



Trame **digitali**
ADRIANO **APRÀ**



"Siamo malati di *fiction*" mi capitava di dire tempo fa per difendere la causa del documentario; oggi aggiungerei che la moda del documentario, affermatasi in maniera strisciante più a parole che nei fatti, almeno da noi, sembrerebbe assestarsi su un'idea di realtà che rischia di riportarlo indietro, ai fasti del *direct cinema*; superando l'idea di documentazione, la *nonfiction* aveva invece proficuamente imboccato le strade della saggistica, dell'autobiografia, del diario personale, dell'elaborazione creativa del materiale di repertorio o del *found footage*. In altre parole, all'oggettività era subentrata la soggettività, al "documentario" il "punto di vista", casomai – ma non necessariamente – documentato.

Non voglio denigrare il documentario realistico, capace ancora di eccellenti risultati (un esempio per tutti: *Morire di lavoro*, 2008, di Daniele Segre); dico solo che esso rischia di nascondere, con la sua "evidenza", esperimenti di ibridazione tra forme spurie, ai quali il digitale fornisce da qualche tempo un contributo tecnico ed estetico di vitale importanza.

Non si tratta solo di un problema economico, dunque. L'elasticità del digitale da una parte sollecita l'utilizzazione di materiali preesistenti, rendendo le riprese di materiale nuovo *una* delle possibilità di "documentazione", e non necessariamente la principale; dall'altra essa amplia la gamma delle lavorazioni possibili in postproduzione, al di là del tradizionale montaggio dell'immagine e del suono, stimolando l'introduzione di manipolazioni, di sovrimpressioni, di "trucchi". Il film supera il limite della successione di inquadrature per tendere al flusso audiovisivo, a forme "liquide" di costruzione narrativa, a trame digitali che sono intersezioni e sovrapposizioni dai confini labili.

Alcune opere recenti della nostra *nonfiction* mi sembra che, pur nella loro diversità, assumano come principi organizzativi i motivi estetici qui abbozzati: *Un'ora sola ti vorrei* (2002) e *Vogliamo anche le rose* (2008) di Alina Marazzi, *Kill Gil vol. 1* (2005) e *vol. 2* (2006) di Gil Rosellini, *Onibus* (2007), *Tramas* (2007) e *Strade trasparenti* (2008) di Augusto Contento, *Dalla testa ai piedi* (2006-2007) di Simone Cangelosi, *Scènes de chasse au sanglier* (2007) di Claudio Paziienza, *Il sol dell'avvenire* (2008) di Gianfranco Pannone.

Un'ora sola ti vorrei e *Dalla testa ai piedi* mettono al centro della loro riflessione un trauma squisitamente soggettivo, per non dire psicoanalitico: più indirettamente il primo, frontalmente il secondo. Nel film della Marazzi è la morte per suicidio della madre; in quello di Cangelosi il cambiamento di sesso (da femminile a maschile) dell'autore; in entrambi, il "film di famiglia" è essenziale: materiale dominante, e indiretto, per la Marazzi, che utilizza quelli girati dal nonno materno Ulrico Hoepli, in 16mm, spesso a colori, a cominciare dal 1926; video di Simona/Simone che documentano l'insofferenza per il proprio sesso fin dall'adolescenza, ibridati da materiale meno privato, che allarga il punto di vista autoreferenziale al mondo, e il problema personale a un contesto sociale. Entrambi sono film "unici", irripetibili; ma per la loro

¹ Gil nel frattempo non ce l'ha fatta a sopravvivere, ma ce l'ha fatta a terminare *Kill Gil* vol. 2 e 1/2, che non ho ancora potuto vedere (*Kill Gil* vol. 3 avrebbe dovuto essere, nei suoi auspici, il video-diario del superamento della sua malattia).

forma, che corrisponde anche alla "distanza" da cui gli autori riescono a guardarsi, non solo ci coinvolgono comunque, ma forniscono anche una lezione di cinema per film "in soggettiva" da farsi.

Anche il dittico, dal titolo semiserio, di Gil Rossellini (figlio di Sonali Sen Roy e di Hari Dasgupta, adottato da Roberto nel 1957, all'età di un anno) è un'opera irripetibile. È il diario della rarissima e gravissima malattia paraplegica che lo ha colpito e del lungo e faticoso tragitto, attraverso miglioramenti e ricadute, che ha dovuto percorrere per tentare di combatterla. La videocamera, in mano sua o di parenti e amici, diventa in questo caso un sostegno terapeutico (come, psicoanaliticamente, lo era il rimontaggio dei film di famiglia per la Marazzi), e un motivo di perseveranza; ma anche, grazie alla sorprendente autoironia che costella questo film dell'orrore, un manuale di sopravvivenza quotidiana che si rivolge, senza inutili pietismi, a tutti noi.¹

In *Scènes de chasse au sanglier* (cioè "Scene di caccia al cinghiale", titolo che sembra nascondere il vero tema del film) Paziienza, un autore che vive e lavora da anni in Belgio, si interroga sul proprio rapporto difficile col padre, e lo fa mescolando materiali della più diversa provenienza, alcuni originali, altri riciclati, e composti insieme in modo da dare un taglio saggistico, riflessivo, al tema personale. Anche stavolta, lo sguardo da vicino e quello da lontano si coniugano.

Dichiaratamente "sociali" sono *Vogliamo anche le rose* e *Il sol dell'avvenire*, ed entrambi ci raccontano una storia "passata": perché gli autori, troppo giovani allora, l'hanno vissuta indirettamente, e perché nel riproporla entrambi partono dal presupposto che è stata dimenticata, rimossa. Il femminismo e il terrorismo, rispettivamente, vengono ricostruiti solo con repertorio nel primo caso, con interviste di oggi e immagini di ieri nel secondo, in un intreccio poliedrico che è sempre sotto il segno dell'interrogazione, che non "ricostruisce" e neppure "documenta", ma, più sottilmente, ne articola gli elementi per conferire a quelle esperienze complesse e laceranti una loro attualità. L'urgenza del ricordo, e il passato di quei movimenti (sia esso il conformismo degli anni '50, da superare, o la resistenza partigiana, da prolungare), vengono riproposti come bisogni dell'oggi. E, per gli autori, come conti da aprire con questo loro "non vissuto".

In tutti questi film, girare o trasferire in digitale vuol dire accedere a una varietà di materiali che in postproduzione scoprono un loro nuovo significato.

Il flusso della coscienza di chi guarda e ascolta è alla base delle opere di Contento, un autore che vive a Parigi e gira, per ora, in Brasile. Se il lavoro di "trucco" è più evidente in *Tramas* (il film che forse più di ogni altro mi ha sollecitato a scrivere queste considerazioni), in *Onibus* e *Strade trasparenti* l'apparente "rispetto" documentaristico della realtà rivela la soggettività di chi filma: per la "durata" e la ripetitività quasi onirica delle "testimonianze" sul Basile di oggi e di ieri raccolte in lunghi viaggi in pullman, prolungate dall'eco degli intrecci musicali sapientemente scelti e missati. È proprio la "trama" – nel senso non

certo di *plot* ma di reticolo, intersecazione e sovrapposizione, di ordito, che (come quando si ordisce una trama) ci rivela qualcosa molto al di là delle "apparenze" – a dare alle opere di Contento il loro originale mescolamento di esperienza sonnambolica e insieme saggistica: come se nell'immenso subcontinente ci si dovesse prima perdere fra esperienze frammentarie del passato, incertezze del presente e speranze del futuro per poi ritrovarsi a riflettere sul senso profondo di un paese dalla cui "giovinezza" noi vecchi europei abbiamo molto da imparare.

Il Brasile e il Giappone (di cui, dal punto di vista della produzione *nonfiction* recente, ignoro troppo) mi sembrano, intuitivamente, i poli a cui attingere, per opposizione geografica e culturale. Sud-Ovest, Nord-Est contro (con?) il nostro centro europeo. Questo dal punto di vista geografico. Ma anche: soggettività contro (con?) oggettività; *nonfiction* (non riesco a trovare altra definizione, però non mi piace il negativo) contro (con?, ancora una volta) sia la *fiction* (termine ufficialmente da riservare alla burocrazia televisiva che si illude di imitare il cinema) sia la finzione (cioè il cinema narrativo con attori)...

Il "nuovo" documentarismo, di cui vedo per nostra fortuna tracce e stimoli nei titoli citati, documenta (forse, anche): ma in forme ibride. È però soprattutto "finzione", manipolazione del "reale", come hanno dimostrato altrettanto Lumière che Méliès (ma, per citare i primordi, anche Segundo de Chomón, emulo "mago", per certi versi superiore al maestro, e anche Emile Cohl, *cartoonist* fantastico). Il cinema del digitale, la maggiore "rivoluzione" tecnologico-estetica dai tempi del sonoro, permette di ripensare alle immagini e ai suoni secondo una logica (quanto logica?) del *continuum*, del flusso ho cercato di dire, che corrisponde – la letteratura, a parole, lo sa da almeno un secolo – al trasferimento del pensiero, conscio o inconscio, in termini audiovisivi. Memoria, diario personale, appunti e tracce di vissuto – e riflessione, intervento del razionale, su questo magma. Far sapere ad altri che ciò che ti tocca in prima persona può essere condiviso, e che il privato può così debordare nel pubblico.

Quante volte mi capita, ormai, di vedere un film non dico sul televisore ma sul computer. E di manipolare a mia volta, nel caso di questa *nonfiction* ibrida che vi si presta assai bene – ma anche, scoprendo sensi occultati, con le tradizionali finzioni "da grande schermo" (Lang, Rossellini, Walsh, Mizoguchi?) –, i film come libri da sfogliare. E mi chiedo se non si stia aprendo, col digitale, una nuova frontiera, impreveduta dai più, intuita dai giovani, dove lo spettatore, da tempo ormai non più "pubblico", diventato "lettore", stabilisce con l'opera un rapporto intimo, specularsi con l'intimità che l'autore ha voluto, talvolta spudoratamente, trasmettere. Lo spettatore, sottratto al fascino del grande schermo, "condivide" l'opera? È convocato a ricrearla?

Il diario, che la letteratura ha da tempo sottratto, come il saggio, a forme artisticamente subordinate alla poesia e al romanzo, è una frontiera che il cinema *nonfiction* può, aiutato dal digitale, affrontare senza doversi sentire parente povero (il cinema "ombelicale") rispetto alle

categorie imposte dall'industria (la "poesia" però, cioè il cinema non a caso definito *underground*, continua a stare ai margini, per quanto nobilissimi). Ma anche queste definizioni – diario, saggio, autobiografia – rischiano di chiudere invece che aprire. La "macchina" del cinema, col digitale, è diventata davvero la penna stilografica audiovisiva prefigurata, con incosciente anticipazione, da Alexandre Astruc nel suo magnifico manifesto del 1948, e parzialmente realizzata dal 16mm con audio Nagra del *direct cinema* e del *cinéma vérité* dei primissimi anni '60 (da noi, senza coscienza tecnologica, Zavattini sognava da tempo questo ed altro). E chi si ricorda della *paluche*, la videocamera palmare, ancora analogica, rivelata da Jean-André Fieschi nella sua serie **Les nouveaux mystères de New York** (1976-1978)?

Un cinema senza confini, senza le categorie festivaliere del lungo e del corto, della finzione e del documentario, della pellicola e del video, è ciò che col digitale diventa procedura normale della scrittura – ma forse dovremmo cominciare a dire pittura – audiovisiva. L'uso del digitale come succedaneo della pellicola e della sua capacità di riproduzione "oggettiva" della realtà è un uso pigro, che guarda ai costi ridotti invece che alla possibilità di ridisegnarla, di trasformarla, di inventarla. E il montaggio digitale, invece di mettere un'inquadratura dopo l'altra, dovrebbe tendere a metterle l'una dentro e sopra l'altra. Gli sperimentalisti lo hanno già fatto (ah, Brakhage!); ma ciò che era sperimentale per il cinema, o "effetto speciale", dovrebbe diventare l'effetto normale del digitale.

Ho nominato qualche titolo italiano perché ho avuto l'occasione di vederlo (e che qualcuno sia di italiani all'estero ci deve far riflettere sul terreno di coltura non propizio che da noi ci circonda in questo ambito). Ma la *nonfiction* odierna prolifera, più o meno sotterraneamente, in dimensioni che scoraggiano l'analisi da parte di un singolo. Chissà quante opere si nascondono dietro quelle menzionate. Chissà quante sono da buttar via, ma anche quante meritano di uscire dall'ombra. La pittura audiovisiva privata, fuori dall'ufficialità delle sale, nell'intimo di un DVD o di un sito *web*, è la sorpresa che ci attende dietro l'angolo.