunti per un'Orestiade africana"*, in *Per il cinema*, vol. I, Mondadori, Milano 2001.

Id., *Il «trattamento»*, in *Appendice a "La rabbia"*, in *Per il cinema*, vol. I, Mondadori, Milano 2001.

Id., *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000.

Id., *Il cinema e la lingua orale*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000.

Id., *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000.

Id., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960.

Paternò C., *Cuori di tenebra*, in “8 ½”, *Archivio e foundfootage nel cinema italiano. Una nuova estetica?*, n. 58, settembre 2021.

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

Id., *Il cinema dicotomico*, in *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, in M. Bertozzi, a cura di, *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2007.

Id., *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino 2003.

Philippon A., “Cahiers du cinéma”, n. 347, maggio 1983.

Plantinga C., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Chapbook Press, Cambridge 2010.

Platone, *Sofista*, 263e, a cura di F. Fronterotta, Rizzoli, Milano 2007.

Id., *Filebo*, 17b, a cura di M. Migliori, Bompiani, Milano 2000.

Pudovkin V.I., *Asynchronism as a Principle of Sound Film*, in *From Film Technique and Film Acting*, Grove Press, New York 1960.

Quinlivan D., *Place of breath in cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgo 2014.

Rabito V., *Terra matta*, Einaudi, Torino 2014.

Rais A., *Il cinema di Vittorio De Seta*, Maimone, Catania 1996.

Rancière, J., *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007.

Rascaroli L., *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film*, Wallflower Press, New York 2014.

Ricoeur P., *Tempo e racconto*, vol. I, Jaca Book, Milano 2016.

Id., *Tempo e racconto*, vol. III, *Il tempo raccontato*, Jaca book, Milano 1971.

Rimini S., «Le voci di dentro». *Fantasmia audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi*, in “Arabeschi”, n. 2, 2013.

Roberti B., *Il deposito dei simulacri*, in “Fata Morgana”, *Archivio*, n. 2, 2007.

Ropars Willeumier M-C., *Christian Metz et le mirage de l'énonciation*, in *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, Pu Vincennes, Parigi 2009.

Id., K. Smith, *The disembodied voice: India Song*, in “Yale French Studies”, *Cinema/Sound*, n. 60, 1980.

Rosolato G., *La voix: entre corps et langage*, in “Revue française de psychanalyse”, n. 38, gennaio 1974.

Rotha P., Road S., Griffith R., *Documentary Film*, Faber and Faber LTD, Londra 1952.

Sainati A., *Il commento verbale nei cinegiornali Incom*, in F. Pierotti, P. Valentini, F. Vitella, a cura di, “Quaderni del CSCI” n. 13, *Cinema italiano: tecniche e pratiche*, n. 13, 2017.

Sangiovanni A., *La storia in Super8. I «filmini» familiari come fonti storiche*, in “Contemporanea”, n. 3, luglio 2008.

Scandola A., *Riscritture. "Tutto parla di te" tra foundfootage, documentario e finzione*, in G. Tinazzi, a cura di, *Lo stato delle cose*, Coop. Libreria Editrice Università di Padova, Padova 2014.

Scarlato A., *Comunicare ai tempi della pandemia. A partire da "Le livre d'image" di Jean-Luc Godard*, in "Fata Morgana Web", luglio 2020.

Sciascia L., *Il volto sulla maschera*, Mondadori, Milano 1980.

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

Simi G., *Jonas Mekas: pratiche di spostamento dai diari scritti ai diari filmati*, in "Arabeschi", n. 1, gennaio-giugno 2013.

Sisto A., *L'inconscio sonico-acustico e la politica della voce*, in *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, in R. Calabretto, M. Cosci, E. Mosconi, a cura di, *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, "Quaderni del CSCI" n. 15, Daniela Aronica editore, Barcellona 2019.

Sjogren B., *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*, University of Illinois Press, Chicago 2006.

Smith J., *Vocal tracks. Performance and sound media*, University of California Press, Londra 2008.

Sozzo S., Valeri C., *Il motivo per filmare. Il confine del cinema tra Corso Salani e Paloma Calle*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

Spinelli M., Dann L., *Podcast. Narrazioni e comunità sonore*, minimum fax, Roma 2021.

Stancanelli E., *Guardare/Essere guardate*, in L. Buffoni, a cura di, *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2018.

Stillitano C., *Verso una scienza della creazione vocale*, in *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 2012.

Storto L., *Percorsi visivi tra fiaba, storia e memoria. Il cinema di Pietro Marcello*, in "L'Avventura", anno VI, numero speciale, 2020.

Valentini V., *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Carocci, Roma 2020

Venzi L., "Adieu au langage" di Jean-Luc Godard, o della composizione, in *Il cinema del nuovo millennio*, a cura di A. Cervini, Carocci, Roma 2020.

Id., "Adieu au langage", ovvero *Che cos'è il cinema (in 3d) per Jean-Luc Godard*, in *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, a cura di A. Cervini e G. Tagliani, Palermo University Press, Palermo 2020.

Id., *Comparsa, passanti, avventure dello spettatore*, in "Fata Morgana", *Evento*, n. 38, 2019.

Vilaró Moncasí A., *The "impower" of cinema: an analysis of "L'homme atlantique"*, in "L'Atalante 24", *L'Atalante*, luglio-dicembre 2017.

Vygotskij L.S., *Pensiero e linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 2008.

Wees W.C., *Recycled Images: the Art and Politics*, Anthology Film Archives, New York 1993.

Whittaker T., Wright S., *The Writing Voice in Cinema. A preliminary discussion*, in Id., a cura di, *Locating the Voice in Film. Critical Approaches and Global Practices*, Oxford University Press, Oxford 2017.

Žižek S., *On belief*, Routledge, Londra 2003.

Zucconi F., *Geofilosofia delle relazioni. "Molecole" di Andrea Segre*, in "Fata Morgana Web", 2 settembre 2020.

Id., *"Quando ogni immagine è facile". Una geofilosofia politica dei media, tra Badiou e Deleuze*, in *Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Id., *Dagli home movies al foundfootage cinema. Sulle tracce della cultura visuale domestica*, in "Lares", *Culture domestiche. Saggi interdisciplinari*, a cura di V. Lusini e P. Meloni, n. 3, 2014.

Id., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Zumthor P., *Prefazione*, in C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 2000.

FILMOGRAFIA

1960 (Gabriele Salvatores, 2010)
48 (Susana de Sousa, 2010)
6.30 Collection (Harry Watt, Edgar Anstey, 1934)
Adieu au langage (Jean-Luc Godard, 2014)
Alberi (Michelangelo Frammartino, 2013)
Aleksandr Nevskij (Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1938)
All'armi siam fascisti! (Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Lino Micciché, 1962)
Amleto (Laurence Olivier, 1948)
Ancora un giorno (Raúl de la Fuente, Damian Nenow, 2019)
Anna (Alberto Grifi, 1975)
Appunti per un film sull'India (Pier Paolo Pasolini, 1969)
Appunti per un'Orestiade africana (Pier Paolo Pasolini, 1970)
Appunti romani (Marco Bertozzi, 2004)
Arca russa (Aleksandr Sokurov, 2002)
Arrivederci Saigon (Wilma Labate, 2018)
Assalto al cielo (Francesco Munzi, 2016)
Aubervilliers (Eli Lotar, 1946)
Autobiografia di una casa (Alice Guareschi, 2002)
Bande à part (Jean-Luc Godard, 1964)
Bella e perduta (Pietro Marcello, 2015)
Belluscone (Franco Maresco, 2014)
Berlino – Sinfonia di una grande città (Walter Ruttmann, 1927)
Blue (Derek Jarman, 1993)
Bluescreen (Riccardo Bolo, Alessandro Arfuso, 2016)
Branca de neve (João César Monteiro, 2000)
British sounds (Jean-Luc Godard, 1969)
Broadway melody (René Clair, 1940)
Buongiorno notte (Marco Bellocchio, 2003)
Cadenza d'inganno (Leonardo Di Costanzo, 2011)
Cantando sotto la pioggia (Stanley Donen, Gene Kelly, 1952).
Capturing the Friedmans (Andrew Jarecki, 2003)
Casa (Daniela De Felice, 2013)
Chantal Akerman par Chantal Akerman (Chantal Akerman, 1996)
Chronique d'un été (Jean Rouch, 1961)
Chung Kuo, Cina (Michelangelo Antonioni, 1972)
Cinema grattacielo (Marco Bertozzi, 2017)
Circle (Valentina Monti, 2016)
Classe de lutte (Chris Marker, 1969)
Coal Face (Alberto Cavalcanti, 1935)
Comizi d'amore (Pier Paolo Pasolini, 1964)
Con il cuore fermo, Sicilia (Gianfranco Mingozzi, 1965)
Confini (Alina Marazzi, 2014, in *9x10 Novanta*)
Correspondencia (Carla Simon, 2020)
Cronaca di Anna Magdalena Bach (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1968)
D'amore si vive (Silvano Agosti, 1984)
Daughter rite (Michelle Citron, 1980)

Diary (David Perlov, 1983)
Die Sonnen Insel (Thomas Elsaesser, 2017)
Dimanche à Pékin (Chris Marker, 1956)
Documenteur (Agnès Varda, 1981)
Drifters (John Grierson, 1929)
Due o tre cose che so di lei (Jean-Luc Godard, 1967)
Edipo re (Pier Paolo Pasolini, 1967)
El sicario – Room 164 (Gianfranco Rosi, 2010)
Elsa la rose (Agnès Varda, 1965)
Essere donne (Cecilia Mangini, 1965)
Ex Libris – The New York Public Library (Frederick Wiseman, 2017)
Fahrenheit 9/11 (Micheal Moore, 2004)
Fantasia sottomarina (Roberto Rossellini, 1940)
Farrebique (George Rouquier, 1946)
Fortini/Cani (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1976)
Free fall (Péter Forgács, 1996, in *Private Hungary*)
Fuori dai teatri (Rä Di Martino, 2021)
Futura (Pietro Marcello, Francesco Munzi, Alice Rohrwacher, 2021)
Garage Demy (Agnès Varda, 1991)
Gente del Po (Michelangelo Antonioni, 1947)
Gli anni (Sara Fgaier, 2018)
Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma (Jean-Luc Godard, 1986)
Grizzly Man (Werner Herzog, 2005)
Her (Spike Jonze, 2013)
His Mother's Voice (Dennis Tupicoff, 1997)
Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988)
I fantasmi di San Berillo (Edoardo Morabito, 2013)
I pupi siciliani (Ugo Saitta, 1955)
I sogni del lago salato (Andrea Segre, 2015)
Ici et ailleurs (Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1976)
Ignoti alla città (Cecilia Mangini, 1958)
Il buco (Michelangelo Frammartino, 2021)
Il canto dei fiumi (Joris Ivens, 1954)
Il diario di un curato di campagna (Robert Bresson, 1951)
Il dono (Michelangelo Frammartino, 2003)
Il film di Mario (Giovanni Piperno, Agostino Ferrente, 1999)
Il Gattoparve (Daniele Cipri, Franco Maresco, 1996)
Il mago di Oz (Victor Fleming, 1939)
Il mare d'inverno (Ermanno Cavazzoni, 2012, in *Formato ridotto. Libere riscritture del cinema*)
Il milione (René Clair, 1931)
Il nostro secolo (Artavazd Pelešjan, 1982)
Il passaggio della linea (Pietro Marcello, 2007)
Il peggio di noi (Corso Salani, 2006)
Il ponte (Joris Ivens, 1928)
Il popolo è con me (Canecapovolto, 2011)
Il re dello stagno (Gualtiero Jacopetti, 1954)
Il romanzo di un baro (Sacha Guitry, 1936)
Il senso degli altri (Marco Bertozzi, 2007)
Il silenzio di Pelešjan (Pietro Marcello, 2011)

Il testamento del dottor Mabuse (Fritz Lang, 1933)
Il testamento delle nostre ombre (Vladimir Perisic, 2014, in *I ponti di Sarajevo*)
Il varco (Michele Manzolini, Federico Ferrone, 2019)
Il vecchio e il nuovo (Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1929)
Images of the World and the Inscription of War (Harun Farocki, 1989)
In her shoes (Maria Iovine, 2019)
In the Year of the Pig (Emile de Antonio, 1968)
Incubi notturni (Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden e Robert Hamer, 1945)
Indebito (Andrea Segre, 2012)
India song (Marguerite Duras, 1975)
Is the Man Who is Tall Happy? (Michel Gondry, 2013)
Jaguar (Jean Rouch, 1967)
Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)
Llacunes (Carla Simon, 2015)
L'anno scorso a Marienbad (Alain Resnais, 1961)
L'attesa del maggio (Simone Massi, 2014)
L'estate di Giacomo (Alessandro Comodin, 2011)
L'estate vola (Andrea Caccia, 2000)
L'homme atlantique (Marguerite Duras, 1981)
L'ignoto spazio profondo (Werner Herzog, 2005)
L'immagine mancante (Rity Panh, 2013)
L'intervallo (Leonardo Di Costanzo, 2012)
L'isle (Chiara Malta, 2006)
L'onda (Ermanno Olmi, 1955)
L'orchestra di Piazza Vittorio (Agostino Ferrente, 2006)
L'orgoglio degli Amberson (Orson Welles, 1942)
L'umile Italia (Sara Fgaier, Pietro Marcello, 2014, in *9x10 Novanta*)
L'uomo con la macchina da presa (Dziga Vertov, 1929)
L'uomo che sapeva troppo (Alfred Hitchcock, 1956)
L'uomo di Aran (Robert J. Flaherty, 1934)
La bocca del lupo (Pietro Marcello, 2009)
La canta delle marane (Cecilia Mangini, 1962)
La corazzata Potëmkin (Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1925)
La femme du Gange (Marguerite Duras, 1974)
La jetée (Chris Marker, 1962)
La macchina di Alfredo C. (Roland Sejko, 2021)
La mafia non è più quella di una volta (Franco Maresco, 2019)
La natura delle cose (Laura Viezzoli, 2016)
La rabbia (Pier Paolo Pasolini, 1963)
La strada dei Samouni (Stefano Savona, 2018)
La taranta (Gianfranco Mingozzi, 1962)
La terra trema (Luchino Visconti, 1948)
La terra trema (Mario Martone, Jacopo Quadri, 1998)
La verifica incerta (Alberto Grifi, Gianfranco Baruchello, 1965)
La voce umana (Pedro Almodóvar, 2020)
La zuppa del demonio (Davide Ferrario, 2014)
Labanta Negro (Piero Nelli, 1966)
Las hurdes (Luis Buñuel, 1936)
Le chant du styrène (Alain Resnais, 1959)

Le cose belle (Agostino Ferrente, Giovanni Piperno, 2013)
Le livre d'image (Jean-Luc Godard, 2018)
Le mystère Koumiko (Chris Marker, 1965)
Le quattro volte (Michelangelo Frammartino, 2010)
Le storie che saremo (Irene Dioniso, Daniele Atzeni, Marco Bertozzi, Claudio Casazza, Martina Melilli, Matteo Zadra, Giulia Cosentino, 2020)
Le tempestaire (Jean Epstein, 1947)
Leonardo Da Vinci (Luciano Emmer, 1953)
Les glaneurs et la glaneuse (Agnès Varda, 2000)
Les plages d'Agnes (Agnès Varda, 2008)
Les vacances du cinéaste (Johan van der Keuken, 1974)
Letter to Jane (Jean-Luc Godard, 1972)
Lettera da una sconosciuta (Max Ophüls, 1948)
Lettre à Freddy Buache (Jean-Luc Godard, 1982)
Lettre de Sibérie (Chris Marker, 1957)
Level five (Chris Marker, 1997)
Li mali mestieri (Gianfranco Mingozzi, 1963)
Listen to Britain (Humphrey Jennings, Stewart McAllister, 1942)
Lo stato contro Mandela e gli altri (Nicolas Champeaux, Gilles Porte, 2015)
Lost lost lost (Jonas Mekas, 1976, in *Diaries, notes and sketches*)
Lu tempu di li pisci spata (Vittorio De Seta, 1954)
M – Il mostro di Düsseldorf (Fritz Lang, 1931)
Mare chiuso (Andrea Segre, 2012)
Marisa (Jacopo Quadri, 2000)
Marlboro City (Valentina Pedicini, 2010)
Martin Eden (Pietro Marcello, 2019)
Marx può aspettare (Marco Bellocchio, 2021)
Medea (Pier Paolo Pasolini, 1969)
Mi chiamo Francesco Totti (Alex Infascelli, 2020)
Miracolo italiano (Giovanni Piperno, 2014 in *9x10 Novanta*)
Miss Marx (Susanna Nicchiarelli, 2020)
Moi, un noir (Jean Rouch, 1958)
Molecole (Andrea Segre, 2020)
Mondo cane (Gualtiero Jacopetti, 1962)
Moses und Aron (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1975)
My Architect (Nathaniel Kahn, 2003)
My home in Lybia (Martina Melilli, 2018)
My Winnipeg (Guy Maddin, 2007)
Nanuk l'esquimese (Robert J. Flaherty, 1922)
News from home (Chantal Akerman, 1977)
Night Mail (Harry Watt, Basil Wright, 1936)
Noi siamo l'Africa (Ansano Giannarelli, 1966)
Nostalgia della luce (Patricio Guzmán, 2010)
Nostra signora dei turchi (Carmelo Bene, 1968)
Notte e nebbia (Alain Resnais, 1956)
Nous/Autres (Giovanni Cioni, 2003)
Numéro deux (Jean-Luc Godard, 1975)
Ottobre (Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1927)
Paisà (Roberto Rossellini, 1946)
Panni sporchi (Giuseppe Bertolucci, 1980)

Paris Is Burning (Jennie Livingston, 1990)
Passion (Jean-Luc Godard, 1982)
Per Lucio (Pietro Marcello, 2021)
Per sempre (Alina Marazzi, 2005)
Per tutta la vita (Susanna Nicchiarelli, 2014)
Pett and Pott (Alberto Cavalcanti, 1934)
Photographic Memory (Ross McElwee, 2011)
Piazza Garibaldi (Davide Ferrario, 2011)
Pioggia (Joris Ivens, 1929)
Playtime (Jacques Tati, 1967)
Prima della rivoluzione (Bernardo Bertolucci, 1964)
Private Fragments of Bosnia (Claudia Tosi, 2004)
Profughi a Cinecittà (Marco Bertozzi, 2013)
Progetto panico (Paola Randi, 2014, in *9x10 Novanta*)
Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)
Quando la Senna incontra Parigi (Joris Ivens, 1957)
Quattro notti di un sognatore (Robert Bresson, 1971)
Quattrostrade (Alice Rohrwacher, 2021)
Racconto d'inverno #2. Sleepwalking (Alice Guareschi, 2000)
Racconto da un affresco (Luciano Emmer, 1938)
Rebibbia Quarantine (Zerocalcare, 2020)
Redemption (Miguel Gomes, 2013)
Rumore bianco (Alberto Fasulo, 2008)
Sacro Gra (Gianfranco Rosi, 2013)
Sans soleil (Chris Marker, 1983)
Santiago (João Moreira Salles, 2007)
Sciopero! (Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1924)
Sei racconti morali (Rohmer, 1961-1972)
Selfie (Agostino Ferrente, 2019)
Shining (Stanley Kubrick, 1980)
Shoah (Claude Lanzmann, 1985)
Si (Luca Ferri, 2020)
Sinfonia del Donbass/Entusiasmo (Dziga Vertov, 1931)
Sirena operaia (Gianfranco Pannone, 2000)
Sopralluoghi in Palestina (Pier Paolo Pasolini, 1965)
Spira Mirabilis (Massimo D'Anolfi, Martina Parenti, 2016)
Spiritual voices (Aleksandr Sokurov, 1995)
Stanley's room n. 1 (Daniele Cipri, Franco Maresco, 1991, in "Cinico Tv")
Stendali (Cecilia Mangini, Lino Del Fra, 1960)
Strappare lungo i bordi (Zerocalcare, 2021)
Su tutte le vette è pace (Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi, 1998)
Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)
Supereroi senza superpoteri (Beatrice Baldacci, 2019)
Tarnation (Jonathan Caouette, 2003)
Tempi moderni (Charlie Chaplin, 1936)
Terra di Spagna (Joris Ivens, 1937)
Terramatta (Costanza Quatriglio, 2012)
The Arrival of a train (Auguste Marie Louis Nicolas Lumière, Louis Jean Lumière, 1896)
The artist (Michel Hazanavicius, 2011)
The Bartos Family (Péter Forgács, 1988, in *Private Hungary*)

The Beast of the City (Charles Brabin, 1932)
The Big Swallow (James Williamson, 1901)
The Maelstrom. A family Chronicle (Péter Forgács, 2008)
The Show Mas Go On (Rä Di Martino, 2014)
The Song of Ceylon (Basil Wright, 1934)
The Stone River (Giovanni Donfrancesco, 2013)
The Thin Blue Line (Erroll Morris, 1988)
The Times of Harvey Milk (Rob Epstein, 1984)
The World at War (AA. VV., 1973)
Tongues Untied (Marlon Riggs, 1990)
Torino interno giorno (Giovanni Piperno, 2021)
Triangle (Costanza Quatriglio, 2014)
Tubiolo e la luna (Marco Bonfanti, 2014, in *9x10 Novanta*)
Tutto parla di te (Alina Marazzi, 2012)
Un film comme les autres (Jean-Luc Godard, 1968)
Un'ora sola ti vorrei (Alina Marazzi, 2002)
Una canzone (Alice Rohrwacher, 2014, in *9x10 Novanta*)
Untitled (fall) (Alice Guareschi, 2005)
Uomo, donna, pietra (Enrico Brizzi, 2012, in *Formato ridotto. Libere riscritture del cinema amatoriale*)
Valzer con Bashir (Ari Folman, 2008)
Varda par Agnès (Agnès Varda, 2019)
Vedete, sono uno di voi (Ermanno Olmi, 2017)
Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)
Viaggio in Italia (Roberto Rossellini, 1954)
Vincere (Marco Bellocchio, 2009)
Voci nel tempo (Franco Piavoli, 1996)
Vogliamo anche le rose (Alina Marazzi, 2007)
Volto di Sicilia (Ugo Saitta, 1959)
Walden (Jonas Mekas, 1968, in *Diaries, notes and sketches*)
Weekend (Walter Ruttmann, 1930)
Why we fight (Frank Capra, 1942-1945)
Wittgenstein – Tractatus (Péter Forgács, 1992)