



Poetiche del **montaggio**

ILARIA FRAIOLI



APPENA PRIMA

È mattina presto; apro la finestra. L'aria è chiara, la mente è sgombra, fresca. Scruto l'orizzonte attentamente. Elenco mentale, cosa vedo? Un insieme di colori vaghi che assumono sfumature molteplici, potrei definirlo un orizzonte. Guardare meglio, mi dico.

Infinite piccole e piccolissime variazioni di colore formano un paesaggio, un piccolo mondo che si schiude lentamente, un ambiente circoscritto e significativo.

Catalogo mentalmente oggetti, facce, costruzioni, strade, alberi. Mi appassiono ai particolari più insignificanti; tracce leggere, volatili, aeree. È un inizio sentimentale, pieno di stupore, con la mente rivolta all'indietro. Sento l'obbligo di osservare meglio, domando a me stessa lo scopo della composizione, mi interrogo sul significato.

Ho delle impressioni prime che incido scrupolosamente nella memoria, una indelebile traccia, preziosa, iniziatica; la custodisco in un angolino del cervello e la ripercorrerò ogni volta. Per ora è il mio segreto, poi troverò il modo di trasformarla in materia di discussione, forse un contributo, se va bene un di più.

Sta iniziando il viaggio dentro questo microcosmo nuovo; cercherò di procedere nella custodia attenta e scrupolosa delle prime impressioni; l'attimo solitario infine finisce e arriva l'altro. Desidero delle spiegazioni, un racconto che ascolto attentamente. Ormai è mattina inoltrata, l'aria è più calda, siamo in due. Siamo in marcia.

DOPO

ANALISI PARZIALE, IN 3 O 4 PARTI, DEL PROCESSO DI MONTAGGIO DI UN FILM DI MONTAGGIO

1. Una donna curiosa entra in un negozio pieno di oggetti strani. Si aggira con circospezione, ma sembra spinta da una inarrestabile volontà. È bella, ben vestita, chiaramente a suo agio. Ti viene da chiederti cosa cerca, di cos'altro ha bisogno, ma mentre rifletti lei procede e incontra un oggetto che risponde alla tua domanda.

È una sfera magica di cristallo nella quale poter leggere il futuro. Nel filmato originale (una vecchia pubblicità di una crema antirughe) la donna guarda nella sfera e vede, con orrore, il suo viso da anziana. Ma a noi viene un'idea molto più maligna e montiamo nella sfera immagini che obbligano la signorina degli anni '50 al confronto con la sua omologa degli anni '70. Costei è nuda e sfoggia la sua bellezza senza pudore ballando in pubblico; è bella e chiaramente a suo agio. La donna curiosa ora grida terrorizzata da un'immagine tanto rivelatrice.

Fine del primo e ultimo *flash-forward* di **Vogliamo anche le rose** di Alina Marazzi, un film documentario sull'emancipazione femminile in Italia tra il 1964 ed il 1979.

La ragazza che balla nuda naturalmente ricomparirà a pieno schermo quando parleremo in modo esplicito del 1976 a Parco Lambro; tuttavia nella premessa abbiamo voluto costruire questo salto avanti usando un metodo diretto ed anche un po' banale anche allo scopo di far pensare che useremo le parole, le forme, i pensieri e le immagini rispettando la loro funzione naturale. Voi credeteci, per ora.

Nel frattempo comincia il racconto composto di prologo, diari numero 1, 2, 3 alternati a testimonianze dirette di donne e analisi finale.

Apriamo il prologo con due giovani degli anni '50 dando a vedere che rispetteremo la scansione cronologica lineare indicata nella prima

sequenza. È molto importante a mio avviso definire prima possibile come si intende procedere, stabilire cioè i termini di una convenzione con lo spettatore in modo da condividere con lui il perimetro dello spazio in comune e le modalità della forma del racconto.

Mi colpì molto a suo tempo, cioè durante la mia adolescenza, una dichiarazione attribuita al cantautore *folk* Woody Guthrie, il quale disse non so più in quale circostanza "la mia musica non vi farà sentire che voi non valete niente". A partire da lì negli anni ho raggiunto la convinzione che non si deve necessariamente semplificare per rendere l'arte e la comunicazione accessibili ("si capisce?"), vecchia questione sempre sollevata al momento del montaggio), ma bisogna invece sempre cercare di fornire strumenti di condivisione del metodo di racconto che consentano una certa reciprocità. Perciò in questo caso, perché non si debba troppo prolungare l'idea di un uso univoco dei materiali di costruzione, mi impegno subito a contraddire il funzionamento un po' meccanico dell'inizio o per lo meno ad arricchirlo di sfumature.

I due ragazzi raccontano il loro fidanzamento e terminano il discorso dicendo di comportarsi "come fanno tutti i giovani": questa parola, una semplice parola, ci lancia nella sequenza successiva ed è una procedura di collegamento che ripeteremo varie volte nel film allo scopo di garantire un primo livello di lettura immediato e diretto.

Una sequela di *cartoon* tratti da copertine di riviste degli anni '40 e '50 illustrano il *look* delle signorine in cerca del marito e, complice una canzoncina usata da commento, rispondiamo alla domanda in sospenso ovvero come fanno i giovani del dopoguerra a fidanzarsi e a sposarsi. A domanda, risponde.

Ma una signora avvocatessa, intervistata da un giovane giornalista occhialuto chiaramente non ancora fidanzato, non concorda affatto con l'analisi sociologica avanzata dalla rivista «Grand Hotel» e introduce alcuni elementi polemici. Ella sostiene che i tempi in Italia sono maturi perché il costume sociale e, prima d'esso il diritto familiare, cambiano: noi commentiamo le sue parole confermando le immagini di copertura montate qui dall'autore dell'inchiesta (Ugo Gregoretti) il quale, genialmente, mostra un allunaggio.

Buffe immagini affiancate a quel buffo personaggio del ragazzo che dovrebbe indicarci la modernità mentre la decisa signora denuncia il patriarcato. L'astronauta è senza peso e la fantasia della scelta alleggerisce l'atmosfera. Proprio ciò che desideriamo per il nostro racconto.

Che gioia trovare tracce di sé nelle esperienze che ci precedono; lavorare con il materiale di repertorio può essere esaltante.

Una delicata sineddoche introduce la sequenza che commenta le dichiarazioni battagliere della nostra paladina del mutamento della mentalità sociale. È una sequenza destinata a illustrare lo *status quo* dell'Italia in quegli anni, perciò ci sentiamo autorizzate ad introdurre alcuni leggeri artifici retorici che, attraverso la forma della allusione, arricchiscono un testo che non può per definizione essere esaustivo.

Gambe di fanciulle accostate a pantaloni scuri con la piega, mani

che si stringono, una carrozzina sospinta ai piedi di un grattacielo, un bacio sfuggente.

Ma squilla il telefono (in dettaglio) e la magia sospesa della retorica si spezza di colpo, come succede nei film quando un suono ed un oggetto ti teletrasportano istantaneamente altrove nello spazio e nel tempo.

Ci troviamo d'accordo nell'idea di raccontare la redazione di «Annabella», una nota rivista degli anni '60 e '70, come se si fosse in una commedia italiana in *B\N*, ci troviamo d'accordo nel dichiarare l'uso strumentale della costruzione filmica tipica dei film di finzione laddove possibile. Nella mia esperienza infatti il documentario di creazione coincide sia nella trattazione formale sia nell'impulso costruttivo con il cosiddetto *docufilm* poichè utilizza spesso la ricostruzione per avvalorare una descrizione. Quindi soddisfatte snoccioliamo primi piani, panoramiche, esterni ed interni adeguati e coordinati, *split screen*, tendine ed infine, con una bella mezza figura frontale della caporedattrice, si ripiomba nell'esposizione del tema.

Una donna infelice e insoddisfatta del suo matrimonio.

Le giornaliste di «Annabella» analizzano puntuali, severe intellettuali milanesi, gli errori della sfortunata che nel frattempo esibiamo nella forma dell'animazione caricaturale (di Pino Zac). È un banale montaggio alternato, loro dibattono-lei dimostra, e non servirebbe a niente in quanto tale se non introducesse un elemento qualitativo in più. L'ironia.

Infine possiamo considerare chiuso il prologo. Ci è servito a mostrare la strada ai nostri spettatori e compagni di viaggio e ci è servito a capire cosa e come vogliamo raccontare. Rinominando le cose, sorvolando come astronaute un pezzo di storia, riqualificando materiali dimenticati negli archivi polverosi (da cui le righe sulla pellicola che tanto affascinano i giovanissimi), riutilizzando le inquadrature ad uso e consumo della montatrice vorace e della regista curiosa.

2. Con i diari, Anita (1964), Teresa (1975) e Valentina (1979) si apre un nuovo problema di costruzione e cioè la tipologia delle corrispondenze tra le parole e le immagini.

Decidiamo di attribuire nominalmente ogni diario all'attrice che lo legge anche se in effetti ella è solo l'autrice della lettura interpretata del testo. È una posizione ambigua, a cavallo tra realtà e finzione; in parte descrive ciò che è ed in parte svela una raffigurazione.

Anche nel montaggio attiveremo per tutti e tre i diari a questo processo di trasposizione che sarà la base della relazione tra ciò che si vede e ciò che si sente.

Cerco di realizzare un collegamento tra il significato della parola e quello dell'immagine in modo che ci sia una relazione di somiglianza traslata oppure di completamento o di contraddizione fra le parti, applicando inconsapevolmente alcune forme della retorica di costruito.

Vediamo come.

Anita bambina si presenta filiforme e stentata, circondata da uno

stormo di piccioni. Descrive rapidamente la sua vita per tappe fino ai diciotto anni e, di colpo, si blocca. "Eccomi ad un punto morto". La sequenza che segue mostra insistentemente parti di corpi di ragazzi in una discoteca del periodo (il Piper?) che si muovono a ritmo di musica; non si direbbero ad un punto morto, appaiono come figure leggere pronte a spiccare il volo, sono pieni di energia, sono il contrario di Anita.

Infatti lei subito completa il discorso spiegando che è andata a ballare, ma non riusciva a muoversi. Anita non è bellissima e non sembra a suo agio nel mondo. Siamo nei mitici anni '60, perché non esulta in una danza finalmente liberatoria? È come cieca o accecata dal proprio egocentrismo. L'immagine dei manichini con il bavaglio sugli occhi realizza la prima metafora compiuta del film.

Il resto del diario di Anita spiegherà in che modo e con quanta fatica questa ragazza vorrà emanciparsi da se stessa e dalle proprie paure soprattutto sessuofobiche; le immagini vorranno provocarla, punzecchiarla, scuoterla. Come la danza dei due uomini, seduttiva e leggera, come quel volo di uccelli che all'inizio del diario prefigurava già il finale.

Anita ha paura degli amori saltuari e dei cambiamenti di *partner*, pensa che gli uomini siano tutti cattivi quindi noi le mostriamo due meravigliosi giovani omosessuali che giocano con l'innocenza. Potremmo azzardare l'ipotesi di aver realizzato una vera e propria antitesi.

Precede e segue l'antitesi un personaggio irrealista che si presenta indossando un velo da sposa sulla spiaggia. Si tratta di X.

La scoviamo in un bellissimo film sperimentale, una sorta di *home movie* tutto costruito attorno a questa enigmatica figura femminile. Il film, dal titolo "X chiama Y", è montato in modo contrappuntistico; le inquadrature si attraggono, poi confliggono, si provocano, si susseguono secondo dinamiche irregolari. Pulisco un po' il montaggio, ma sostanzialmente lo rispetto; il suo tratto isterico mi si addice.

In effetti X non è usata nel nostro caso come un vero personaggio; è piuttosto un tramite tra noi e la materia, un *alias*, una figura mutevole che rende corporeo il legame affettivo sempre più forte con le donne del film, perciò ogni volta sarà la proiezione immaginaria della donna che racconteremo.

In questo caso attraverso di lei possiamo vedere la donna che Anita potrà essere, se riuscirà a spiccare il suo volo: una donna che sorride felice, spoglia e vestita con altrettanta naturalezza, sposa di se stessa.

Dopo vari ragionamenti un po' spavaldamente Anita deciderà di frequentare uno psicoanalista e noi, stupite, ma incoraggianti, nobilitiamo la sua scelta costruendo una sequenza allegorica apposta per lei.

Una serie di immagini, in parte illustrative e in parte solo somiglianti al significato delle parole corrispondenti, compongono l'intero racconto della terapia di gruppo. Sono comunque immagini appropriate, collegate tra loro ed organizzate in una ampia e continua metafora.

Utilizzeremo questa costruzione anche più avanti, ad esempio nella sequenza della fabbrica delle bambole i cui corpicini gommosi e scomposti sul nastro della catena di montaggio alludono al tormentato flusso

di coscienza delle donne criminalizzate riguardo alla maternità.

Il diario di Teresa aggiunge alle problematiche già accennate la questione della dialettica fra materiali di tipo diverso, sia per quanto riguarda il supporto di partenza sia per la natura delle immagini.

In alcuni filmati Super 8 troviamo viso e corpo di Teresa e di Luciano (il suo *partner*). La storia che estrapoliamo dal diario è il racconto di alcuni giorni prima e del giorno stesso della sua interruzione volontaria della gravidanza, praticata da un medico radicale prima della "Legge 194". È dunque una storia molto intima, ma anche fortemente collettiva nel clima politico di quegli anni. Perciò ci viene facile costruire un montaggio alternato fra un privatissimo filmato Super 8 ed immagini ad uso pubblico come le fotografie in B/N di quel periodo, le testimonianze delle manifestazioni e le interviste di denuncia realizzate a scopo di propaganda politica.

Ci accorgiamo che questo tipo di alternanza funziona molto bene per raccontare quel decennio. Decidiamo di estenderne l'uso oltre la zona del diario di Teresa e la questione specifica dell'aborto, fino a comprendere la problematica della gravidanza consapevole e della contraccezione anche nelle donne di classe sociale meno abbiente.

Ci convince anche utilizzare il tono della propaganda di agitazione popolare con materiali destinati ad altro. Funzione strumentale della comunicazione divulgativa già utilizzata all'epoca dall'AIED.

Noi riconfermiamo dando le voci ai suadenti interpreti (fra cui Paola Pitagora) di un fotoromanzo pubblicato appunto dall'AIED per spiegare e incoraggiare l'uso della pillola.

Anche nel finale del diario di Valentina, raccontando lo smantellamento della sede del collettivo femminista di via del Governo Vecchio a Roma, useremo l'alternanza tra immagini in movimento e fisse, aggiungendo anche la declinazione temporale.

La ripresa video, l'unica originale del film, illustra l'oggi e mostra le grandi stanze vuote di questa casa della donna, ma il suo lento andare tipo *steadycam* è tormentato da fotografie in B/N che mostrano in modo fulmineo lo stesso ambiente nel passato, vissuto e pieno di persone.

Mi fa piacere segnalare che nel diario di Teresa, dove inizialmente seguiamo quasi i criteri estetici del realismo socialista, *partire=cameracar*, *arrivo a Roma=Porta San Paolo*, *aereo=aereo*, *telefonare=ragazza al telefono*, *bagno=stanza da bagno*, viriamo poi verso il simbolico con la splendida immagine dei piedi di donna che camminano su una lastra di ghiaccio. Il "dolore ghiacciato" cui si riferisce Teresa nel testo, diventa mano a mano prevalente fino a divorare il realismo descrittivo della prima parte del racconto; le immagini realistiche vengono infatti volutamente indebolite da una riduzione di definizione a vantaggio dell'immagine metaforica. La costruzione metaforica trova poi il suo apice a fine scena con l'aggiunta della nave rompighiaccio che pone fine all'intervento.

Il terzo diario è un vero ricettacolo di immagini forti di senso, forse in accordo anche con l'umore cinematografico del momento.

Una donna in controluce con il viso oscurato, alcuni fiori bianchi,

il filo spinato, la mano di un uomo che saluta, un'ombra oblunga sul prato raccontano la separazione di Valentina.

Abbiamo riscontrato una corrispondenza naturale fra i filmati, o anche semplicemente il girato, di una cineasta milanese di fine anni '70 (Adriana Monti) e le parole del diario. Sin dall'introduzione, con le maschere teatralizzate che sfilano ad illustrare le varie tipologie di donne "compagne", e più ancora di seguito con l'immagine della donna incappucciata che ride beffarda o quella che trascina la macchina da presa con una fune. Una ragazza mora dai lunghi capelli si svela; ci guarda e continuerà a fissarci con occhi tristi anche dallo *split screen* che la mostra intenta a tagliarsi i capelli. È lei.

Valentina parla di una profonda crisi che, a quel punto, riguarda tutti, "uomini e donne", e le sequenze girate da Adriana confermano.

UN PASSO INDIETRO

3. Alla fine del diario di Anita finalmente era esploso il '68.

Esaltata da un prodigioso carrello montato credo su di una bicicletta che si insinua contromano nel flusso di corpi di una manifestazione studentesca, mi lancio anch'io in un gioco pirotecnico di montaggio alternato, un po' sovietico, fra immagini *cartoon* di fonderia di automobili e scioperi di uomini e donne furiosi. Il tutto sincronizzato su una musica pomposa ed epicizzante. È solo un giochetto che fa il verso ad una tecnica di montaggio molto seria e piena di senso, ma me lo concedo *una tantum* per il gusto del divertimento anche se, in effetti, nella fumosa ricerca di uno stile complessivo di montaggio per questo film, abbiamo chiara l'intenzione del tono anti-epico.

Preferiamo la tecnica del ricamo che, a partire da un centro focale, si espande in senso circolare ed orizzontale raccogliendo e collegando mano a mano tutti i differenti fili che compongono il corpo del racconto per evitare la progressione verticale e sommativa tipica del crescendo epico.

Ciò nonostante ecco una serie di passaggi che potrei definire "in gradazione". La casalinga confessa al pubblico, guardando in macchina e in tempo reale, i suoi desideri di libertà dalle incombenze familiari; ecco nella serie successiva di cartoni animati una gara tra casalinghe perfette, ma immaginarie, confezionate apposta per la pubblicità. Infine ecco X che, superando se stessa, interpreta una casalinga fatata che mette la casa in ordine facendo volare gli oggetti al loro posto come nel sogno di ogni donna. Una gradazione ascendente dalla triste realtà alla pura utopia. Dopodiché siamo pronti per il classico dibattito.

L'argomento è: i doveri della donna all'interno del nucleo familiare, e si dibatte fra un gruppo di ragazzi alto borghesi in vacanza e una classe di scuola serale alla periferia di Roma.

Il montaggio è parallelo, come si conviene alla tipica inchiesta a tesi ed il confronto tra le parti ci aiuta a giungere più in fretta alla ovvia conclusione; la saggezza popolare è più sottile nell'analisi della falsa coscienza borghese. Tutti d'accordo.

Suona una sveglia ed entriamo in un appartamento. Un signore di mezza età prepara il caffè e chiama al nuovo giorno i suoi figli. Inizia una nuova storia. Maria Rosa è una fanciulla vivace e intelligente e così appaiono anche i suoi familiari. Ci divertiamo a costruire delle minisequenze che li riguardano; descriviamo vari momenti della loro giornata sia in interni che in esterno seguendo anche la breve corsa che fanno tre dei ragazzi Rosa al mattino per non perdere l'autobus verso la scuola. Viene fuori che papà Rosa è un tipo dialettico solo sul piano verbale e che impone ai figli e in particolare alle quattro figlie uno stile di vita parecchio antiquato.

Perciò, con il gusto del contraddittorio, facciamo alzare il vento della protesta femminista e studentesca degli anni '70 che piano piano si insinua nella ordinata vita dei Rosa; facciamo in modo che i cortei travolgano la timida schiera di *scout* che a Maria e fratelli è concesso frequentare ed infine riproponiamo per chiudere l'inquadratura dei tre fratelli che corrono verso l'autobus, proprio la stessa identica di prima realizzando apparentemente una anafora.

In realtà la seconda volta l'immagine assume un significato diverso e più simbolico; ora i tre potrebbero correre verosimilmente verso un futuro di crescita liberata, trascinati dalla forza della rivolta giovanile che li circonda e lontano dal modello costrittivo familiare. Sono riuscita ad usare due volte la stessa ripresa con una funzione di senso opposta; a ben vedere ho raggiunto lo scopo ultimo del lavoro di rimontaggio di materiali già montati prima con un'altra funzione. La riqualificazione.

4. Oppure la rilettura, meglio ancora la reinterpretazione.

Ciò che vorremmo per il finale è liberare in senso poetico le singole inquadrature, farle lievitare verso l'alto, proiettarle come scie luminose in una atmosfera lunare, distante, ma visibile, perché possano segnare un punto di arrivo e di ripartenza. Vorremmo che il finale, nella forma della astrazione poetica, consenta un ritorno, una sorta di inversione di marcia, un nuovo inizio, ma di differente qualità.

Ci siamo accorte, ahinoi, che il tema trattato è ancora molto attuale e cerchiamo perciò di ricordare l'andare dei tempi con la nostra struttura narrativa. Così come alcuni critici rintracciano nella storia della letteratura occidentale una connessione circolare tra la lirica poetica del mito e la crudele e grottesca ironia della farsa, noi accostiamo l'immagine della rosa, sublimazione dell'eterea e meravigliosa X, a quella delle lombrosiane contadine del Sud Italia.

La allegra danza finale di X adulta e bambina potrebbe indicare questa emancipazione delle immagini dai significati, come se sfuggendoci, potessero finalmente e magicamente trasformarsi in petali di fiore (rosa) e volare via dal film. Tuttavia sentiamo necessario ricollocarle sulla linea cronologica del tempo e della storia per ricordare loro e ricordarci tutti che la conquista della liberazione non ci dovrebbe allontanare dal sentiero percorso per ottenerla.

Il futuro, come si dice, viene sempre dalle spalle.