

Editoriale

Costruire il reale

Dei fratelli Lumière un contemporaneo dice che nei loro film a parlare è «la vita stessa» o, meglio, il suo «movimento colto sul vivo»¹. Traspare indubbiamente un senso di meraviglia da queste parole: là, sulla pellicola, la vita appariva come solitamente è, veniva colta nei suoi gesti, nei tempi e nei ritmi che ne cadenzano il movimento. In più, la tecnica permetteva di ripetere all'infinito quello stesso movimento e di riguardarlo.

Se ci avviciniamo un po' di più a queste parole, ciò che a prima vista sembra evidente (la "vita stessa", il "vivo"), tende sin da subito a diventare opaco e sfuggente. Mostrare la vita stessa vorrebbe dire fare del film la rappresentazione mimetica della realtà? Fare, cioè, della verità del cinema la copia della verità della vita, ammesso che ne abbia una e una sola?

Così accade nella formula "la costruzione del reale": immediatamente, non appena si introduce il termine, l'apparente evidenza della parola "reale" si scontra con l'evanescenza del suo senso e con le sue molteplici possibilità di essere ogni volta costruito da capo, in una fabbricazione senza fine. Come per la "vita", così la parola "reale" rimanda indietro un senso di perplessità rispetto alla quale ogni definizione precedente sembra non reggere. A cosa si riferisce questa parola? Come intendere le opposizioni, di cui abitualmente ci serviamo, di reale e virtuale, reale e immaginario, reale e simbolico, reale e fantasmatico? Vediamo come ognuna di queste coppie oppostive porti con sé un'articolazione specifica del problema. Ognuna di loro implica, in effetti, differenti vie di accesso alla questione del reale e alle sue configurazioni.

Di "cinema del reale" si parla sempre più negli ultimi anni. L'espressione indica un cinema che fa della sua presa (più o meno diretta) della realtà una testimonianza di aderenza al proprio tempo. Un cinema documentario si nutre dell'ambizione che sia possibile intercettare sulla pellicola o sul suo dispositivo digitale qualcosa che generalmente non viene catturato tra le maglie della finzione. Così le pratiche di documentazione (visi-

¹ Anonimo, in «La poste», 30 décembre 1895; ora in D. Banda, J. Moure, *Le cinéma: naissance d'un art. 1895-1920*, Flammarion, Paris 2008.

va e sonora) del “cinema del reale” sono spesso pensate come altrettante forme di ricordo attraverso le immagini. Ognuna di loro rappresenta una sfida alla dimenticanza. Sono immagini chiamate a perdurare, a insistere nello spazio della memoria collettiva, ma soprattutto sul fondo dei nostri sguardi da cui talora riemergono. Un cinema invocato come documento del reale e come sua testimonianza avvicina mondi altrimenti irraggiungibili e nei regimi visivi contemporanei diventa un modo per abitare lo spazio di memorie fragili. Diventa un modo per scrivere una biografia del mondo e dei suoi anfratti per immagini.

Nonostante questa prima approssimazione, “reale” resta un termine sfuggente. La rivoluzione tecnologica iniziata nel secolo scorso ha rilanciato a livello globale il dibattito sulle trasformazioni innescate dai nuovi dispositivi di produzione e riproduzione dell’immagine e del suono: fotografia, cinema, registrazione del suono... La rivoluzione tecnologica ha dato vita a nuove pratiche e a forme che hanno approfondito il senso di ciò che oggi definiamo appunto “reale”, dandogli un’ulteriore articolazione. Nonostante oggi sia fondamentale rivolgere la propria attenzione al dispositivo dell’audiovisivo in un senso più ampio, il cinema è stato fin dai suoi inizi un luogo in cui si sono incarnate e dispiegate queste nuove coordinate. La potenza della testimonianza filmica risiede nel fatto che sulla sua immagine transitano e si stratificano gli immaginari di tutta un’epoca. In tal senso, il cinema è da sempre anche il luogo della finzione per eccellenza. Attestazione documentaria della realtà e costruzione di storie e paesaggi immaginari vi si mescolano come due tendenze sempre contemporaneamente in atto. Il cinema – e, in senso più esteso, le pratiche audiovisive – testimonia piuttosto di un’“attività di costruzione”, di produzione e di creazione, capaci di attraversare obliquamente l’opposizione di realtà e finzione, che altrimenti tende a ricoprirle e a nasconderle. E questo vale sia dal punto di vista delle tecniche realizzative sia da quello della differenza tra il genere del cinema documentario e quello del cinema di finzione.

Questo doppio registro segna la storia del cinema fin dalle

sue origini, e non smette di farlo ancora oggi. In questa convergenza di finzione ovvero d'invenzione e di rappresentazione ovvero di testimonianza si realizza una complessità dello sguardo filmico che ha cambiato per sempre le coordinate del nostro modo di guardare il mondo. Esso rilancia non solo la questione dell'immagine, ma anche della fiducia che è necessario rimettere alle immagini per vedere attraverso la loro mediazione un mondo come mai l'abbiamo visto. Se questo stesso mondo sembra essere diventato da molti punti di vista spesso inaccessibile, la fiducia nelle immagini non è più semplicemente un'opzione facoltativa e discrezionale, bensì un passaggio decisivo rispetto al nostro rapporto con il mondo. Da questo punto di vista, la stessa distinzione di André Bazin tra registi che credono nell'immagine e registi che credono nella realtà si apre a un suo profondo ripensamento.

Il mondo non è reso superfluo dalle immagini nella misura in cui, in quanto "costruzione del reale", il cinema fa sua la possibilità di mettere alla prova un nuovo rapporto con il reale. Si tratta della costruzione di una nuova forma di intimità e di ascolto di quanto si annida tra le pieghe del reale e che è rimasto a lungo invisibile perché marginale, senza nome e senza volto. La fiducia nelle immagini non è solo che ci dicano qualcosa del reale, ma che siano appunto in grado di contribuire a costruire un desiderio inedito nei suoi confronti. Si tratta di un avvicinamento, spesso lento, in evidente contrasto con l'accelerazione dei ritmi contemporanei, anche della visione. Solo allora le storie si fanno traccia visibile e testimoniano di qualcosa che non deve andare perduto di quella "vita stessa", di cui parlava l'anonimo cronista del commento sui Lumières.

In *L'Immagine-tempo. Cinema 2*, Gilles Deleuze rammenta che il cinema documentario ha dovuto rifiutare la finzione per permettersi di scoprire una verità che dipendeva esclusivamente proprio dalla finzione cinematografica². Potremmo dire che, nell'atto di documentare, di costituirsi cioè a documento di

² G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989, p. 168.

esperienze, di luoghi e, perché no, di vite, all'interno di questo stesso atto resta una parte potente di finzione, di scelte per il sì e per il no, di presenze e di assenze, a cui è necessario appellarsi perché qualcosa di quel documento abbia infine luogo. È, dunque, sempre un doppio movimento quello che sottende alla formula "la costruzione del reale". Così queste due anime della finzione e del documentario hanno attraversato e continuano ad attraversare ancora oggi la produzione audiovisiva. È proprio il loro intreccio costitutivo a rendere impraticabile l'opposizione tra ciò che possiamo considerare una testimonianza del reale e ciò che ne sarebbe la finzione. Ripartire dal carattere indecidibile di questa opposizione diventa ancora più urgente nel momento in cui il dispositivo cinematografico e audiovisivo muta forma e struttura. Se si può parlare di rivelazione del reale, essa accade là dove la frontiera tra "rappresentare" e "costruire" diviene sempre più indefinibile, sino a rimettere in gioco la loro stessa differenza. Non si tratta pertanto di scegliere se rappresentare il reale o inventare la finzione. Piuttosto, si tratta di mostrare come una "costruzione" sia al tempo stesso una testimonianza di ciò che è stato presente di fronte allo sguardo meccanico della camera e viceversa. Si tratta di quella che Bazin chiamava un'impronta che rilancia una dialettica creativa tra rappresentazione e costruzione.

In particolare, il reale nella sua verità non è colto tanto da uno sguardo che tende a oltrepassarlo e a trascenderlo. È, invece, proprio perché lo sguardo appartiene già da sempre al piano di cui prova a dare testimonianza che qualcosa del reale può essere colto da quello stesso sguardo. Ogni volta lo afferra e, insieme, lo costruisce, reinventandolo secondo angolature, prospettive e sensibilità nuove.

È così che si trasformano i modi con cui guardiamo il mondo o anche quelli con cui ambiamo raccontarne la verità. Più a fondo, attraverso il cinema si entra in una particolare relazione con il reale del mondo, fatto dei rapporti tra le parti che lo costituiscono. Si prova così ad attraversarlo in un modo nuovo.

È in forza di un'alleanza con le immagini che abbiamo visto e amato che si costruisce una fiducia nello sguardo che non

avrebbe corso – ci sarebbe solo una pulsione scopica – se non lo nutrissimo delle immagini da cui decidiamo di farci accompagnare.

La rivista PHILM che qui si inaugura è dedicata all'idea di un'immagine aperta che, come una domanda a cui non corrisponde una sola risposta, non smette di interrogare chi guarda. Un'immagine di questo tipo non è mai costruita una volta per tutte. Da essa promana piuttosto l'esigenza di continuare a essere costruita da chi ne faccia esperienza. In particolare, essa chiede di continuare a essere costruita da parte di chi ritenga che le immagini pensano, che costituiscano cioè una forma specifica di pensiero, inaggirabile per interrogarsi sul nostro tempo.

Un'immagine così non corrisponde mai a un gesto di rappresentazione mimetica, a cui ingenuamente si chieda di ristabilire la realtà nella sua verità. L'immagine non garantisce il mondo nella sua evidenza manifesta, quasi fosse una prova ottica della sua esistenza. Piuttosto, dentro ogni immagine può annidarsi un gesto capace di restituirci un senso di meraviglia e di curiosità, ovvero un desiderio potente nei confronti di ciò che si cela tra le pieghe del reale. Ma questo gesto deve essere riattivato ogni volta da capo. È un gesto che modifica profondamente le traiettorie e i tempi stessi del nostro sguardo, forzandolo verso dimensioni inedite e inaudite. È forse allora che il cinema si fa realmente “cinema-verità”, nel fare esperienza della verità da parte di chi guarda: più che un cinema verità, una cine-verità.

Postilla

La scena iniziale di *Nous (We)*, il film-documentario di Alice Diop del 2021 girato lungo il percorso della linea RER B, è esemplare rispetto a molte delle cose sin qui dette. Vediamo due adulti, un uomo e una donna, in compagnia di un ragazzo lungo una palizzata di campagna, all'imbrunire. Scrutano verso il bosco con il binocolo in mano, ad attendere che qualcosa venga allo scoperto. All'inizio si dice che è un “animale”. Solo qualche istante più tardi vediamo o, meglio, intravediamo



Nous (We)

-

2021, Alice Diop

l'apparizione del cervo ai margini della radura. In una specie di controtempo che prende la visione, l'apparizione coincide con il calare della sera e l'avanzata del buio che la protegge. Anche noi spettatori, che guardiamo sullo schermo i tre che osservano da lontano, dobbiamo acuire la vista per distinguere il cervo rispetto alla boscaglia. Si tratta di seguire con lo sguardo ciò che non sempre si è in grado di riconoscere (rovesciando la formulazione che Harun Farocki aveva inventato per il suo *Erkennen und Verfolgen*). C'è un certo tempo che dev'essere dedicato all'apparizione affinché questa diventi davvero tale. Ci costringe a uno sguardo rallentato, trasformando il nostro modo di guardare. Girare la scena – e rigirarla guardandola da spettatori – significa esercitare una forma di esitazione: un'incertezza temporale lunga quanto un respiro trattenuto ai bordi di un'attesa.

Quest'attesa, di cui l'immagine si sostanzia e di cui contagia lo sguardo, può essere pensata efficacemente a partire dalla distinzione che è stata avanzata tra un cinema in cui la camera precede l'evento, che in quanto recitato è lungamente preparato, e un cinema documentario in cui la camera segue o addirittura insegue l'evento, rispetto al quale si è spesso impreparati. Naturalmente, come per la distinzione tra finzione e documentario, anche questa articolazione non vale in senso assoluto. È vero, invece, che i due gesti – di anticipazione e di accompagnamento – si mescolano nella pratica e vengono messi in atto in stretta connessione. In generale, possiamo però

dire che il mondo del documentario si dedica alla qualità contingente degli avvenimenti. La questione è, evidentemente, che uso ciascun regista decide di farne sia in fase di produzione sia in fase di montaggio e di post-produzione.

Come il cervo, anche l'immagine della scena viene lentamente alla luce, a quella semi-evidenza che è la sua. Lentamente prende forma diventando una figura che esce dall'ombra. Ma, in un certo senso, né quel cervo né tutta la scena divengono mai un oggetto da guardare: restano sempre allo stadio di un quasi-oggetto su cui lo sguardo non riesce mai a posarsi rassicurato da ciò che sta guardando. Qui il guardare è un cercare di vedere, senza certezza del suo risultato. Anche così si costruisce il reale, in questo atto del vedere che non sempre giunge a compimento e che pure ha nel guardare la forma intensiva del suo compimento. L'immagine stessa si trasmette allo sguardo, trasformandolo. È un'instabilità, ma che non manca della sua potenza.

Penso allora alla formula di Jean-Louis Comolli: *al cinema si vede meno che nella vita, ma meglio*³. Cosa vuol dire questo “meglio” se lo riferiamo alla scena di Diop? Forse che il mio occhio non fugge dall'immagine, non la sfoglia via, ma si trattiene sul bordo della sua apparizione che è una quasi-apparizione – un dettaglio, una traccia – dentro l'immagine principale? Forse il meglio è in questo trattenimento dello sguardo. È in un altro tempo che ci si concede, che la vista si prende per guardare. È nell'attesa che cattura lo sguardo attraverso il desiderio di vedere.

Sono queste domande che riguardano forse un modo minore di fare cinema. Minore non nel senso di meno importante, bensì di un cinema che fa della fugacità dei suoi ricordi, della contingenza degli incontri e della mobilità imprevedibile del reale le sue stesse linee di fuga, grazie alle quali disegna un'altra possibile visibilità del mondo.

Gianluca Solla

3.J.-L. Comolli, *Jouer le jeu?*, Verdier, Paris 2022, p. 12.