



II. IBRIDAZIONI E DIAGNOSI

Alina Marazzi: il documentario e il suo oltre

ANTONIO COSTA



¹ Alina Marazzi (Milano 1964), ha svolto un lungo lavoro di collaborazione con Giuseppe Piccioni, Studio Azzurro, Piergiorgio Gay, Giovanni Maderna, Giuseppe Bertolucci, Godfrey Reggio. È autrice di numerosi documentari tra i quali ricordiamo *L'America me l'immaginavo* (1991), *Il declino di Milano* (1992), *Mediterraneo, il mare industrializzato* (1993), *Ragazzi dentro* (1997), *Il sogno tradito* (1999), *Un'ora sola ti vorrei* (2002), il film che le ha dato notorietà internazionale, è una delle opere più mature e originali dell'attuale produzione documentaristica e costituisce il primo capitolo di una ricerca sulla soggettività femminile che è proseguita con *Per sempre* (2005) e *Vogliamo anche le rose* (2007).

² Sulla situazione del documentario nel contesto del cinema italiano contemporaneo, cfr. Adriano Aprà, *La rifondazione del documentario italiano*, Marco Bertozzi e Gianfranco Pannone (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi sul cinema italiano*, Lindau, Torino 2003, pp. 187-192.

³ Un film, come lo ha definito l'autrice, nato dal "sentimento della necessità" e "in barba alle leggi del marketing e del profitto"; cfr. Gianni Canova (a cura di), "Alina Marazzi: *Un'ora sola ti vorrei*", «Duel», n. 99, 2002, p. 27.

⁴ Sulla pratica del *found footage*, cfr. Nicole

Nel cinema italiano di oggi, *Un'ora sola ti vorrei* (2002) di Alina Marazzi¹ rappresenta un caso per molti versi esemplare. Personalmente, ritengo che sia uno dei film italiani più belli di questo decennio. Volutamente non ho precisato *documentario*, in quanto penso che ormai questa definizione di genere sia sempre meno significativa.² E, se proprio la si vuole mantenere, servirebbe solo per affermare che, allo stato attuale, nel campo del documentario italiano si registrano fermenti più vitali e ricchi di promesse di quanto non accada nel cinema di finzione.

Ma al di là delle scelte di gusto, *Un'ora sola ti vorrei* dimostra come un film possa raggiungere il suo pubblico attraverso canali che non sono più quelli tradizionali della distribuzione cinematografica e possa essere promosso attraverso forme che non sono più né quelle della pubblicità né quelle della critica cinematografica. Al punto tale che, in un sistema tutt'altro che attrezzato per una regolare distribuzione di un film di questo tipo,³ *Un'ora sola ti vorrei* ha ugualmente potuto raggiungere le sale grazie all'interesse suscitato attraverso una circolazione in parte televisiva e in parte "militante" (o almeno così si sarebbe detto, un tempo).

Un'ora sola ti vorrei conferma, inoltre, la grande vitalità e le grandi possibilità del *found footage* nell'attuale assetto della produzione audiovisiva (anche oltre i confini dell'"istituzione" cinematografica).⁴ Il *found footage* è certamente la forma cinematografica che più ha favorito una riflessione sull'uso e il ri-uso delle immagini, portando il documentario a orientarsi verso nuove tematiche e, soprattutto, verso nuove strutture linguistiche e formali. C'è quindi una linea ideale che congiunge un film per molti versi fondativo come *Dal Polo all'Equatore* (1986) di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi e *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi. Al di là delle pur vistose differenze tematiche e tecnico-formali, i due film sono accomunati da un alto grado di coscienza del "procedimento" attraverso il quale si definisce il ruolo della soggettività in un genere dominato da un'ambigua ideologia dell'oggettività documentaria.

Alina Marazzi con *Un'ora sola ti vorrei* ha portato a termine un'operazione di alto profilo stilistico e linguistico, tutt'altro che consueta nel genere documentario e di norma ignorata dalla critica, attenta tutt'al più alle evidenze contenutistiche e argomentative del genere. In realtà il film ci costringe a un percorso all'interno della soggettività femminile, facendo emergere, tra le pieghe della scrittura, delle immagini e delle parole, il non detto (e forse non dicibile) della messa in scena del "cinema di famiglia"⁵. *Un'ora sola ti vorrei* dimostra che l'ordine del discorso del documentario può rifarsi a modelli che non siano più il *manuale dei temi svolti*, ma siano tutti interni a quei percorsi della modernità che richiedono approcci ben diversi dallo stanco rituale della tradizionale programmazione nel circuito delle sale e che ci costringono a pensare in termini radicalmente nuovi la vita e la durata dei film e, quindi, il significato della loro forma.

Brenez, "Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental", «CiNéMAS», a. 13, n. 1-2, autunno 2002, pp. 49-67.

⁵ Cfr. Luisella Farinotti, "La ri-scrittura della storia. 'Un'ora sola ti vorrei' di Alina Marazzi e la riscrittura della storia", «Comunicazioni sociali», a. 27, n. 3, settembre-dicembre 2005, pp. 497-502.

LETTERA DA UNA SCONOSCIUTA

Utilizzando i filmati di famiglia girati tra il 1926 e il 1972 dal nonno Ulrico Hoepli (1906-2003), Alina Marazzi abbozza, in *Un'ora sola ti vorrei*, un ritratto della madre Liseli (1938-1972) morta suicida a 33 anni, quando lei ne aveva solo sette. Il film si divide in due parti. Nella prima, il montaggio dei film di famiglia è accompagnato da una lettera immaginaria che la madre indirizza ad Alina per raccontarle la propria storia. Nella seconda parte, commentano le immagini brani di lettere, pagine di diario, cartelle cliniche. Lungo tutto il film è Alina stessa che dà la propria voce alle parole della madre: è il flusso di coscienza piuttosto che il documentario biografico la forma che regola l'organizzazione del testo audiovisivo. Immagini d'archivio di Giorgio Magister (realizzate tra il 1958 e il 1962) danno alcuni spunti per una contestualizzazione, senza tuttavia quelle pretese di fornire il "quadro storico" che il più delle volte rendono insopportabilmente scolastici e didascalici i documentari italiani. Il titolo del film deriva da una celebre canzone cantata da Liseli all'inizio del film e poi ripresa varie volte nella duplice esecuzione di Fedra Mingarelli e degli Showmen (che, assieme alla *Sinfonia n.3* di Henryk Gorecki, fa da motivo conduttore).

La sequenza iniziale, prima del titolo, è un film di famiglia su una piccola festa, in occasione del ritorno della madre da uno dei suoi soggiorni in clinica, in Svizzera, che ha per colonna sonora un disco inciso per gioco dai genitori di Alina. Una pellicola a colori, con rossi, verdi e blu saturi, della quale ci rimangono impresse due immagini: quella di Liseli, che stesa su un prato, guarda in macchina tra i fili d'erba e quella della piccola famiglia che attraversa in calesse un paesaggio alpino (e anche qui un altro, stupendo, primo piano di Liseli, addormentata con il capo reclinato sulla spalla del marito Antonio). Fuori campo, ascoltiamo il "teatrino" improvvisato da Antonio e Liseli che fingono di rimproverare i bambini Alina e Martino che non mangiano la minestra. Infine la voce di Liseli che canta una "canzoncina italiana": *Un'ora sola ti vorrei*. Vedendo (e ascoltando) questa prima sequenza, si pensa, proprio per questa messa in scena di una "normalità" familiare, inevitabilmente sopra le righe, a certi momenti di *Una moglie (A Woman Under the Influence, 1974)* di John Cassavetes: ti resta lo stesso sentimento di disagio, che nel film di Cassavetes segue altri percorsi e che qui ti viene restituito dai ripetuti, inquietanti, sguardi in macchina di Liseli.

Dopo il titolo, inizia un'immaginaria lettera di Liseli alla figlia:

Mia cara Alina, quella voce che hai appena sentito [...] è la mia voce, la mia voce di trent'anni fa [...]. In tutto in questo tempo nessuno ti ha mai parlato di me, di come ero, di come ho vissuto, di come me ne sono andata. Voglio raccontarti la mia storia, adesso che è passato così tanto tempo da quando sono morta.

E qui corriamo con il pensiero a *Lettera da una sconosciuta (Letter from an Unknown Woman, 1948)* di Max Ophuls, per via di quella voce (Joan Fontaine) che era così viva e presente e, insieme, carica dell'infinita malinconia delle plaghe del non essere.

Questi due richiami cinematografici non sono vezzi da *cinéphile*, ma servono a definire la funzione dell'artificio, della messa in scena. Nel film di famiglia, la messa in scena, la "finzione" è già lì, nella scenetta recitata come un rituale, un esorcismo. Quel tanto di eccessivo, di gridato, quelle voci ironicamente sopra le righe, cui corrispondono gli effetti di irrealismo cromatico della vecchia pellicola, sono i sintomi di una sorta di reazione isterica, espressioni di un terrore di fronte al buco nero della malattia mentale. Nel film che stiamo vedendo, quando le parole della madre ritornano, attraverso la finzione della lettera, nella voce della figlia, c'è la messa in scena di un commiato, di un distacco che non era mai stato ritualizzato ("...in tutto in questo tempo nessuno ti ha mai parlato di me...").

Mentre passano le immagini di spensieratezza, agiatezza e serenità, ecco insinuarsi i primi indizi: "Già allora è come se sapessi che non avrei mai trovato il mio posto nel mondo". A poco a poco la rievocazione di un mondo da favola cede il passo a un sentimento di inadeguatezza destinato a prendere il sopravvento. Assistiamo dapprima a una sorta di celebrazione della continuità dell'amore come sentimento che salda il succedersi delle generazioni:

A me 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 mio, non ti lascerò desiderare nulla, perché tutto, tutto quello che ti potrò dare non te lo darò nemmeno. Sarà tuo subito.

È significativo che queste stesse frasi vengano ripetute sia per le immagini che rievocano la figura della madre di Liseli, sia per quelle dell'amore di Liseli per Antonio. Ma subito dopo, sulle stesse immagini della madre che si occupa amorevolmente di Liseli bambina, si inseriscono parole di sconforto: "Cara mamma, grazie per tutto quello che hai fatto per me. Io per i miei figli non ho fatto nulla. E anzi li ho fatti soffrire. Spero di poter riparare al più presto". In maniera quasi impercettibile si passa dalla finzione dell'immaginaria lettera di Liseli alla figlia Alina a documenti scritti, pagine di diario, lettere alla madre e, soprattutto, ad un'amica, Sonia Gessner, cartelle cliniche, con diagnosi, prescrizioni, conteggi di rette.

Il film accumula frammenti che a poco a poco diventano la forma di una vita, di un destino che irrimediabilmente si compie: sono gesti, scambi di sguardi, parole, dettagli delle pagine di diario, delle lettere (l'enigma della scrittura).

Tra le immagini di vacanze, di gruppi di famiglia, affiorano vezzi verbali con intrusione di parole straniere come si addice a una ragazza borghese dedita ai viaggi e agli studi all'estero ("Mi sono riempita come uno *Schwein*"; "cura del sonno vissuta da me come un'allucinante vicenda di *cauchemar*"). Oppure precisi riferimenti culturali ("Il teatro è, secondo Jean-Louis Barrault, l'arte più completa perché tocca l'udito, la vista e tutti gli altri sensi. E ricrea il momento presente ed è la vita").

A volte vediamo Liseli sulla spiaggia che incede con passo da dea, le

⁶ Si veda a questo proposito la documentazione di eccezionale interesse raccolta nel capitolo "La fortuna di un'ora", in Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Film + DVD, Rizzoli, Milano 2006, pp. 111-127.

⁷ *Ibid.*, pp. 125-126.

braccia alzate come in un movimento di danza. A volte sono ragazze che ballano in coppia, imprimendo ai loro movimenti un'ossessiva ripetitività da balletto meccanico. Oppure i buffi, e pur sempre eleganti, tentativi di allacciare un foulard a bordo di una nave in un mare agitato. Ma in questa girandola di tic verbali, di pose e riti da festa comandata, interimenti un po' manierati, si insinua il sole nero della depressione, un devastante sentimento di inadeguatezza. Fotogrammi un po' sfocati, colpi di luce o addensamenti d'ombre eccessive, code non tagliate si insinuano come fantasmi nel tessuto rassicurante di una normalità e un'agiatazza borghesi.

IL TEMPO E L'ATTESA

Un'ora sola ti vorrei è certamente un caso unico, irripetibile. E tuttavia l'eccezionale risultato raggiunto non è legato solo alla vicenda narrata. Esso è legato a una presa di coscienza dei procedimenti attraverso i quali la soggettività dell'autore e quella dello spettatore si incontrano e intraprendono un dialogo.⁶

"Un'ipotetica trilogia": è la stessa Alina Marazzi che suggerisce la possibilità di unificare in una sorta di trilogia *Un'ora sola ti vorrei* con i due film successivi, *Per sempre* e *Vogliamo anche le rose*.⁷ *Per sempre* conferma l'interesse di Alina Marazzi per le scelte estreme, irreversibili: per sempre. Cosa può spingere una giovane donna ad abbandonare il suo modo di vivere, studio, lavoro, cerchia di relazioni e interessi, e a scegliere "un altro modo di stare al mondo", quello delle monache di clausura? E cosa ne sa Valeria, questo è il nome della protagonista, di questo altro "modo"? E cosa ne sa Alina, l'autrice?

Per sempre è un'indagine sul mondo della clausura. E, insieme, un'indagine su una scelta "estrema" di una giovane donna. Alla fine, non conosceremo il segreto di una scelta che si rivelerà comunque "insostenibile". Il film non ci dà tanto i risultati di un'indagine (non c'è scioglimento), ma piuttosto i momenti di una ricognizione durata due anni e alla fine della quale, ci dice la voce di Alina, le cose sono cambiate: "È nata mia figlia". Anche questa è una scelta, che cambia la percezione delle cose.

"Io non so – dice una voce fuori campo, prima dei titoli di testa, su uno schermo nero – se esiste un linguaggio capace di alludere a un aspetto silenzioso, indicibile, un linguaggio capace di arrivare fino alla soglia e di dire c'è un dopo di fronte al quale noi ci fermiamo...". La ricognizione che il film compie riguarda ciò che accade nel momento della scelta. Chi parla in questo film fa uso di parole come "indicibile", "non verbalizzabile". Le ragioni profonde, segrete di una scelta non ci vengono dette. Quello che veniamo a sapere è che le parole sono inadeguate a esprimere le ragioni, ma anche l'angoscia che ogni scelta comporta: "Il nucleo profondo della nostra vita non è dicibile fino in fondo". E ancora: "Sarebbe come spiegare l'amore e l'amore si può solo accogliere, vivere, tutt'al più intuire. La nostra realtà più è analizzata,

più è scandagliata... a scandagliarla non si trova proprio nulla di diverso dal banale di ogni vita comune...". Non c'è enfasi, non ci sono compiacimenti o estetismi nel modo in cui la macchina da presa coglie i gesti della vita quotidiana delle monache: non c'è bisogno di questi artifici. Quando la parola intercetta un'immagine, un'immagine qualsiasi, e quando l'immagine investe oltre a un determinato campo visivo, anche il campo fantasmatico di chi "dice la parola", ecco che noi impariamo che è al di là della parola e al di là dell'immagine che si consumano "il tempo e l'attesa" (è questo il titolo che noi leggiamo sulla copertina di una tesi di laurea dedicata a Simone Weil che vediamo tra i libri sparsi sul tavolo di lavoro, nella stanza di Valeria).

Per una sorta di paradosso, il cinema di Alina Marazzi dice più di quanto mostri. E al tempo stesso mostra più di quanto dica. Un campo di forze in continua tensione, mai risolta e mai composta, definisce il rapporto tra parola e immagine. L'immagine resiste a ogni riduzione, a ogni ancoraggio a un senso univoco. E la parola ci impedisce di appagarci di ciò che vediamo. La risposta alle nostre domande non è mai là dove è cercata. È nella voce che viene da un altrove. Come altrove è Valeria quando Alina la cerca in convento. L'immagine finale ci immerge nel fitto intreccio di foglie, di rami, di tronchi di un bosco, quando da un altrove ci arriva la parola di Valeria.

C'è in Alina Marazzi un particolare interesse per la stratificazione dei linguaggi, dei piani che si intersecano e scorrono paralleli, per i differenti tempi della parola, della fotografia, della scrittura e della voce. Forse in *Per sempre* la cosa è meno evidente, ma c'è e funziona: i punti salienti del dialogo con le monache sono affidati alla comunicazione epistolare, alla voce fuori campo. E anche in momenti che sembrano avere i tratti più convenzionali del genere documentario si introducono inserti di altro tipo. Penso alle vecchie fotografie che occupano il campo visivo mentre la voce di una monaca ricorda e commenta. Oppure alle due scie di aerei che disegnano delle linee rette su un cielo azzurro e che intercalano le considerazioni di Valeria ripresa in inquadrature piuttosto convenzionali (come, del resto, piuttosto convenzionale è il suo discorso): è un tocco di questo tipo (un ricordo di *Passion* di Jean-Luc Godard?) che ci disorienta aprendoci a una differente dimensione percettiva. Anche le parole conclusive di Valeria, registrate da una telefonata sul cellulare, sono accompagnate da sottotitoli in sovrimpressione dettati (mi sembra) più da un bisogno di combinare voce e scrittura che da esigenze di comprensione del parlato: tutti i suoi superlativi assoluti oggettivati dai sottotitoli ci riportano alla dimensione della scrittura, traccia sensibile di un'assenza, misura di una distanza.

Se *Un'ora sola ti vorrei* affronta la dimensione del teatrino di famiglia in cui si compie un destino di esclusione e di morte e *Per sempre* quella del microcosmo in cui la scelta della clausura significa anche la necessità di "accettare la prossimità di un altro", *Vogliamo anche le rose* si apre sulla storia, storia di donne e storia di una lotta di liberazione.

⁸ Sul ruolo del montaggio e della relazione tra parola e immagine nelle nuove forme di scrittura audiovisiva, cfr. Adriano Aprà, *Note sul cinema saggistico*, «Filmmaker», n. 4, aprile 1996, p. 6.

Con un movimento inverso a quello di *Un'ora sola ti vorrei*, in cui lungo un percorso tutto individuale e privato si insinuano i segni di una storia collettiva e di un contesto sociale, in *Vogliamo anche le rose* è nella scena collettiva, pubblica che si insinuano le voci individuali dei tre diari (ancora la scrittura, la voce): di Anita (che inizia nel 1967), di Teresa (1975) e di Valentina (1979). In tale modo la stratificazione dei piani e la convivenza di differenti dimensioni raggiunge la sua articolazione più ampia, con l'introduzione di una variante inedita che è quella del cinema d'animazione. La manipolazione di materiali figurativi d'epoca trattati alla stregua di *papiers collés* e animati (quasi) sempre con garbo e misura è la forma simbolica di questa storia collettiva. Ciò che Alina Marazzi cerca negli archivi, nei depositi cartacei e audiovisivi, sono i momenti in cui una voce (singolare) intercetta un'immagine (pubblica) o, viceversa, quelli in cui un dettaglio apparentemente insignificante sfugge al controllo (all'ancoraggio) della parola e ci restituisce un "eccesso" disorientante, non omologabile al senso concluso, al tempo lineare.

È su questo piano che il cinema di Alina Marazzi si configura come forma saggistica,⁹ metalinguistica che va oltre i confini dell'istituzione cinematografica e si orienta verso territori in cui scrittura, arti visive, narrazione e informazione interagiscono secondo linee di forza che definiscono il campo di una nuova esperienza estetica.