



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN

Storia delle Arti e dello Spettacolo

CICLO XXXIII

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

Dallo sguardo del potere al potere dello sguardo.
Questioni, modelli e pratiche di cinema sul carcere in
Italia (1989-2019)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

Dottoranda

Dott.ssa Cappellini Stefania

(firma)

Tutor

Prof.ssa Lischi Alessandra

(firma)

Coordinatore

Prof. De Marchi Andrea

(firma)

Anni 2017/2020

INDICE

Introduzione	p. 3
Storia e teorie	p. 4
Modelli e pratiche	p. 7
Dall'ispezione alla visione	p. 8
Conversazioni con gli autori e le autrici	p. 9
Riflessioni conclusive	p. 9
Ringraziamenti	p. 10
Capitolo I – Storia e teorie	
1. Storie	
«Arcipelago carcerario»: cenni di storia della detenzione in Italia	p. 13
La fortuna del <i>prison film</i> negli Stati Uniti	p. 17
Note sul carcere nel cinema italiano	p. 21
Il documentario sul carcere nel mondo	p. 24
2. Teorie	
Il carcere come eterotopia	p. 27
L'esercizio del biopotere: gli strumenti biopolitici per il controllo	p. 31
Polisemia del termine e del concetto di dispositivo	p. 33
La sorveglianza: da «sesto potere» a pratica artistica	p. 36
Dinamiche di controllo: il carcere come rovescio della città	p. 39
L'etnografia carceraria	p. 44
La volontà di esserci: rendere testimonianza	p. 46
Capitolo II – Modelli e pratiche	
1. Modelli	
Premessa metodologica	p. 53
Portare lo spettatore “tra le sbarre”	p. 60
2. Pratiche	
2.1 Prime volte	
Un invito a guardare il carcere con altri occhi: <i>Le rose blu</i> (E. Piovano, A. Gasco, T. Pellerano, 1990)	p. 66
2.2. Nel campo del documentario	
Accanto ai soggetti: <i>Fine pena mai</i> (E. Colusso, 1995)	p. 84
Il carcere raccontato: le parole dei detenuti in <i>Sbarre</i> (D. Segre, 2014)	p. 93
Lo sguardo ad altezza di bambino: <i>Ninna nanna prigioniera</i> (R. Schillaci, 2016)	p. 101
2.3. Declinazioni video	
Da un'eterotopia a un'altra: <i>Tutto quello che rimane</i> (G. Verde, 1993)	p. 108
Il tempo negato: <i>Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno</i> (G. Baruchello, 2007)	p. 119
Colmare il vuoto attraverso un viaggio per immagini: <i>Le cose da lontano</i> (L. Veronesi, 2014)	p. 132
L'estetica della sorveglianza e l'etica dello sguardo: <i>87 ore</i> (C. Quatriglio, 2015)	p. 141
2.4. Alla ricerca di nuovi linguaggi: dai classici alle nuove prospettive	
Tra passato e presente: <i>Cesare deve morire</i> (P. e V. Taviani, 2012)	p. 150
Immergersi nella realtà: <i>VR Free</i> (M. Tangshir, 2019)	p. 163
2.5. Un'esperienza sul campo: la Mediateca Regionale Toscana	
«Ragazze fuori»: <i>Liberante</i> (S. Fedeli, 2001)	p. 172

Capitolo III – Dall’ispezione alla visione	
Dal principio di ispezione alla visione	p. 181
La «prospettiva della rana»	p. 183
Dal dispositivo ottico disciplinare al dispositivo espressivo	p. 185
Un mondo statico e un tempo ciclico	p. 187
Il <i>soundscape</i> del carcere	p. 190
I film sul carcere come controdispositivo	p. 193
Il rapporto con il genere	p. 199
Il carcere sotto accusa	p. 201
Capitolo IV – Conversazioni con gli autori e con le autrici	
Emanuela Piovano	p. 204
Enrica Colusso	p. 214
Rossella Schillaci	p. 226
Paolo Taviani	p. 234
Milad Tangshir	p. 240
Sveva Fedeli	p. 243
Capitolo V – Riflessioni conclusive	
Dare potere allo sguardo	p. 252
Poscritto: di come la pandemia ci ha reso tutti prigionieri	p. 254
Tabella riassuntiva sui casi di studio	p. 261
Schede tecniche dei film e dei video	p. 270
Biblioteche e archivi	p. 274
Bibliografia e sitografia	
Volumi	p. 275
Saggi in volume	p. 282
Cataloghi	p. 288
Saggi e articoli da riviste	p. 289
Siti e materiali web	p. 293

Introduzione

Il carcere è un luogo, fisico ma anche narrativo, molto frequentato dal cinema, non solo da quello italiano. Questa ricerca sulle prime è nata proprio dalla constatazione di una presenza, e da un interesse che un film come *Cesare deve morire* dei fratelli Taviani è stato in grado di suscitare.

All'inizio dunque mi sono interrogata su quali e quante fossero le opere che negli ultimi decenni erano state girate in carcere e una volta verificato che moltissimi autori si erano cimentati in quest'impresa, ne sono discese due domande: perché? Si può dire che queste opere appartengono a un genere comune?

Mi sono anche resa conto fin da subito che praticamente non esistevano studi che affrontassero questi film nel loro complesso, come documenti di uno stesso fenomeno¹.

Nel tentativo di rispondere a questi interrogativi ho iniziato ad allargare il campo della ricerca e allo stesso tempo a perimetrarla, delimitando lo studio a un periodo e alla scelta di alcuni casi di analisi che fossero più rappresentativi di altri di una tendenza che ho cercato di verificare e di descrivere.

Solo due precisazioni: la prima di carattere terminologico. Benché abbia sempre cercato di indicare le specifiche tecniche di ciascuna opera studiata in ogni paragrafo dedicato e nella tabella riassuntiva finale (dove è esplicitata la natura del supporto, se pellicola, video analogico o digitale), tuttavia talvolta ho usato la parola film per indicare tutte le opere nel loro complesso. Mi sono presa la libertà di usarla nell'accezione ormai invalsa e accettata nel campo degli studi sul cinema per cui si indicano come film anche prodotti audiovisivi girati in digitale. Per estensione e per praticità ho talvolta usato il termine per indicare tutti i casi di studio oggetto di questa tesi, anche quelli più schiettamente distanti (per tecnologia o caratteristiche formali) dal film classico.

La seconda precisazione invece riguarda il titolo. A scrittura ormai completata mi sono resa conto di una forte similitudine della prima parte del titolo del mio lavoro con quella di un saggio di ambito teatrale scritto da Luigi Allegri e pubblicato sulla rivista «Il castello di Elsinore». Ne

¹ Rilevo due eccezioni per quanto ho potuto appurare: il capitolo 1. *Le tematiche: storie di carcere, scuola e immigrazione*, in Ivelise Perniola, *L'era postdocumentaria*, Milano-Udine, Mimesis 2014, pp. 141-147; la tesi di dottorato di Annalisa Vio poi pubblicata come (id.), *Tra educazione e carcere: il cinema*, Genova, Polimnia 2013, che però affronta la ricerca da una prospettiva pedagogica e analizza il cinema come strumento educativo usato in contesto carcerario.

*Il potere dello sguardo, lo sguardo del potere*² lo studioso affronta il tema della asimmetria di sguardo che si ha tra chi è fuori e chi è in scena, attraverso l'analisi di alcuni testi nel campo di una riflessione critica sul teatro.

L'argomento e la cornice dei due studi sono diversi e non era naturalmente mia intenzione di appropriarmi in alcun modo né della tesi sostenuta da Allegri né dell'espressione usata nel titolo del suo lavoro.

Storia e teorie

Il primo capitolo è suddiviso in due parti: la prima ha un taglio più storico e la seconda è dedicata alla ricostruzione del dibattito teorico che vede il carcere come un elemento importante e paradigmatico discusso in molte, diverse, discipline.

Il primo paragrafo è dedicato a una breve ricostruzione della storia del carcere in Italia e dei cambiamenti che lo hanno visto protagonista nelle varie stagioni che il nostro Paese ha vissuto, almeno dal secondo dopoguerra in poi.

Il secondo e terzo paragrafo invece sono incentrati sulla storia del cinema e sul ruolo che il carcere ha svolto sia come figura narrativa che come specchio della società. In particolare mi sono soffermata su due cinematografie: quella statunitense, in cui il *prison film* è nato come costola o punto di incontro di altri generi molto popolari a partire dagli anni '20 del Novecento; quella italiana, descrivendo alcuni dei titoli più significativi in cui il carcere faceva da teatro delle storie.

Da allora, e fino a oggi, accanto alla produzione di opere codificate se ne è sempre sviluppata un'altra, laterale, che continua a essere molto feconda e attiva, anche avvalendosi della platea che le piattaforme di *streaming* offrono oggi.

La seconda parte del capitolo invece affronta questioni di carattere teorico, a partire anche in questo caso da una presa d'atto: che il carcere e il cinema degli ultimi decenni possano essere descritti, analizzati e dibattuti iniziando dalla disamina di alcuni termini che per la loro polisemia fanno parte dell'esistenza sia dell'uno che dell'altro. Eterotopia, dispositivo, disciplina, controllo: questi sono solo alcuni dei concetti che costituiscono punti di contatto tra carcere e cinema, non solo italiano.

La letteratura su ciascuno di questi concetti è sterminata, per questo ho operato delle scelte a partire dall'assunto per cui non si può parlare di carcere senza riferirsi all'indagine che Michel Foucault ha condotto sulla storia dei dispositivi messi in atto dalle varie società sia per attuare

² Luigi Allegri, *Il potere dello sguardo, lo sguardo del potere*, in «Il castello di Elsinore», n. 67 *Saggi in onore di Roberto Alonge*, dicembre 2012, pp. 13-19.

un controllo su sé stesse che per rispondere a bisogni sempre nuovi. Negli scritti del filosofo francese lo studio della prigione e di altre istituzioni sociali diventa paradigmatico, uno strumento per entrare nelle pieghe di società passate e una lente per interpretare quelle a lui contemporanee.

Si deve a Foucault l'impiego del termine *eterotopia* per descrivere un luogo altro di cui la prigione è uno dei massimi esempi: un luogo localizzabile ma sospeso, estraneo al mondo, in cui valgono leggi proprie e nel quale la vita è scandita da un tempo diverso da quello dei cittadini liberi.

La prigione può essere definita anche come un'istituzione totale, «luogo di residenza e di lavoro di gruppi di persone che – tagliate fuori dalla società per un considerevole periodo di tempo – si trovano a dividere una situazione comune, trascorrendo parte della loro vita in un regime chiuso e formalmente amministrato»³.

Un'istituzione totale che assolve anche alla funzione di dispositivo disciplinare, incarnato dal progetto del *panopticon* di Jeremy Bentham⁴, che rende possibile un largo impiego della reclusione nell'epoca in cui essa viene eletta come uno degli strumenti prevalenti per punire gli autori di reati penali.

Questi primi dati conducono il ragionamento verso il terreno della biopolitica, ovvero una politica del controllo dei corpi, campo di esercizio di un biopotere, su cui esiste una ricchissima letteratura dalla quale non si può prescindere nell'affrontare un tema così cruciale come quello del carcere.

Come si vede, e come ho cercato di illustrare in maniera più estesa nel primo capitolo, i punti di contatto tra il cinema e il carcere sono molti: sono entrambi eterotopie anche se assolvono funzioni diverse, e sono entrambi dispositivi di visione⁵.

«Nel cinema delle origini il termine *dispositivo* ricorreva piuttosto frequentemente nei discorsi attribuiti ai fratelli Lumière o nei loro stessi scritti: brevetti, descrizioni delle loro invenzioni, varie narrazioni»⁶: un termine dunque che accompagna il cinema fin dalla sua nascita ma che

³ Erving Goffman, *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Vintage Anchor Publishing 1961, ed. it. e prefazione Alessandro Del Lago, postazione Franco e Franca Basaglia, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Giulio Einaudi editore 2010 (1^a ed. it. 1968), p. 29.

⁴ *cfr.* Jeremy Bentham, *The Works of Jeremy Bentham*, vol. IV, Edimborough, Tait, 1838-1842, tr. it. di Vita Fortunati; Michel Foucault, Michelle Perrot (a cura di), *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Venezia, Marsilio 1983.

⁵ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Éditions du Seuil 1989, tr. it. Antonella Moscati, *Che cos'è un dispositivo?* Napoli, Cronopio 2007.

⁶ François Albera, Maria Tortajada, *Le dispositif n'existe pas!* inizialmente in François Albera, Maria Tortajada (a cura di), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2011, qui tr.it. Federica Cavaletti, *Il dispositivo non esiste!* dalla versione inglese *The dispositive does not exist!* in F. Albera, M.

nei decenni si è arricchito di significati sempre diversi, come ho cercato di spiegare in un paragrafo dedicato interamente a questo.

Quella sorveglianza continua che la forma tradizionale del carcere permette si è oggi estesa anche fuori dai luoghi deputati al controllo, nella società esterna: per questo Zygmunt Bauman e David Lyon parlano di “sorveglianza liquida”, in cui «i lavoratori, come le lumache si portano dietro la casa, devono portare sui loro corpi i propri Panopticon personali»⁷.

Da un lato quindi un controllo ubiquo e pervasivo, dall'altra la resistenza del modello prigioniero: entrambe queste realtà sono alla base di molte opere artistiche che attraverso l'impiego di media diversi sono state presentate o esposte in occasione di festival e mostre in giro per il mondo.

I testi di Foucault e di altri studiosi che come lui si sono dedicati a un'indagine sui dispositivi di potere, sono fondamentali per comprendere le teorie che spiegano come oggi, a più di duecento anni dalle formulazioni di Jeremy Bentham sul *panopticon*, la detenzione continui a essere un modello di “castigo” di larghissimo (anzi crescente) impiego in molti stati del mondo occidentale: per questo ho dedicato una parte della cornice introduttiva a spiegare quali sono e sono stati gli orientamenti della penologia degli ultimi decenni e quale sia oggi il ruolo e lo scopo della carcerazione.

È importante anche capire da chi è composta la popolazione dei detenuti e quali logiche sottendono all'*era del castigo*⁸, dinamiche che riguardano in prevalenza individui appartenenti a frange povere o socialmente svantaggiate, e che non sono aliene al fattore propriamente “razziale”⁹.

Per comprendere questo è utile riferirsi anche a un'altra branca di studi, l'etnografia, anche se all'era della carcerazione di massa sembra accompagnarsi un'eclissi della ricerca etnografica in carcere, come ha sottolineato Loïc Wacquant in un suo celebre testo¹⁰. È per colmare questo vuoto e usare una prospettiva interna alle carceri che negli ultimi decenni si è iniziato a parlare di un nuovo approccio: la *Convict Criminology*, «già sofisticatamente teorizzata da Michel

Tortajada (eds.), *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology Across Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, in Adriano D'Aloia, Ruggero Eugeni, *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, p. 329.

⁷ Zygmunt Bauman, David Lyon, *Liquid Surveillance. A conversation*, Cambridge, Polity Press 2013, tr. it. Marco Cupellaro, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, Roma-Bari, Editori Laterza 2014, p. 46.

⁸ Cfr. Didier Fassin, *Punir. Une passion contemporaine*, Éditions du Seuil 2017, tr. it. di Lorenzo Alunni, *Punire. Una passione contemporanea*, Milano, Feltrinelli 2018.

⁹ Il termine qui è usato dagli stessi studiosi che parlano di questo fenomeno per sottolineare la connotazione apertamente razzista da cui scaturiscono certi meccanismi di esclusione, si veda su tutti Loïc Wacquant, *Urban Outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality*, Cambridge / Malden, Polity 2008, tr. it. Sonia Paone, Agostino Petrillo (anche curatela e introduzione del volume), *I reietti della città: ghetto, periferia, stato*, Pisa, Edizioni ETS 2016.

¹⁰ Loïc Wacquant, *The curious eclipse of prison ethnography in the age of mass incarceration*, in «Ethnography», December 2002, vol. 3(4), pp. 371-397.

Foucault, anche a seguito del suo personale coinvolgimento nel *Groupe d'information sur les prisons*, intende proporre le voci dei soggetti internati come fonte di un contropotere rispetto all'istituzione carceraria e al sapere criminologico»¹¹.

La parte finale del capitolo è dedicata alle implicazioni etiche ed estetiche di cui i film scelti sembrano recare traccia, ovvero la volontà di testimoniare il carcere dall'interno e di farlo proponendo agli spettatori uno sguardo il più possibile coincidente con quello dei detenuti.

Modelli e pratiche

Il secondo capitolo è a sua volta suddiviso in due: la prima parte è dedicata ai modelli, teorici e critici, che ho preso come riferimenti per analizzare i film; la seconda invece è dedicata alla descrizione e all'analisi dei singoli casi di studio.

Raccontare il carcere dall'interno significa privilegiare quei film che hanno scelto di situarsi nei luoghi reali, accanto ai soggetti, cercando di operare una mediazione estetica a partire dalla materia autentica. Per questo il campo privilegiato è quello del documentario comunemente inteso ma non solo, perché «il cinema è soggettivo e il documentario anche»¹² e non basta entrare nei luoghi per restituirne l'essenza. Quello che accomuna i titoli scelti però è la volontà di *farsi carico*¹³, di assumere su di sé la responsabilità di essere fedeli alle storie, di negoziare il film con i detenuti se non di dare loro in mano le redini del racconto.

Per questo sono molti i modi in cui gli autori assumono una postura etica e garantiscono di attenersi all'ascolto, all'apertura, al rispetto dell'altro, di rinunciare al proprio «autoritarismo epistemico»¹⁴ in favore dei loro soggetti.

Ma perché questo controdispositivo narrativo sia efficace è necessario anche postulare l'esistenza di uno spettatore che sia messo nelle condizioni di decodificare l'esperienza e di farsene a sua volta carico: la geometria di sguardo che questi film suggeriscono non sarebbe possibile senza definire la posizione, l'atteggiamento e le intenzioni di chi guarda, non per controllare stavolta ma per comprendere, ed entrare nel mondo del film.

¹¹ Francesca Vianello, Teresa Degenhardt, *Convinct criminology: provocazioni da oltreoceano. La ricerca etnografica in carcere*, in «Studi sulla questione criminale», n. 1, gennaio-aprile 2010, p. 11 (corsivo nel testo).

¹² Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Éditions Verdier 2004, ed. it. Alessandra Cottafavi, Fabrizio Grosoli (a cura di), *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli 2006, p. 93.

¹³ Espressione che si deve a Serge Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, Editions P.O.L. 1993, tr. it. Enrico Nosei, Silvia Paretì, *Il cinema e oltre. Diari 1988-1991*, Milano, Il Castoro 1997, p. 194.

¹⁴ Ivelise Perniola usa questa espressione a proposito dell'invadenza della voce narrante, che come vedremo è pressoché assente in tutti i casi di studio scelti: Ivelise Perniola, *Il cinema dicotomico*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau 2003, p. 221.

Nella prima parte del capitolo dunque ho indicato i testi che mi sono stati utili per scegliere i casi di studio da approfondire e da presentare come rappresentativi dei vari approcci, per collocarli all'interno di un gruppo e quindi per cercare di definirli.

L'ordine in cui i titoli sono presentati rispecchia una prima suddivisione in macroaree e all'interno di ciascuna ho seguito il criterio cronologico.

Per ciascun film ho fornito cenni riguardanti la biografia e la filmografia del regista, inteso sia come autore/autrice sia, talvolta, come il coordinatore di progetti condotti con un gruppo di lavoro, spesso con la collaborazione attiva dei detenuti. Per ogni opera ho messo in evidenza le caratteristiche stilistiche e formali, così da mostrare la modalità discorsiva di cui a mio avviso ogni film è un esempio, e ho concluso ogni paragrafo ponendo l'accento su uno o due aspetti prevalenti in ciascuna opera, in modo da fornire angoli visuali utili per suggerire un taglio di lettura e una prospettiva da cui guardare sia il singolo film sia tutto il corpus nel suo complesso. Seguendo questo ordine cerco di dare l'idea di una progressione di approcci che dalla forma esplosiva, caotica, ma anche di denuncia (e a tratti festosa) di *Le rose blu* porta a esperienze che tentano di offrire allo spettatore un'immersione completa come in *VR Free*.

Dall'ispezione alla visione

Il terzo capitolo è quello in cui, ripercorrendo gli argomenti introdotti nel primo e le questioni emerse nel secondo, tiro le fila e offro la mia interpretazione di questo segmento di cinema.

Non c'è dubbio che il controllo dello sguardo sia un elemento centrale sia sul terreno della biopolitica sia per realizzare e comprendere i meccanismi di focalizzazione, credenza e conoscenza all'interno di un film.

Se veicolare la direzione dello sguardo equivale a detenere il potere, ribaltare una prospettiva consolidata significa quantomeno rompere uno schema, in questo caso quello della «macchina ottica»¹⁵ rappresentata dal *panopticon*.

Per motivare quanto sostengo ho prima messo in luce i significanti visivi e sonori ricorrenti e prevalenti, poi ho proceduto alla disamina di questi elementi interpretando la connotazione e il significato che conferiscono ai vari film.

La nuova geometria degli sguardi da sola non assolve alla sua funzione testimoniale, a irrompere nel quadro è anche il fuori campo, che si insinua sotto forma di suoni e rumori che gli autori non riescono a espungere dal film e anzi, spesso, tendono a valorizzarne la presenza:

¹⁵ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, cit., p. 13.

è così che il rumore metallico e incessante delle sbarre diventa «orizzonte degli eventi contingenti e improgrammabili e traccia di un'alterità effettivamente non-riducibile»¹⁶.

Tutto ciò si realizza anche grazie a un gioco intermediale capace di mettere in dialogo supporti e forme espressive diverse: non solo interscambio tra pellicola, video e fotografia ma anche azioni teatrali, omaggio a testi classici e a cicli pittorici del passato.

Tutto questo a mio avviso contribuisce a descrivere un controdispositivo narrativo e di visione che profana uno spazio interdetto, ne ribalta la prospettiva: ne dà un nuovo senso.

Conversazioni con gli autori e con le autrici

In questo capitolo ho riportato le conversazioni con alcuni degli autori dei film considerati, ai quali ho chiesto della loro esperienza “tra le sbarre”.

Devo aggiungere che tutti i registi che ho contattato si sono resi disponibili a un incontro e hanno risposto di buon grado alle mie domande, per questo li ringrazio qui, uno ad uno.

Le conversazioni sono proposte seguendo l'ordine in cui sono presentati i film nella tesi.

Riflessioni conclusive

Sono consapevole dei limiti di una ricerca come questa: perché ho scelto un periodo vasto, esperienze molto diverse, e pretendere di esaurire l'argomento rivelerebbe da parte mia un approccio tutt'altro che serio e solido.

Tuttavia mi auguro che il risultato di un lavoro come quello che ho condotto in questi tre anni possa essere utile: è una tesi che apre a molte domande, forse a più di quelle a cui riesce a trovare una risposta, ma questo può essere un suo punto di forza se la si considera per la sua rilevanza euristica. Ciò non significa che non abbia cercato di classificare i materiali, di dare loro un ordine, di stabilire dei criteri e delle griglie utili all'analisi: ben presto però ho compreso che ogni sforzo tassonomico sarebbe stato vano vista la molteplicità di esperienze, diverse per formati, supporti, temi. Ho cercato di dare una collocazione a ciascuno dei film ma ho preferito parlare di modalità discorsive piuttosto che di vere e proprie categorie, per sottolineare la porosità dei confini tra le varie tipologie e per non ridurre in «camicie di forza semantiche»¹⁷ la complessità di opere scaturite da un'urgenza comunicativa, portatrici di esperienze, azioni e

¹⁶ Pietro Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci 2007, p. 117.

¹⁷ L'espressione è stata introdotta da Robert Rosenblum a proposito di concetti e nomi dati alle correnti in cui tradizionalmente è oggi studiata la storia dell'arte, ed è citata in Antonio Pinelli, *La storia dell'arte. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 80.

narrazioni per loro natura molto spontanee, soprattutto quelle in cui i detenuti hanno avuto un ruolo attivo non solo come soggetti intervistati o come comparse, ma come attori e autori.

Alcuni dei film considerati sono molto famosi, altri noti ma introvabili, altri ancora del tutto sconosciuti benché realizzati da autori celebrati e apprezzati: quello che mi ha interessato è stato cercare di vedere questo fenomeno nel suo insieme, rintracciare delle costanti o verificarne l'assenza, offrire un'interpretazione di questi materiali e censire la forza eruttiva che da trent'anni a questa parte ha caratterizzato il movimento di storie, immagini e narrazioni dal dentro del carcere al fuori.

Trattandosi di opere che privilegiano il rapporto con il reale è ovvia la distanza dal genere codificato del *prison movie*: esso è il frutto di un artificio, una "creatura" hollywoodiana che poi si è imposta anche nel nostro cinema.

I film di questa ricerca però vanno oltre a mio avviso: non solo non appartengono al genere, ma ne minano le basi, cercano di scardinarne le costanti, diventano dei controdispositivi narrativi volti a ribaltare la prospettiva, a mettere in discussione le convinzioni, a gettare uno sguardo nuovo e inedito su una realtà presente in ogni città e tuttavia preclusa.

Nella parte finale della tesi ho predisposto una tabella in cui ho riassunto, stavolta in maniera schematica, le caratteristiche formali dei vari film e ho aggiunto schede tecniche e brevi sinossi dei titoli che invece ho guardato, esaminato e poi deciso di non includere tra i casi di studio (talvolta alcune esclusioni sono state molto sofferte).

A questa, segue una lista di biblioteche e archivi che ho visitato per trovare i materiali; trattandosi di film e video risalenti al massimo a trent'anni fa e in molti casi ancora più recenti, non credevo che avrei incontrato difficoltà nel reperirli e invece spesso questa è stata una delle parti più difficili del lavoro.

Infine le ultime pagine di questo lavoro sono occupate dalla bibliografia e sitografia, articolate secondo le diverse tipologie di fonti.

Ringraziamenti

Come ho accennato qualche riga indietro sono molte le realtà che ho visitato per reperire i materiali e visionare film e video.

In ordine sparso quindi vorrei ringraziare tutti coloro che hanno agevolato la mia ricerca e le istituzioni presso le quali lavorano.

Tra le prime Sveva Fedeli e Cristina Dell'Orso della Mediateca Regionale Toscana per avermi messo a disposizione (e tenuto da parte per anni) i dvd che ho avuto l'opportunità di visionare

e di cui ho scritto nel paragrafo dedicato. A Sveva devo anche una bella chiaccherata che mi è stata utile per ricucire i pezzi della storia del rapporto tra la mediateca e le carceri del territorio. Sempre a Firenze mi sono recata più volte all'archivio del Festival dei Popoli dove grazie a Sandra Binazzi e ad Alberto Lastrucci ho potuto vedere forse la maggior parte dei documentari di cui tratto in questa ricerca, e anche altri che di cui non sono riuscita a parlare come e quanto avrei voluto.

Daniele Segre, cui scrissi per il suo *Sbarre*, e che mi mise a sua volta in contatto con la dottoressa Alessia Moretti, dell'ufficio didattico del Centro Sperimentale di Cinematografia, sede de L'Aquila, che fu così gentile da inviarmi una copia del documentario.

Ho avuto modo di visitare la Biblioteca dell'Istituto piemontese per la Storia della Resistenza "Giorgio Agosti" e l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, entrambi a Torino, per questo ringrazio la dottoressa Cristina Sara e gli altri colleghi che mi hanno ospitato nei locali del Polo del '900.

Enrico Di Addario dell'Ufficio Preservazione e Accesso Digitale della Videoteca presso la Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, per avermi permesso la visione di film diversamente introvabili.

La Fondazione Baruchello di Roma, particolarmente la dottoressa Laura Carini che lavora nella sede di Via del Vascello, per avermi permesso l'accesso al loro ricco archivio, la visione di diversi video girati da Gianfranco Baruchello, nonché per avermi scansionato e inviato per posta dei materiali quando, nell'anno della pandemia che tutti ricorderemo, viaggiare non era più così facile.

Infine grazie anche al dottor Nicola Trabucco del Laboratorio Multimediale del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, per i materiali che ho potuto vedere in loco ma anche e soprattutto per essere riuscito a inviarmi una copia di *Tutto quello che rimane* quando sempre a causa della pandemia recarsi al Dipartimento non era possibile.

Una nota a parte meritano tutti i registi e le registe che mi hanno concesso il loro tempo e che mi hanno parlato delle loro esperienze, utili a ricostruire la storia dei loro film ma anche quella di un pezzetto di cinema italiano.

Paolo Taviani è stato il primo: mi ha aperto le porte della sua casa di Roma e mi ha permesso di porgli le domande che avevo pensato per lui e per Vittorio, purtroppo scomparso l'anno prima. Lo ringrazio perché da autori e da persone come lui si ha sempre molto da imparare, e anche perché mi ha confidato un progetto (di cui ovviamente non ho fatto menzione nell'intervista, come lui mi ha chiesto) che spero stia realizzando.

Emanuela Piovano, con la quale mi sono incontrata a Firenze: autrice entusiasta e infaticabile, mi ha portato con i suoi racconti nella Torino degli anni '80, in un clima vivace ed estremamente creativo.

Con Enrica Colusso ci siamo sentite e confrontate a lungo, perché il suo percorso non è solo quello di regista ma anche di studiosa, per questo i suoi suggerimenti mi sono stati molto utili. Un discorso a parte merita Rossella Schillaci, con la quale sono entrata in contatto nei primi mesi della mia ricerca e con cui ho continuato a sentirmi. Schillaci è una studiosa che unisce la sua preparazione da antropologa all'occhio della regista, riuscendo in questo modo a dare vita a documentari che la rendono a mio avviso una delle autrici più brillanti della sua generazione. La ringrazio per l'intervista che mi ha concesso ma anche per avermi dato dei consigli quando ho avuto bisogno di confrontarmi con qualcuno che, anche se non sempre o non solo in ambito italiano, fosse esperto della relazione tra cinema e carcere.

Infine Milad Tangshir, l'ultimo degli autori con cui ho conversato e che mi ha offerto una prospettiva ancora diversa sul tema del carcere e sulle possibilità per raccontarlo con le immagini.

Infine i ringraziamenti che possono sembrare di rito, ma che sono sinceri e sentiti.

Grazie al professor Luca Venzi, che per primo ha intravisto le potenzialità di questa ricerca, in maniera più chiara di quanto non riuscissi a fare io; i colloqui con lui sono sempre stati occasione di stimolo e di approfondimento, e i suoi consigli sempre graditi e puntuali mi hanno aiutato a dare una direzione al mio lavoro.

Ringrazio infine la professoressa Alessandra Lischi, la mia tutor, che mi ha messo a disposizione la sua grande esperienza, che ha sempre risposto alle mie domande anche quando avevo paura fossero "stupide", che ha corretto in maniera attenta questa tesi e mi ha permesso di portarla a compimento.

Capitolo I – Storia e teorie

1. Storie

«Arcipelago carcerario»¹⁸: *cenni di storia della detenzione in Italia*

Il sistema penitenziario italiano cambia radicalmente aspetto il 10 ottobre 1986 quando il Parlamento approva, con largo consenso e il voto contrario del Movimento Sociale Italiano, la legge n. 10 nota come «Legge Gozzini».

Il dibattito sulla necessità di una riforma dell'ordinamento carcerario però affonda le sue radici molto più indietro.

Già all'indomani della fine della Seconda Guerra Mondiale si imponeva una riflessione accurata sul ruolo e sull'aspetto che avrebbero dovuto avere i penitenziari italiani se anche l'allora Ministro di Grazia e Giustizia del governo Parri, Palmiro Togliatti, ebbe a dire nel luglio 1945: «Regina Coeli non è un carcere, ma un cattivo campo di concentramento»¹⁹.

È anche assecondando lo spirito riformista del paese che la neonata Costituzione repubblicana si soffermò sui temi dell'inviolabilità della libertà personale (art. 13), sul diritto alla difesa (art. 24) e sulla «presunzione di non colpevolezza dell'imputato fino al momento della condanna definitiva (art. 27, comma 2)»²⁰.

Mentre da un lato andavano affermandosi i frutti di un dibattito molto vivace e orientato all'umanizzazione della pena (e che vide il suo apice nell'abolizione della pena capitale), i tempi non erano ancora maturi perché un approccio rieducativo della stessa prevalesse sulla «persistente tradizione “retributiva”»²¹ e afflittiva.

Tuttavia, come sottolinea De Vito nel già citato *Camosci e girachiavi. Storia del carcere in Italia 1943-2007*, ancora alla metà degli anni '50 la situazione era questa: «Tra le pieghe di un processo di umanizzazione assai limitato e sullo sfondo di una più profonda continuità strutturale, veniva così allo scoperto il lato più repressivo della concezione e della prassi della pena. L'assenza di una riflessione politica e teorica in materia penale e penitenziaria mostrata

¹⁸ La celebre definizione deriva da Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard 1975, tr. it. di Alcesti Tarchetti *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Giulio Einaudi editore 2014, p. 333.

¹⁹ In Christian G. De Vito, *Camosci e girachiavi. Storia del carcere in Italia 1943-2007*, Roma-Bari, Giuseppe Laterza & Figli 2009, p. 15.

²⁰ *Ivi*, p. 20.

²¹ *Ivi*, p. 21.

dai politici riformatori li aveva costretti a farsi propugnatori di un'umanizzazione superficiale, li aveva resi incapaci di influire sugli squilibri complessivi del sistema carcerario»²².

Negli anni '50 e '60 l'universo carcere in Italia era composto da molti piccoli centri, taluni in un regime molto simile alla 'conduzione familiare', il cui paradigma etico era caratterizzato da un'idea di redenzione derivata da una morale di impronta cattolica.

Tra il novembre 1959 e il gennaio 1960 Sennuccio Benelli e Franco Fedeli firmarono per il «Tempo» la prima inchiesta giornalistica dell'Italia del dopoguerra incentrata sulla condizione delle prigionie italiane.

La realtà in quegli anni, come almeno nei due decenni successivi, è che esistevano istituti penitenziari molto diversi tra loro: nei più vecchi, sovraffollati e fatiscenti, spesso i detenuti davano vita a proteste che quasi sempre venivano spente con la forza e i sobillatori venivano mandati nelle carceri ritenute ancora più dure (tra esse Volterra, Pianosa e Porto Azzurro)²³.

Sul finire degli anni '60 però la fisionomia della popolazione dei detenuti²⁴ stava subendo un deciso cambiamento: in seguito alle massicce proteste di piazza ci furono centinaia di fermi e arresti di studenti e operai. Si creava così un primo contatto tra lo spontaneismo di alcune rivolte svoltesi in prigione e una parte di cittadini, temporaneamente detenuti, che potevano dare man forte e spessore alle proteste interne alla prigione.

Negli anni '70 il dialogo tra il dentro e il fuori si arricchì, anche grazie al flusso di detenuti politici che riuscirono a dare strumenti di riflessione e rivendicazione anche a coloro che erano condannati per reati comuni.

La legge n. 354 di riforma dell'Ordinamento penitenziario del 26 luglio 1975 fu il frutto non solo di un lungo iter parlamentare ma anche di un intenso dibattito tra i membri della Commissione Giustizia del Senato e dei sempre più consapevoli reclusi interrogati direttamente su quelle che ritenevano essere delle priorità in ordine a rendere gli istituti di pena italiani più moderni, vivibili, efficaci.

Alcune misure previste da questa norma non furono attuate e addirittura a due anni esatti dal primo un altro provvedimento (legge n. 450/1977, dettato dall'emergenza terrorismo e dai altri problemi strutturali di difficile risoluzione) rischiò di vanificare l'applicazione della legge n. 354 che si caratterizzava per l'introduzione del trattamento orientato alla rieducazione dei

²² *Ivi*, p. 32

²³ *Ivi*, p. 60

²⁴ *Ivi*, nella nota al testo n.13 di p. XXVII, esplicitata a p. 165, si legge: «L'espressione deriva dalla sociologia sul carcere. Clemmer ha parlato di una "comunità carceraria" [...] Hayner e Ash hanno distinto invece in modo più preciso tra "comunità carceraria" (*prison community*) – la comunità formalmente gestita dalle autorità carcerarie – e "comunità dei detenuti" (*prisoner community*) – la effettiva rete di rapporti, formali e informali, che legano i reclusi tra loro».

detenuti, la costruzione o l'adeguamento delle carceri²⁵ in modo da renderle più piccole, meno sovraffollate e quindi maggiormente vivibili, l'introduzione di misure tese a realizzare le condizioni per il lavoro, la territorializzazione della pena e più in generale un'umanizzazione del trattamento, dimostrata per esempio dalla concessione offerta ai detenuti di poter indossare abiti propri e non più la divisa.

Gli indirizzi contenuti nella legge di riforma dell'Ordinamento Penitenziario²⁶ fornirono comunque la base per la Legge Gozzini dell'86, che permise l'ingresso nelle carceri di registi e operatori culturali in genere che fino a quel momento avevano magari manifestato un grande interesse per la questione senza tuttavia poter avere accesso all'interno o contatto con i detenuti²⁷.

Ora non si deve pensare che i detenuti delle carceri italiane abbiano sempre accettato supinamente di sottostare a un potere disciplinare talvolta violento e spesso inumano: da che in Italia le misure detentive sono state praticate, sono sempre state accompagnate da rivolte o proteste più o meno organizzate, distribuite nelle carceri di tutta la penisola.

Tuttavia è solo dagli anni '70 che la popolazione dei detenuti si costituisce come soggetto, grazie a una presa di coscienza che avviene anche per la forte presenza in carcere di persone aduse alla politica. In quel decennio come per altri campi della vita sociale del nostro paese, anche per quanto riguarda la detenzione si respirava una tensione molto forte tra due poli, quello riformistico e quello reazionario.

Nel 1977 lo Stato si sentiva (ed era) sotto assedio per la minaccia terroristica: per questo, nel tentativo di distruggere la rete di collegamenti tra i detenuti politici e annichilire la loro forza, furono create delle carceri di massima sicurezza dove non solo non vi era alcuna apertura e morbidezza come introdotto dalla legge del 1975, ma addirittura si assisteva a un inasprimento del regime detentivo.

²⁵ La storia del carcere non è disgiunta da quella delle strutture architettoniche atte ad ospitarlo: è la «storia di un paradosso» come la definisce Pavarini, dato soprattutto dal fatto che a progettare tali spazi sono persone che ben difficilmente li abiteranno. Un problema cogente sul finire degli anni '70, non solo in Italia, cui furono dedicati più convegni e studi. Cfr. Massimo Pavarini, *La città e il suo rovescio. Brevi note in tema di carcere e metropoli*, in «La nuova città», aprile 1983, pp. 12-29 («storia di un paradosso» è il titolo di un paragrafo di p. 12).

²⁶ «La Riforma penitenziaria del 1975 – nella stessa misura in cui insiste su un linguaggio di apertura alla partecipazione sociale del detenuto – incomincia ad adottare elementi quali il lavoro, l'istruzione, la cultura, i rapporti con la società esterna, allo scopo di fornire opportunità di cambiamento», Carmelo Cantone, *La cultura in carcere in Italia*, in «Economia della Cultura», a. XXIII, n. 4, dicembre 2013, p. 423.

²⁷ È noto il caso di Dario Fo e Franca Rame che dal 1968, con gli spettacoli del Collettivo Teatrale «La Comune», iniziarono a raccogliere fondi per sostenere le lotte di operai e dei militanti incarcerati; in questo modo nacque il Soccorso Rosso, dal 1972 Soccorso Rosso Militante, con cui si cercavano di aiutare, non solo finanziariamente ma anche mettendo a loro disposizione un supporto legale, gli attivisti detenuti (C. G. De Vito, *Camosci e girachiavi...*, cit., p. 63).

Nel 1980 la legge n. 15 nota come «Legge Cossiga» ratifica un decreto del dicembre 1979 «concernente misure urgenti per la tutela dell'ordine democratico e della sicurezza pubblica», e viene poi seguita dalla legge n. 304/1982: viene così stabilita la pratica della dissociazione, grazie alla quale coloro che avevano aderito a gruppi di lotta armata e che decidevano di collaborare con lo Stato (i “pentiti”) potevano accedere a notevolissimi sconti di pena.

È in questo stesso periodo che nelle carceri che ospitano detenuti per reati di terrorismo nascono le cosiddette “aree omogenee”: volute dai diretti interessati, sentite come un’esigenza per confrontarsi su un’esperienza passata condivisa e totalizzante, diventeranno anche i primi incubatori di un’apertura del carcere all’esterno e dell’abbattimento, stavolta del tutto legale, di parte delle restrizioni imposte ai detenuti²⁸.

Se cerchiamo di scattare una fotografia della popolazione dei detenuti in Italia vedremo che a segnare un ormai atavico sovraffollamento è anche la loro posizione giuridica: intanto la custodia cautelare da misura eccezionale costituisce ormai la norma²⁹. Ad abitare le carceri patrie sono in prevalenza maschi³⁰ (le donne sono solo il 5%), il 75% dei quali di età compresa tra i 25 e i 50 anni³¹; gli italiani hanno per lo più un livello di istruzione basso e vengono da situazioni di disoccupazione o precarietà lavorativa, il 40% di loro viene dal Sud³². La popolazione straniera è cresciuta in maniera esponenziale: dal 15% di presenze dei primi anni ‘90 ha raggiunto il 30% intorno al 2000 e dal 2007 si è assestata sul 35%, fino a punte del 50% in alcune regioni del Nord³³. La custodia cautelare è molto più applicata a detenuti stranieri che italiani. Circa un terzo dei detenuti è costituito da persone tossicodipendenti o condannate per reati legati alla droga³⁴: nonostante molti di loro avrebbero i requisiti per accedere a un programma terapeutico alternativo, di fatto questo spesso non avviene per effetto della legge sulla recidiva che impedisce l’applicazione di questo tipo di misure. Il ricorso alla semilibertà e all’affidamento in prova ai servizi ha subito un brusco rallentamento in seguito all’indulto del 2006: nonostante il diritto alle misure alternative infatti il numero degli ingressi in carcere da allora è cresciuto.

²⁸ Mario Gozzini, *Carcere perché carcere come. Italia 1975-1987*, Firenze, Edizioni Cultura della Pace 1988, pp. 57-58.

²⁹ Francesca Vianello, *Il carcere. Sociologia del penitenziario*, Roma, Carocci editore 2012, p. 85: dagli anni ‘90 agli anni ‘10 la media dei detenuti in custodia cautelare è sempre rimasta intorno al 40%. Questi dati, come quelli che seguiranno, si riferiscono ad un periodo che va dal 1990 al 2010; anche se non sono aggiornati all’oggi riescono a dare conto delle tendenze degli ultimi decenni, che non hanno subito cambiamenti significativi negli ultimi anni (il volume è stato appunto pubblicato nel 2012).

³⁰ *Ivi*, p. 86.

³¹ *Ivi*, p. 87.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 88.

Infine è il caso di fare un cenno agli atti di autolesionismo e alle morti in carcere: che si tratti di suicidi, di persone decedute perché non adeguatamente assistite o a seguito di violenza subita per mano di altri detenuti o del personale di custodia, parliamo di un numero spaventosamente alto che porta il nostro Paese ad essere uno dei primi a livello europeo per numero di morti³⁵. Come spesso accade in Italia un conto sono le leggi, altro conto la loro effettiva applicazione: «È senz'altro possibile affermare che sulla carta il nostro paese possiede un regolamento penitenziario invidiabile: esplicitamente volto a dare al carcere un volto più umano, il nuovo regolamento si è concentrato sia su migliorie meramente strutturali (luce ed aerazione delle celle, doccia, bidet e acqua calda in ogni cella, illuminazione artificiale azionabile anche dall'interno) sia su opportunità di ampio respiro (potenziamento e coordinamento degli strumenti per il trattamento attraverso il Gruppo di Osservazione e Trattamento, ingresso in carcere di mediatori culturali, razionalizzazione dell'ammissione al lavoro, aumento del numero dei colloqui mensili)»³⁶. Una legge manifesto, che confligge con le criticità del nostro sistema penitenziario, una tragica rappresentazione di un ordinamento da sempre rivolto a un'umanizzazione della pena mai abbastanza praticata, per motivi politici e finanziari.

La fortuna del prison film negli Stati Uniti

«Non vi sono dubbi che, soprattutto nel secolo scorso, il cinema sia stato una delle forme di espressione visiva più potente per restituire corpo e volto a detenuti più o meno “celebri”; per raccontare, talvolta anche criticamente, le dure condizioni di detenzione dei penitenziari americani; oppure, più semplicemente, per suscitare lo sguardo voyeuristico dello spettatore, spalancando l'uscio di celle e corridoi altrimenti “interdetti” all'occhio dell'uomo comune»³⁷. Il carcere ha sempre esercitato una forte attrazione sul cinema: in un sistema produttivo rigidamente strutturato come quello degli Stati Uniti già dai primi decenni del Novecento si è assistito alla nascita di un vero e proprio genere cinematografico, il *prison movie*. Kevin Kehrwald di recente ha dedicato a questo fenomeno un volume in cui ha tentato di delineare le cause di questo interesse e le tappe fondamentali di questa storia lunga un secolo, una presenza che nella produzione audiovisiva americana sembra stia vivendo un rinnovato vigore, in maniera paragonabile al caso italiano, pur con le dovute differenze³⁸. L'autore suddivide questo

³⁵ *Ivi*, p. 89.

³⁶ *Ivi*, pp. 96-97.

³⁷ Claudio Sarzotti, Guglielmo Siniscalchi, *Le locandine dei prison movies. Messaggi normativi e sentimenti giuridici*, in Carla Faralli, Valerio Gigliotti, Paolo Heritier, M. Paola Mittica (a cura di), *Il diritto tra testo e immagine. Rappresentazione ed evoluzione delle fonti*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni 2014, p. 192.

³⁸ *Cfr.* Kevin Kehrwald, *Prison movies. Cinema behind bars*, London-New York, Columbia University Press 2017.

percorso nel genere attraverso tre momenti: il *prison movie* nel cinema hollywoodiano tra gli anni '20 e '30; le storie femminili tra '50 e '60; l'esplosione della produzione di questo genere tra i '60 e i '90. Conclude poi con un rapido sguardo sulle produzioni audiovisive degli ultimi venti anni, segnati dagli eventi del dopo 11 settembre 2001 e dall'esplosione del fenomeno della carcerazione di massa.

Prima di proseguire occorre fare una precisazione terminologica: qui, e nei testi che sono citati di seguito, si intende per genere quell'insieme di caratteristiche semantiche e sintattiche che servono per identificare un insieme di film. Per riconoscere un genere non basterà soltanto la presenza di quelli che Altman³⁹ chiama blocchi costruttivi semantici (argomento comune, oggetti o suoni riconoscibili) ma anche il modo in cui essi sono organizzati in un testo, attraverso l'analisi della struttura della trama o delle relazioni tra i personaggi. Kehrwald parte da questa concezione e aggiunge: «a film becomes a prison film when the imagery and effects of incarceration overshadow all other aspects of the film»⁴⁰ e fa risalire la nascita del genere alla fine degli anni '20 quando, negli Stati Uniti scossi dalla crisi del '29, la società iniziò a pensarsi in maniera del tutto differente da prima. Se fino a quel momento Hollywood aveva contribuito a costruire un immaginario scintillante che esaltava le possibilità offerte dalla nazione in cui ogni sogno poteva diventare realtà, ora dovette rendersi conto dell'altro lato della medaglia, ovvero il profondo senso di afflizione che aveva colpito una larghissima parte della popolazione. Gli spettatori iniziarono ad identificarsi con i protagonisti di un altro genere allora molto in voga, il *gangster movie*, che erano senz'altro dei criminali ma prima ancora erano vittime di un sistema economico che li aveva esclusi da una vita retta e onesta e nel quale loro avevano cercato di ritagliarsi un ruolo, sia pure quello di eroi negativi: uno dei film più significativi di questo filone "ibrido" può essere rappresentato da *Morire all'alba (Each Dawn I Die)*, W. Keighley, 1939).

Kehrwald sottolinea che i film sul carcere sono quasi sempre critici verso gli apparati di potere e le pratiche punitive che essi mettono in atto per salvaguardarsi, e costituiscono uno specchio della società da cui sono prodotti: «Like many established genres, prison movies reveal much about the cultures out of which they arise. If it's true that you can tell a great deal about a nation by the way it treats its prisoners, it's also true that you can tell a great deal about a society by the way it portrays its prisoners on screen»⁴¹. Per questo, i film girati negli Stati Uniti della

³⁹ Rick Altman, *Film / Genre*, The British Film Institute, 1999, tr. it. di Antonella Santambrogio, *Film / Genre*, Milano, Vita & Pensiero Università 2004, pp. 132-133.

⁴⁰ K. Kehrwald, *Prison Movies...*, cit., p. 23.

⁴¹ *Ivi*, pp. 12-13.

Grande Depressione documentano il passaggio da una stagione in cui il sistema giudiziario cercava di rendere le pene umane verso quella che venne chiamata *Big Houses Era*, in cui ci fu un'esplosione del ricorso alla carcerazione con conseguente peggioramento delle condizioni di vita dei detenuti.

Carcere (in originale *The Big House*, G. W. Hill, 1930) è il primo di una serie di film grazie ai quali si è andato codificando il genere come lo conosciamo oggi, con la costruzione di elementi semantici e sintattici che in questo momento erano innovativi e che nel tempo diventeranno dei *clichés*⁴².

Se è vero come abbiamo detto che questo genere di film costituisce uno specchio della società, negli anni '50 e '60 si assiste a un altro filone interessante, il *women's prison film*. Nell'articolo "*The Judge Called Me an Accessory*": *Women's Prison Films, 1950-1962*⁴³, l'autrice Anne Morey attraverso l'analisi di quattro film cerca di dimostrare come il carcere sia uno strumento del potere maschile per ricondurre ai valori della vita domestica quelle donne che con il crimine avevano cercato una propria via di emancipazione. In realtà, sostiene poi nello stesso saggio, le agenti di custodia costituiscono un altro modello di donne "devianti", incapaci di quell'umanità che invece doveva essere propria di un "angelo del focolare", ovvero ciò che la società americana si aspettava da una donna allora. «The nexus between medicine, control, and economy is demonstrated by the tropes of the physical examination and prison maternity. In the films, the reception of prisoners requires a medical examination with a gynecological component. This practice helps illuminate the institution's handling of feminine-domestic roles and functions. It situates the prisoners in terms of gender (this experience is perforce unique to female inmates) and suggests that means of surveillance and control specific to women will be employed to discipline them»⁴⁴.

Claudio Sarzotti⁴⁵ suggerisce i criteri per una possibile classificazione di questo genere di film nell'ambito del panorama italiano: in base al tipo di condannato (se detenuto politico, condannato a morte, criminale comune o affiliato alla criminalità organizzata), se donna, in base all'intenzionalità dell'autore di farne un discorso politico o di sviluppare una commedia in carcere, se ambientato in un carcere militare, in un campo di concentramento o in una colonia penale ottocentesca, infine se trattasi di un film costruito sul topos dell'evasione.

⁴² *Ivi*, p. 36.

⁴³ Anne Morey, "*The Judge Called Me an Accessory*": *Women's Prison Films, 1950-1962*, in «Journal of Popular Film & Television», n. 23 / 2, 1995, pp. 80-87.

⁴⁴ *Ivi*, p. 83.

⁴⁵ Claudio Sarzotti, *eVisioni*, in Claudio Sarzotti, Guglielmo Siniscalchi (a cura di), *Evisioni: il carcere in pellicola, collage e graffiti*, Barletta, Linfattiva, 2013, pp. 12-47.

Quest'ultimo caso in particolare è quello che in ambito statunitense è stato più esplorato e al quale appartengono delle pellicole che sono vere e proprie pietre miliari, nella storia del cinema e della drammaturgia filmica. Sarzotti nota che in *Fuga da Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, Don Siegel, 1979) il *prison movie* incontra il genere *action*⁴⁶ e che dunque il genere carcerario e quindi la struttura narrativa si arricchiscono di elementi semantici e necessitano di cambiamenti anche sul piano della sintassi del film: entrano in campo la preparazione di un piano, la corsa contro il tempo e la lotta per non essere scoperti dagli agenti.

In fondo, è bene ribadirlo, forse una delle caratteristiche maggiormente identificative del *prison movie* consiste nel fatto di essere un «crocevia di generi»⁴⁷, in cui esistono delle marche testuali fortemente riconoscibili attorno alle quali si snodano le situazioni più svariate, dalla commedia musicale al *biopic*.

Il carcere dunque è «da intendersi non tanto e non solo come spazio fisico entro cui è ambientata la vicenda di un testo narrativo (o una sua porzione), ma come luogo che consente la realizzazione strategica di una o più funzioni narrative»⁴⁸.

La natura poliedrica di questo genere e l'interesse suscitato dal tema in anni recenti hanno dato vita anche alla nascita di decine e decine di serie tv sul carcere, sia in forma di *fiction* che di *docudrama*: *Prison Break* o *Orange Is the New Black* sono sicuramente tra quelle più riuscite, conosciute e amate dal pubblico, ma ce ne sono molte altre⁴⁹ che si pongono obiettivi diversi dalla semplice spettacolarizzazione o dall'intrattenimento puro e semplice.

Il carcere come figura narrativa capace di diventare motore di storie distanti dalla struttura tipica del *prison film* hollywoodiano, è quello di cui parla anche Andrea Chimento in un suo articolo significativamente intitolato *Eterotopia della prigione* e dedicato a un discorso succinto ma denso e fecondo di chiavi di lettura sul cinema non americano. Introducendo la sua disamina di due film orientali sul tema - *Big Bang Love, Juvenile A* (*46-okunen no koi*, 2006) del regista giapponese Takashi Miike e *Soffio* (*Soom*, 2007) del coreano Kim Ki-duk – sottolinea come anche in Europa siano stati girati lungometraggi che rifuggono suspense e spettacolarizzazione: «basti pensare al favore ottenuto alle ultime edizioni del Festival di Cannes da film (giusto per citare due esempi) come *Hunger* (2008) di Steve McQueen, vincitore della *Caméra d'Or*, o *Un*

⁴⁶ *Ivi*, p. 35.

⁴⁷ Adriano D'Aloia, Cecilia Penati, *Catturati dalle storie. Il carcere come figura narrativa in* *Romanzo criminale* – La serie, in «Comunicazioni sociali *on-line*», n. 4, 2011, p. 24.

⁴⁸ *Ivi*, p. 17.

⁴⁹ *Time*: *The Kalief Browder Story* (Furst, 2017) è una miniserie che a partire dalla drammatica storia del ragazzo del titolo offre un caso paradigmatico e tutt'altro che isolato di quella che ancora oggi, nell'era della carcerazione di massa, è la condizione della popolazione afroamericana perché la probabilità di fare esperienza del carcere almeno una volta nella vita è molto alta (di questo si parlerà diffusamente più avanti in questo capitolo).

prophète (2009; *Il profeta*) di Jacques Audiard, insignito del prestigioso Gran premio della giuria»⁵⁰.

Note sul carcere nel cinema italiano

All'inizio del 2020 è uscito un testo in inglese, *The Palgrave Handbook of Incarceration in Popular Culture*, che ospita un saggio di Nicoletta Policek interamente dedicato ad una panoramica sul cinema italiano sul carcere: *Prison on Screen in Italy: From "Shame Therapy" Propaganda to Citizenship Programmes*⁵¹.

Analogamente a quanto fatto da Kehrwald per il *prison movie* americano, l'autrice suggerisce una lettura diacronica del fenomeno attraverso tre tappe: i film di propaganda dell'Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa), i film neorealisti, la produzione italiana del secondo decennio degli anni 2000.

Si è già detto e si articolerà in seguito il concetto per cui quando si parla della figura del carcere all'interno del cinema italiano non si intende farlo per sottolineare dei caratteri distintivi nazionali quanto dimostrare come anche la rappresentazione artistica sia inestricabilmente legata alle leggi vigenti e al sistema di potere in essere in un dato momento.

L'Istituto Luce era nato nel 1924 con il preciso mandato di promuovere l'appena insediato governo fascista, celebrarne non solo gli ideali ma la maestosità attraverso riprese originali delle manifestazioni di regime e quando occorresse anche grazie alla manipolazione di questi materiali come permesso dal mezzo cinematografico⁵².

In questo senso i grandi penitenziari costruiti o adattati dal regime dovevano costituire uno specchio del potere e un monito per coloro che avessero avuto l'ardire di opporvisi: i detenuti allora, molti dei quali reclusi per motivi politici, venivano rappresentati come degenerati o indegni al contrario degli agenti di custodia raffigurati come cittadini rispettosi delle leggi e pietosi⁵³.

⁵⁰ Andrea Chimento, *Eterotopia della prigionia. Due esempi dal cinema dell'estremo oriente*, in «Comunicazioni Sociali», n. 4, 2011, p. 32.

⁵¹ Nicoletta Policek, *Prison on Screen in Italy: From "Shame Therapy" Propaganda to Citizenship Programmes*, in Marcus Harmes, Meredith Harmes, Barbara Harmes (a cura di), *The Palgrave Handbook of Incarceration in Popular Culture*, Cham, Springer International Publishing 2020, pp. 731-743.

⁵² «La fondazione del Luce rappresenta il tentativo da parte dello Stato di controllare la produzione e la diffusione di fotografia e cinematografia "di attualità", che fino a quel momento avevano avuto scarsi canali di espressione per motivi sia tecnici che di mercato. Immagine istituzionale di uno Stato controllato da un partito unico che si ripromette una trasformazione totalitaria della società, essa mantiene nel corso degli anni i caratteri e la "sobrietà" di un'immagine pubblica». Gabriele D'Autilia, *Il fascismo senza passione. L'Istituto Luce*, in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia, Luca Criscenti, *L'Italia del Novecento. La fotografia e la storia. Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Torino, Einaudi 2005, pp. 91-92.

⁵³ N. Policek, *Prison on Screen...*, cit., p. 735.

Finita la guerra cambiano sia lo scopo della pena che lo sguardo dei registi sulle prigioni e chi le abita. L'articolo 27⁵⁴ della Costituzione repubblicana sancisce l'abolizione della pena di morte e l'orientamento rieducativo della pena.

Il cinema italiano del dopoguerra e quello neorealista invece rappresentano i detenuti e in generale i criminali come vittime di una società nella quale (per motivi atavici legati a condizioni culturali, economiche e di classe) essi non riescono a ritagliarsi un proprio ruolo se non tra gli esclusi.

Dunque, sottolinea Policek, si passa da una celebrazione del potere al governo negli anni del ventennio, a una critica alla società e allo Stato italiani incapaci di includere le frange più povere dei cittadini. Significativamente il titolo di un paragrafo del suo saggio si intitola «the “imprisoned” working class»⁵⁵, così la studiosa chiama la popolazione dei detenuti al tempo del Neorealismo, sottolineando come la causa del ricorso al crimine per così tante persone fosse allora da ricercarsi nell'esclusione dal sistema produttivo: «Criminals are not those who took grievances against the state, but those who inhabit the prison because they cannot be part of the state»⁵⁶.

Sulla soglia del passaggio tra Neorealismo e modernità è il film del 1959 *Nella città l'inferno*, diretto da Renato Castellani, ispirato al romanzo omonimo di Isa Mari e sceneggiato dal regista insieme a Suso Cecchi D'Amico: le due protagoniste (interpretate da Anna Magnani e Giulietta Masina) sono figure maggiormente scolpite di quelle viste fino ad ora sugli schermi italiani, non più e non soltanto vittime ma nemmeno eredi di una genealogia criminale che non lascia loro scampo.

Per ricostruire la storia di questo tipo di cinema può essere utile anche lo studio dei paratesti, come hanno fatto Sarzotti e Siniscalchi concentrando la loro attenzione sulle locandine dei film. Molte di esse veicolano un messaggio normativo, orientato al rispetto delle regole e delle istituzioni, ma tra gli anni '70 e '80 altre si fanno latrici di un messaggio trasgressivo delle leggi: si pensi all'immagine della locandina de *Il caso Pisciotta* (E. Visconti, 1972), in cui un detenuto è ritratto in ginocchio e nudo in mezzo ad un cerchio di suoi compagni disposti come in un tribunale interno al carcere; o a quella di *Carcerato* (Brescia, 1981) «in cui il protagonista

⁵⁴ «La responsabilità penale è personale. L'imputato non è considerato colpevole sino alla condanna definitiva. Le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato. Non è ammessa la pena di morte».

⁵⁵ N. Policek, *Prison on Screen...*, cit., p. 736.

⁵⁶ *Ivi*, p. 737.

[Mario Merola] è immobilizzato da tre agenti di polizia penitenziaria a simboleggiare la forza preponderante dello Stato sul povero recluso indifeso»⁵⁷.

Non mancano anche in Italia esempi di film in cui il carcere è solo lo spunto per ambientare una commedia: così in *Dov'è la libertà...?* (1954) di Rossellini con Totò protagonista e in *Accadde al penitenziario* (Bianchi, 1955), con Alberto Sordi, Walter Chiari, Peppino De Filippo e Aldo Fabrizi nel ruolo di un agente di custodia dal cuore d'oro. In anni recenti Davide Ferrario ha diretto *Tutta colpa di Giuda* (2008), una commedia musicale girata presso "Le Vallette" di Torino con attori professionisti e detenuti.

Il carcere dunque è una figura narrativa forte, un dispositivo utile a porsi come crocevia di generi ma è anche e soprattutto un luogo in cui indagare i rapporti di potere e le contraddizioni in atto nella società, dove c'è uno scarto molto forte tra la volontà di perseguire la giustizia, le leggi che dovrebbero garantirla e la loro effettiva applicazione.

Film come *Sacco e Vanzetti* (1971) di Giuliano Montaldo e *Antonio Gramsci - I giorni del carcere* (1977) di Lino Del Fra partono da vicende biografiche precise, determinate da apparati giuridici lontani nello spazio o nel tempo, ma animate dalla stessa tensione etica e politica, tese a raffigurare un mondo in cui il potere è detenuto ed esercitato in maniera iniqua e irragionevole, non dissimile da quanto stava succedendo in quello stesso momento in Italia.

Gli anni '80, che poi sono il punto di partenza della mia ricerca, si chiudono con un film di Marco Risi, *Mery per sempre* (1989), un lungometraggio di finzione caratterizzato da un forte taglio documentaristico anche perché girato in un vero carcere minorile con attori non professionisti, molti dei quali realmente in condizione di detenzione all'epoca delle riprese.

Non posso non fare cenno al fatto che anche in Italia esistono serie o *web series*: tra le prime la più interessante è forse *Belli dentro*, una *sit com* di 70 episodi di 24' ciascuno, girata tra il 2005 e il 2012 con i detenuti di San Vittore.

Tuttavia, nota Pezzoli in un suo saggio, «A dispetto di ciò che è successo nel mondo anglosassone, dove la possibilità di produrre a basso costo e ambientare in un luogo chiuso una ricca offerta di storie è stata colta in vari modi, in Italia siamo ancora ai primi passi. Soprattutto coltiviamo una tendenza a inserire sotto il vago e ampio cappello *web serie* progetti sociali e del mondo del non profit spesso di denuncia, che raccontano storie, forti e affascinanti, ma prive di un frame narrativo che produca fidelizzazione: manca la serialità orizzontale»⁵⁸.

⁵⁷ C. Sarzotti, G. Siniscalchi, *Le locandine dei prison movies...*, cit., p. 205.

⁵⁸ Silvia Pezzoli, *La serie web sul carcere in Italia. Da Belli dentro alle storie sul web*, in «Mediascapes journal», n. 6, 2016, p. 136.

Il documentario sul carcere nel mondo

Accanto a una produzione destinata a canali distributivi di larga diffusione ne è sempre esistita una laterale, con autori che hanno affrontato la questione senza porsi nel solco del genere codificato: mi riferisco in particolare a Frederick Wiseman e al suo primo film da regista, *Titicus Follies* (id., 1967), un saggio disincantato sulla vita all'interno di un reparto psichiatrico giudiziario di Bridgewater, Massachusetts.

In anni recenti, analogamente a quanto è possibile registrare nel resto del mondo, anche negli Stati Uniti la produzione di documentari ha subito una crescita esponenziale tra lavori come *XIII emendamento* (*13th*, Ava DuVernay 2016) distribuiti da grandi piattaforme di streaming, e opere come quella di Brett Story *Prison in Twelve Landscape* (id., 2016), che la regista stessa in un articolo assimila a una tendenza che descrive con queste parole: «Many of the films that fall under the broad umbrella of the prison documentary have progressive, social justice-oriented ambitions. They ask their audiences to be affectively and ethically troubled by the effects of incarcerations on individuals, often relying on images of prison spaces (cages, mess halls, etc.) to convey the indignities of incarceration, and on stories of innocence, suffering, and redemption to express the humanity of their subject»⁵⁹.

Questa descrizione vale per molte opere di non fiction girate su questo stesso tema anche in punti molto distanti del globo, e tutte sembrano essere ascrivibili a due tendenze: la volontà di denunciare le ingiustizie e le condizioni inumane praticate in molte carceri, e il desiderio di misurarsi con la sfida di rappresentare un mondo difficile da espugnare.

Come detto, le forme e le cause di detenzione dipendono dagli ordinamenti nazionali ed essi a loro volta sono il riflesso delle temperie culturali e politiche dei vari stati.

Se in Italia il carcere ha iniziato a essere raccontato dai registi non appena è stato concesso loro di entrarvi, nel resto del mondo esistono situazioni se possibile ancora più problematiche e paradossali.

Una storia paradigmatica è quella del regista iraniano Jafar Panahi in particolare nel suo *This Is Not a Film* (*In film nist*, Panahi / Mirtahmasb 2011). Panahi viene accusato di aver partecipato a raduni e di aver fatto propaganda contro la Repubblica Islamica, e arrestato nella sua casa di Tehran l'1 marzo 2010⁶⁰: pochi mesi dopo viene condannato a sei anni di prigionia e a venti nei quali gli è proibito scrivere o girare film, rilasciare interviste e viaggiare fuori dal proprio Paese.

⁵⁹ Pooja Rangan, Brett Story, Paige Sarlin, *Humanitarian Ethics and Documentary Politics*, in «Camera Obscura. Feminism, Culture and Media Studies», n. 98, 2018, p. 200.

⁶⁰ Trent Griffiths, 'Saying things without appearing to have said them': politics and protest in Jafar Panahi's *This Is Not a Film* (2011), in «Studies in Documentary Film», vol. 9, n. 1, 2015, p. 28.

Mentre è agli arresti domiciliari in attesa della sentenza definitiva, Panahi decide di girare un videodiario che racconta una sua giornata tipo tra le mura di casa. Non si tratta di un documentario sulle carceri iraniane ma di un'opera che principalmente racconta della privazione della libertà non solo ai danni di un individuo ma di un autore, messo quest'ultimo nella condizione di non potersi esprimere nel modo a lui più consono, ovvero con una telecamera.

Nei suoi 76' *This Is Not a Film* getta una luce su vari temi e si incentra su almeno tre livelli di lettura della figura della presenza del regista: «as the subject of the work, as the subject authoring the work and as a political subject within the Iranian regime»⁶¹.

*Prisoner's Cinema*⁶² (id., 2013) della regista portoricana Beatriz Santiago Muñoz, è un documentario biografico che ha per protagonista Elizam Escobar: artista visuale e teorico anche lui di Portorico, viene arrestato negli Stati Uniti nel 1980 e accusato di aver preso parte ad azioni delle Forze armate di liberazione nazionale del suo Paese. Condannato a 68 anni di prigione viene graziato dopo 20 dall'allora presidente Bill Clinton. Durante la reclusione Escobar compone il suo *Anti-diario*, ovvero un insieme di riflessioni personali, politiche e artistiche che si sviluppano in parallelo alla sua ricca produzione di dipinti di quegli anni, e sono proprio le sue parole che vengono lette e costituiscono la maggior parte della colonna sonora di questo video.

Un videodiario, un anti-diario e infine due documentari di tutt'altro segno, che grazie allo stesso espediente narrativo (un concorso di bellezza in un carcere femminile) raccontano di due posti assai lontani: la Russia di *Miss Gulag* (id., 2007) diretto da Maria Yatskova, e la Colombia di *La Corona* (id., 2007) delle registe Amanda Micheli e Isabel Vega. In entrambi i film però la sfida tra le detenute non è altro che un pretesto per raccontarci le loro storie, le circostanze che le hanno condotte in carcere e la loro vita quotidiana⁶³.

Forse l'aspetto più interessante però è quello che riguarda il ruolo delle donne o quello che la società sembra sempre richiedere loro: analogamente a quello che Anne Morey rileva in alcuni *women prison films* americani degli anni '50 e '60, anche qui le detenute sembrano battersi contro un potere autoritario e maschile: «Female prisoners are also caught in a double bind of

⁶¹ *Ivi*, p. 35.

⁶² Il titolo allude a un fenomeno che consiste in allucinazioni visive di cui possono fare esperienza persone sottoposte per lungo tempo a privazione sensoriale.

⁶³ I due film sono accostati e messi a confronto in un saggio di Emily Schuckman Matthews, *The prison beauty pageant: documenting female prisoners in Miss Gulag e La Corona*, in «Studies in Documentary Film», vol. 9, n. 3, pp. 220-234.

trying to assert their agency in an environment that is continually reinforcing traditional gender roles»⁶⁴.

Quando le protagoniste di un film sul carcere sono donne, sia che ci si trovi in Asia, America o Europa, si avverte sempre la sensazione che il potere disciplinare sia esercitato per ricondurle al ruolo che ci si aspetta da loro: quello di angeli del focolare e di vestali della famiglia. La devianza dalla norma parte dall'allontanamento dai compiti e dalle caratteristiche che tradizionalmente (e con sfumature leggermente diverse a seconda delle varie culture) vengono attribuiti al genere femminile: per questo riconquistare una femminilità rassicurante sembra essere parte del processo riabilitativo⁶⁵.

Non è sicuramente possibile ridurre in poche righe la descrizione della molteplicità di esperienze cinematografiche che a ogni latitudine e da ogni angolazione raccontano il carcere dall'interno o sono imperniate sulla tematica della mancanza o della privazione della libertà: queste poche pagine hanno solo lo scopo di offrire qualche suggerimento e di mettere in evidenza un interesse.

La rappresentazione del carcere infatti sembra essere un elemento scelto da molti registi, quasi una tappa imprescindibile per tutti coloro che vogliono addentrarsi nel reale e che sembrano essere spinti da quella volontà (che Daniele Dottorini ha definito «passione del reale»⁶⁶ e che non si esprime necessariamente o soltanto nella forma del documentario tradizionale) che è una costante di molto cinema oggi.

⁶⁴ *Ivi*, p. 231.

⁶⁵ «Through the lens of the prison beauty pageant the viewer observes the importance placed on restoring women's femininity and traditional gender identity as part of their rehabilitation process», *ivi*, pp. 232-233.

⁶⁶ *Cfr.* Daniele Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano-Udine, Mimesis 2018.

2. Teorie

Il carcere come eterotopia

Tra i molti testi che Foucault ha dedicato allo studio delle istituzioni totali e alla ricostruzione di un'analisi del potere in prospettiva storica un ruolo centrale è rivestito da *Eterotopia*⁶⁷: in questo saggio, il cui titolo riprende un termine che il filosofo ha iniziato a impiegare nei primi anni '60, si traccia una storia dello spazio dal Medioevo ai giorni nostri. Foucault spiega che dall'ossessione del XIX secolo del pensare la storia come una serie di blocchi temporali scanditi dal succedersi di eventi ciclici, si è presa consapevolezza di vivere in una «epoca dello spazio [...] del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso»⁶⁸. Quindi non più uno sviluppo lineare, ma un reticolo di punti. Se lo spazio dunque ricopre un ruolo sempre più centrale, Foucault delinea questo processo come suddiviso in una storia a tre tappe: lo spazio della localizzazione, quando nel Medioevo la gerarchizzazione dei luoghi creava delle opposizioni tra spazi sacri e profani, urbani e rurali, etc.; lo spazio dell'estensione, quando all'epoca di Galileo si afferma la consapevolezza di vivere in uno spazio infinito e infinitamente aperto; infine lo spazio della dislocazione. Ciò che attira fin da subito l'interesse del filosofo sono i luoghi altri o contro-luoghi, fuori da ogni luogo ma comunque localizzabili: le eterotopie propriamente dette. Le suddivide poi tra quelle di crisi («luoghi privilegiati o sacri o interdetti»⁶⁹) e quelle di devianza come la prigione, «nelle quali vengono collocati quegli individui il cui comportamento appare deviante in rapporto alla media e alle norme imposte»⁷⁰.

Per Foucault la prigione è anche una delle declinazioni possibili del termine e del concetto di dispositivo: in particolare la carcerazione nasce per rispondere a un'urgenza, una funzione strategica da opporre alla criminalità grazie all'impiego di un'istituzione pensata per essere, per dirla con Deleuze, una «macchina ottica per vedere senza essere visti»⁷¹. Entra in questo momento per la prima volta nella presente disamina il riferimento alla visione quale parte imprescindibile di un meccanismo, come quello dei dispositivi che hanno «come componenti linee di visibilità, di enunciazione, linee di forza, linee di soggettivazione, di fenditura, linee di

⁶⁷ Michel Foucault, *Eterotopia*, in «Millepiani», *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, maggio 1994, pp. 9-20. Il testo, qui tradotto dal francese da Tiziana Villani e Pino Tripodi, è quello dell'intervento di Foucault in occasione della conferenza al Cercle d'études architecturales tenutasi nel marzo del 1967.

⁶⁸ *Ivi*, p. 11.

⁶⁹ *Ivi*, p. 15.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 13.

incrinatura, di frattura che si intrecciano e si aggrovigliano tutte»⁷² come in una matassa da sciogliere: questo per il filosofo è la “ricerca sul campo”.

La prigione contiene al proprio interno le linee, le fenditure e le incrinature che permettono la coesistenza di spazi tra loro incompatibili e che presuppongono un sistema di apertura e chiusura.

Vale la pena di sottolineare che per Foucault anche il cinema è un’eterotopia: «una particolarissima sala rettangolare in fondo alla quale, su uno schermo a due dimensioni, si vede proiettato uno spazio a tre dimensioni»⁷³. Un punto d’incontro, non l’unico, tra la forma prigione e il cinema.

La prigione è un anche un tipo di innovazione architettonica: non più un edificio costruito per impressionare chi lo guarda né per sorvegliare qualcosa che lo minacci all’esterno (come un palazzo o una fortezza) ma concepito «per permettere un controllo interno, articolato e dettagliato – per rendere visibili coloro che vi si trovano»⁷⁴. Nel XVIII secolo il carcere, da essere solo un luogo di esclusione o reclusione, diventa un meccanismo architettonico progettato per avere aperture e chiusure calcolate o meglio, sincronizzate.

È il progetto del *panopticon* di Bentham, della visibilità come trappola: un edificio pensato per avere un sorvegliante al centro nascosto rispetto alle celle dei detenuti sorvegliati in piena luce tutto intorno. Questo è l’effetto più efficace per assicurare il funzionamento del potere disciplinare: «un apparato in cui le tecniche che permettono di vedere inducono effetti di potere, e dove, in cambio, i mezzi di coercizione rendono chiaramente visibili coloro sui quali si applicano»⁷⁵.

Prima di parlare del *panopticon* è bene precisare che un passaggio decisivo si ha quando, tra XVIII e XIX secolo, «la reclusione diventa il principale strumento sanzionatorio in campo penale»⁷⁶. Un ulteriore cambiamento si ha nel momento in cui dal semplice imprigionamento si passa al postulare e mettere in atto un vero e proprio sistema penitenziario che assume forme e finalità diverse a seconda della prospettiva da cui lo si guarda. Quella scelta da Foucault vede la nascita della prigione moderna come collegata all’emergere dell’ordine economico capitalista: il carcere sarebbe un modello funzionale orientato non alla rieducazione e alla risocializzazione dei condannati ma al loro assoggettamento. Per avere un proletariato

⁷² *Ivi*, p. 20.

⁷³ M. Foucault, *Eterotopia*, cit., p.

⁷⁴ M. Foucault, *Sorvegliare e punire...*, p. 188.

⁷⁵ *Ivi*, p. 187.

⁷⁶ F. Vianello, *Il carcere...*, cit., p. 12.

affidabile e sicuro, i primi proprietari delle fabbriche avevano bisogno di individui programmati (o riprogrammati dall'esperienza della prigione) ad eseguire gli ordini.

Questo non significa che sia la borghesia a esigere un nuovo modello di detenzione: «il nuovo sistema carcerario non è stato il risultato di un consenso strategico da parte della classe dominante, ma invece è la conseguenza di una congiuntura tra la trasformazione nei fenomeni dell'ordine sociale, le nuove esigenze di controllo da parte dei possidenti ed un nuovo discorso sull'esercizio del potere»⁷⁷. Il carcere dunque viene investito di compiti e di funzioni diverse a seconda dell'ordine sociale che si intende perseguire e a quanto pare si tratta di un dispositivo capace di adattarsi a qualsiasi sistema di governo lo adotti.

Per questo, per spiegare la sua esistenza e resistenza nel mondo moderno e contemporaneo, anche e soprattutto contro ogni impulso abolizionista che ciclicamente si affaccia nel dibattito, le teorie che giustificano la necessità della pena si possono inscrivere in due grandi gruppi: le teorie retributive, in cui il fine ultimo della detenzione è quello della difesa del corpo sociale, e quelle rieducative, in cui il focus è rivolto alla riabilitazione dell'individuo attraverso un trattamento correttivo. Tuttavia molti studiosi vedono in queste complesse costruzioni teoriche nient'altro che un modo per celare le reali funzioni del carcere, non immediatamente riconoscibili a un primo sguardo, e così riassunte da Vianello: «una funzione “depurativa” o di pulizia, allontanando dalla vista gli elementi improduttivi per il contesto sociale che sono però molto spesso il prodotto dell'organizzazione sociostrutturale del contesto stesso; una funzione di rafforzamento dell'ideologia individualistica, attraverso l'individualizzazione del crimine e il suo sganciamento dal contesto strutturale e politico; una funzione “diversiva”, punendo per lo più la criminalità predatoria di soggetti provenienti da ambienti sociali svantaggiati e distogliendo l'attenzione dai crimini dei potenti; infine, e soprattutto, una funzione simbolica, rappresentando un utile strumento di distinzione e separazione tra “buoni” e “cattivi”, presentandosi come il trionfo del bene sul male, scoraggiando minacce all'ordine sociale, inculcando l'abitudine alla disciplina e al rispetto delle gerarchie sociali»⁷⁸.

⁷⁷ Michael Ignatieff, *A Just Measure of Pain. The Penitentiary in the Industrial Revolution 1750-1850*, Pantheon Books 1978, tr. it. di Gian Paolo Garavaglia, *Le origini del penitenziario. Sistema carcerario e rivoluzione industriale inglese 1750-1850*, Milano, Mondadori 1982, p. 88.

⁷⁸ F. Vianello, *Il carcere...*, cit., p. 51. La sintesi operata da Vianello fa riferimento alle analisi di Foucault (presenti anche nei testi già menzionati), di Stanley Cohen (cfr. Stanley Cohen, *Visions of Social Control: Crime, Punishment and Classification*. Cambridge, Polity Press 1985), di Mathiesen (cfr. Thomas Mathiesen, *Kan fengsel forsvarses?* Oslo, Pax Forlag 1987, tr. it. di Amedeo Cottino *Perché il carcere?* Torino, Gruppo Abele 1996) e di Stephen Hester e Peter Eglin (cfr. Stephen Hester, Peter Eglin, *A Sociology of Crime*, Routledge 1992, tr. it. di Concetta Lodedo, *Sociologia del crimine*, Lecce, Manni 1999).

Con la creazione del *panopticon* assistiamo alla realizzazione di un sogno di vigilanza e controllo: «un assoggettamento reale [che] nasce meccanicamente da una relazione fittizia»⁷⁹. Nell'introdurre le dinamiche sociali che hanno portato alla sua nascita Foucault ricostruisce il modello preso in prestito dalla gestione delle epidemie: nelle città colpite dalla peste il potere si esercitava grazie a una sorveglianza capillare, a un controllo periodico e pervasivo, alla registrazione minuziosa dei casi di contagio. La città diventava allora uno «spazio chiuso, tagliato con esattezza, sorvegliato in ogni suo punto, in cui gli individui sono inseriti in un posto fisso, in cui i minimi movimenti sono controllati e tutti gli avvenimenti registrati, in cui un ininterrotto lavoro di scritturazione collega il centro alla periferia, in cui il potere si esercita senza interruzioni, secondo una figura gerarchica continua, in cui ogni individuo è costantemente reperito, esaminato e distribuito tra i vivi, gli ammalati, i morti – tutto ciò costituisce un modello compatto di dispositivo disciplinare»⁸⁰.

Il *panopticon* vero e proprio doveva presentarsi come formato al centro da una torre riservata ai sorveglianti, tutto intorno una struttura circolare, suddivisa in celle, ciascuna con due finestre orientate una all'esterno per prendere la luce e l'altra verso l'interno per permettere ai guardiani la visione e il controllo dei detenuti. La paternità di questo progetto si deve a Jeremy Bentham⁸¹, un pensatore inglese vissuto a cavallo tra XVIII e XIX secolo, nello stesso periodo in cui si andava affermando una società in cui i valori del capitalismo necessitavano di nuovi mezzi per il suo consolidamento. Il funzionamento del dispositivo panottico dipende dalla luce: solo grazie ad essa infatti gli individui preposti al controllo possono vedere disegnate le sagome dei prigionieri; inoltre, proprio grazie alla luce che trapassa le celle, la torre rimane in una zona cieca, per cui i detenuti non riescono a vedere se un sorvegliante ci sia o meno. «Vedere significava riformare, trasformare. Dopo Foucault sappiamo che la prigione panottica di Bentham non era solamente l'architettura trionfale dello sguardo: con l'onnipotenza assegnata allo sguardo sorvegliante e repressivo significava vittoria sul crimine a beneficio della società e della morale, dell'ordine dei padroni»⁸². Ma perché "l'ordine dei padroni" si mantenga non occorre che una persona stia realmente nella torre, per Bentham infatti tale controllo deve essere visibile e inverificabile: visibile perché lo è la torre che lo incarna, inverificabile perché il detenuto non deve e non può sapere quando esattamente è osservato.

⁷⁹ M. Foucault, *Sorvegliare e punire...*, cit., p. 220.

⁸⁰ *Ivi*, p. 215.

⁸¹ *Cfr.* Jeremy Bentham, *The Works of Jeremy Bentham*, op. cit.

⁸² Jean-Louis Comolli, ... *Vedere e potere...*, cit., p. 12.

A dire il vero sono stati pochi nella storia gli edifici che sono stati costruiti pedissequamente secondo le indicazioni di Bentham, tuttavia il concetto del panoptismo è molto più longevo, anche se gli strumenti per realizzarlo sono cambiati nel tempo: nel mondo contemporaneo infatti un controllo costante dei detenuti è reso possibile anche dalla tecnologia CCTV, ovvero dei sistemi di videosorveglianza a circuito chiuso. Inoltre, ogni cittadino è sottoposto al controllo, anche senza che necessariamente faccia esperienza di carcerazione o di altre forme di esclusione, vedremo tra poco come.

L'esercizio del biopotere: gli strumenti biopolitici per il controllo

Che si tratti di edifici adibiti alla detenzione o di dispositivi di registrazione elettronica di immagini o dati (*data surveillance*), ogni forma di tecnica che garantisce e permette il controllo degli individui e di alcuni aspetti delle loro vite in vista di un governo degli stessi in quanto popolazione rientra nel campo di quella che è comunemente nota come biopolitica. La biopolitica diventa il campo di esercizio di un biopotere, inteso come potere in e sulla vita: l'uomo è strumento e destinatario di questo esercizio, in quanto macchina e in quanto vivente in grado di generare altra vita. Se la formulazione del concetto qui riassunto si deve ancora una volta a Foucault, la prima critica alla concezione della biopolitica viene da uno scritto di Hannah Arendt che pure risale a qualche anno prima: la filosofa infatti denuncia l'accezione del suffisso bio-, ovvero lo scivolamento della politica dal campo del *bios* a quello della *zoè*, dalla vita pubblica e politica a quella privata e biologica. Dunque la politica attuale sarebbe il governo della nuda vita, per Arendt il contrario della politica, mentre per Foucault una sua trasformazione verso una nuova fisionomia del potere e del suo esercizio, potere disciplinare che passa nelle mani di un nuovo soggetto: la popolazione. Il nuovo soggetto politico⁸³ è anche l'oggetto dell'esercizio del proprio potere, destinatario dei provvedimenti che tendono al governo della propria esistenza. Per fare questo la popolazione deve approvare leggi che se infrante portano ad una serie di sanzioni.

Nel mondo moderno non è più la sovranità di un monarca ma quella di un gruppo che fonda la propria identità su radici biologiche prima che su di un complesso giuridico condiviso. A mettere in evidenza una delle crepe di una comunità così intesa è la condizione dei rifugiati: se essi «rappresentano, nell'ordinamento dello Stato-nazione moderno, un elemento così inquietante, è innanzitutto perché, spezzando la continuità fra uomo e cittadino, fra *natività* e *nazionalità*, essi mettono in crisi la finzione originaria della sovranità moderna. Esibendo alla

⁸³ Cfr. Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard 1976, tr. it. di Pasquale Pasquini, Giovanna Procacci, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli 2008.

luce lo scarto fra nascita e nazione, il rifugiato fa apparire per un attimo sulla scena politica quella nuda vita che ne costituisce il segreto presupposto»⁸⁴. Questa contraddizione è particolarmente viva nel dibattito italiano per almeno due aspetti: l'inattualità del sistema di acquisizione della cittadinanza rispetto a una popolazione molto più mobile e composita di un tempo, e un ordinamento che nel criminalizzare l'immigrazione clandestina molto spesso colpisce persone che avrebbero diritto ad uno status di protezione internazionale.

Quindi il potere disciplinare che un tempo il monarca esercitava sui suoi sudditi è oggi praticato su individui ma questo cambiamento non implica l'abbandono di sistemi di controllo collaudati, tra cui il carcere, un dispositivo antico ma ancora molto attuale, insuperato: per quanto infatti le più moderne tecniche di sorveglianza diventino sempre più invisibili, pervasive, capillari, esso rimane non solo in piedi ma protagonista di quell'era della carcerazione di massa che sta gravando sui destini di molte moderne nazioni del mondo occidentale.

Dacché è stato introdotto nel dibattito filosofico, il termine biopolitica subisce oscillazioni tra detrattori e sostenitori, Agamben tra i primi e Negri tra i secondi. Esposito invece sostiene che questa categoria del pensiero è come attraversata da una «faglia semantica»⁸⁵ causata dalla tensione continua delle due parti che la compongono: «o la vita resta presa, e preda, di una politica tesa a imprigionarne la potenza; o, al contrario, è la politica a essere incorporata e dissolta in quanto tale nel ritmo produttivo di una vita destinata a occupare tutta la scena»⁸⁶.

Per rimanere nel solco di un discorso inaugurato da Foucault quasi mezzo secolo fa ma ancora molto attuale è forse importante soffermarsi un attimo anche su un termine e un concetto, quello di immunità, che è al centro del pensiero di Roberto Esposito e che sembra utile per descrivere la necessità del carcere nella società moderna.

Se il termine biopolitica allude all'esercizio del potere sulla vita degli uomini, Esposito mutua un altro termine, immunità, dal campo delle scienze biologiche. Per il filosofo l'immunità abita la soglia tra il mondo della vita e quella del diritto e analogamente a ciò che accade in campo medico «in linguaggio giuridico-politico allude a un'esonazione, temporanea o definitiva, di un soggetto rispetto a determinati obblighi, o responsabilità, cui gli altri sono normalmente tenuti»⁸⁷.

⁸⁴ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino, Einaudi 2005 (1^a ed. 1995), p. 145. Nel discutere questo tema Agamben parte da un'obiezione che in realtà si rifà ad Arendt, cfr. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, tr. it. di Amerigo Guadagnin (la traduzione si rifà all'edizione americana del 1966 ma che tiene conto anche di quella tedesca, id., *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt 1962), *Le origini del totalitarismo*, Torino, Einaudi 2004.

⁸⁵ Roberto Esposito, *Biopolitica, immunità, comunità*, in Laura Bazzicalupo, Roberto Esposito (a cura di), *Politica della vita: sovranità, biopotere, diritti*, Roma, Laterza 2003, p. 123.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Roberto Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi 2004, p. 41.

Nel paradigma immunitario però la vita e il potere non sono due nuclei separati ma parte di un unico insieme, si aiutano o si combattono vicendevolmente e il paradigma immunitario è ciò che permette una tregua temporanea. Sarebbe suggestivo quanto inesatto vedere la condizione della detenzione come una declinazione di questo paradigma, di sicuro però può essere uno di quegli strumenti di cui la biopolitica si dota come forma di protezione negativa della vita: l'immunizzazione «salva, assicura, conserva l'organismo, individuale o collettivo, cui inerisce – ma non in maniera diretta, immediata, frontale; sottoponendolo, al contrario, ad una condizione che contemporaneamente ne nega, o riduce, la potenza espansiva»⁸⁸.

La funzione normalizzante del potere disciplinare è rivolta a quegli individui che non si attengono alle norme del diritto (e, si direbbe, anche a quelli che non si attengono a quelle della morale ma questo ci porterebbe fuori strada), e che devono subire un'esclusione dalla società, che in questo modo difende la propria esistenza dalle minacce della devianza, attraverso appositi dispositivi.

Polisemia del termine e del concetto di dispositivo

Negli ultimi anni intorno alla nozione di dispositivo si è avuto un rinnovato interesse: si tratta di un concetto che si presta come strumento di interpretazione in ambiti disciplinari anche molto distanti tra loro, quindi non è un caso se il termine e il concetto sono stati e sono cruciali nel dibattito filosofico, estetico ed ermeneutico in molti campi del sapere.

Fino a ora ho impiegato il termine per descrivere il funzionamento della prigione e dei meccanismi di controllo al suo interno, quindi come dispositivo disciplinare e ottico.

Solo nell'ambito degli studi cinematografici e almeno fino agli anni '80 sono tre le accezioni prevalenti⁸⁹, che talvolta si sono alternate a seconda che l'attenzione venisse posta su un aspetto o un altro: il dispositivo tecnologico, quando il focus è sull'impiego degli apparecchi specifici, dalla macchina da presa allo schermo; la situazione di visione del film, come mezzo di attivazione dei processi psichici e come occasione per osservarli e rilevarli; infine il dispositivo epistemologico, forse l'aspetto più problematico da delimitare, l'apparato astratto che fa da cornice a tutto, e quello che meglio risponde alla definizione che ne dà Foucault: «un insieme decisamente eterogeneo, che implica discorsi, istituzioni, sistemazioni architettoniche,

⁸⁸ *Ivi*, p. 42.

⁸⁹ Per la sintesi che segue si è consultato Ruggero Eugeni, *Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media*, saggio introduttivo alla pubblicazione italiana di due contributi: Jean-Louis Baudry, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in «Cinéthique», 7-8, 1970, pp. 1-8; Jean-Louis Baudry, *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in «Communications», 23, 1975, pp. 56-72. Tr. it. di Giorgio Avezù, Simona Arillotta; Ruggero Eugeni, Giorgio Avezù (a cura di), *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, Brescia, La scuola, 2017.

decisioni regolamentari, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali, filantropiche»⁹⁰.

Quindi perché il dispositivo cinematografico possa funzionare - è la sintesi di Aumont e Marie mutuata anche dai saggi di Baudry - sono necessari un *setting* (dalla caverna platonica alla moderna sala di proiezione), la disposizione dello spettatore («lo stato psichico molto particolare che [lo] caratterizza [...] durante la proiezione»⁹¹) e i mezzi tecnici: solo così, sostiene Deleuze, abbiamo quella matassa intesa come «un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa»⁹² che tracciano direzioni in perenne disequilibrio ma che disegnano di volta in volta il rapporto che si genera tra le tre istanze che Foucault racchiude con i termini Sapere, Potere e Soggettività.

Elementi eterogenei che grazie al dispositivo vengono messi in relazione: ed è proprio questa la natura del “giuoco” che dà il titolo al saggio citato in cui è riportato un dialogo tra il filosofo, Alain Grosrichard, Gérard Wajeman, Jacques-Alain Miller e Guy Le Gaufey.

Albera e Tortajada in anni recenti hanno offerto una lettura che attualizza la nozione foucaultiana e articola il concetto attorno alla presenza di tre elementi: «il dispositivo è uno schema, un gioco dinamico di relazioni che articolano discorsi e pratiche connettendoli vicendevolmente; schema che va ricavato a partire da una descrizione che lega tre termini: lo spettatore, il macchinario, la rappresentazione. Spetta al ricercatore, di volta in volta e nell'ambito di ciascuna ricerca, ridefinirli e comprenderli nelle loro reciproche relazioni»⁹³.

I due studiosi ridimensionano anche l'importanza degli effetti di potere connessi ai dispositivi di visione e di ascolto: sostengono infatti che essi possono essere presenti e decisivi in una data pratica, ma non in ogni ragionamento sul cinema.

Nella presente ricerca la dinamica interna ai film e ai video tra sapere, potere e soggettività sarà decisiva, perché uno degli obiettivi della mia riflessione è proprio quello di dimostrare come dietro alle scelte di molti registi ci sia la volontà di sostituire uno sguardo partecipe e il più possibile vicino ai soggetti allo sguardo di controllo tradizionalmente associato alla prigione. L'intento di molti autori è quello di profanare e ribaltare la prospettiva, con un procedimento che ritorna più volte nella riflessione di Agamben: «La profanazione è il controdispositivo che

⁹⁰ Michel Foucault, *Il giuoco*, trad. dal francese di Ettore Perrella, in «Millepiani», *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, maggio 1994, p. 25.

⁹¹ Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, 2005, tr. it. di Valentina Pasquali, *Dizionario teorico e critico del cinema*, Torino, Lindau 2007, p. 88.

⁹² G. Deleuze, *Che cos'è...*, cit., p. 11.

⁹³ François Albera, Maria Tortajada, *Il dispositivo non esiste!*, cit., p. 346.

restituisce all'uso comune ciò che il sacrificio aveva separato e diviso»⁹⁴. Quindi una profanazione sì, ma del dispositivo disciplinare.

Un'altra accezione non meno interessante, e forse ancora più calzante per l'articolazione di questo saggio, riguarda la nozione di dispositivi che regolano il funzionamento narrativo, ovvero delle singole formazioni discorsive che vengono scelte o concorrono alla fisionomia di un film, come spiega Mancino⁹⁵ in un saggio sui rapporti tra cinema e diritto nella produzione italiana tra gli anni '30 e '50. In particolare Mancino si riferisce al valore probatorio che un film può assumere in sede giudiziaria ma ai fini di questo studio e per il periodo che analizzo, è forse molto più utile pensare alla contaminazione inversa, ovvero alle riprese effettuate per motivi diversi da quelli artistici e che poi confluiscono nel corpo di un film: si pensi ad esempio alle immagini delle videocamere di sorveglianza che sono diventate parte integrante (e necessaria) di *87 ore* di Costanza Quatriglio, su cui avrò occasione di tornare in un paragrafo interamente dedicato al film, per tutte le questioni etiche ed estetiche che esso reca su di sé.

Non si può più parlare *del* dispositivo cinematografico ma *dei* differenti dispositivi compossibili.

Nel segmento di cinema che è oggetto di questa tesi assistiamo ad una messa in profondità di dispositivi che appartengono a mondi diversi: la sfida è quella di analizzare formazioni discorsive che sono espressione di un dispositivo cinematografico ma che si basano sulla rappresentazione delle forze messe in campo da un dispositivo disciplinare. Due dispositivi: uno discorsivo, il cinema, che dà voce e sguardo a quello non discorsivo, il carcere. Cercheremo dunque di dimostrare come ciò che si crea da questa nuova prospettiva apra o aggiunga senso anche ad una riflessione prettamente incentrata sul mondo visuale contemporaneo e sul suo modo di esprimere il mondo.

⁹⁴ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* Milano, Nottetempo 2006, p. 28.

⁹⁵ Anton Giulio Mancino, *Cinema e diritto: dispositivi incrociati*, in «Fata Morgana 24 – Dispositivo», a. VIII, n. 24, 2014, pp. 129-139.

La sorveglianza: da «sesto potere»⁹⁶ a pratica artistica

In tempi recenti la sorveglianza è diventata una presenza pervasiva, ubiqua, alla quale ci siamo assuefatti, un mostro⁹⁷ con tanti occhi: i mezzi che servono per attuare il controllo, da pratica mirata rivolta a individui precisi all'interno di situazioni particolari o istituzioni totali, sono diventati onnipresenti, parte integrante dell'arredo urbano o di ogni locale adibito al pubblico. Una sorveglianza maggiormente “democratica”⁹⁸ perché estesa anche a quei gruppi che fino a pochi decenni fa non ne sarebbero mai stati oggetto, democratica ma paradossalmente ispirata da regimi autoritari⁹⁹.

Una sorveglianza “liquida” perché «priva di un contenitore stabile, ma sballottata dalle esigenze di “sicurezza” e sollecitata con discrezione dal marketing insistente dei produttori di tecnologie la sorveglianza dilaga ovunque»¹⁰⁰. Una sorveglianza, peraltro, alla quale anche noi ci offriamo supinamente ogni volta che scriviamo qualcosa sui social network, o usiamo una carta di credito, o mostriamo il nostro passaporto esponendoci così (noi e i nostri dati sensibili), a controllori sconosciuti e invisibili.

Benché l'inizio dell'interesse accademico nei confronti di questo tema si possa datare agli anni '50, è solo dagli anni '80 che la tecnologia ha fatto passi in avanti così giganteschi da permettere una svolta che, grazie all'impiego sempre più diffuso di sistemi di videoregistrazione o con esami di identificazione biometrica rivoluzionari come quello del DNA, ha dato vita al campo degli studi sulla sorveglianza, come area multidisciplinare più che interdisciplinare, composto da una serie convergente di approcci disparati¹⁰¹.

La maggior parte degli studiosi però concorda su una data in particolare: «l'11 settembre può essere considerato sia un evento rivelatore sia un evento costitutivo di più rilevanti mutamenti sociali. Nel campo della sorveglianza, gli attacchi hanno portato in superficie un certo numero

⁹⁶ Cfr. Zygmunt Bauman, David Lyon, *Liquid Surveillance. A conversation*, Cambridge, Polity Press, 2013, tr. it. di Marco Cupellaro, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, Roma-Bari, Editori Laterza 2014.

⁹⁷ «“Controllo” è il nome che Burroughs propone per designare il nuovo mostro e che Foucault riconosce come il nostro prossimo avvenire» in Gilles Deleuze, *Poscritto sulle società di controllo*, in Gilles Deleuze, *Pourparler*. tr. it. Stefano Verdicchio, Macerata, Quodlibet 2000, p. 235.

⁹⁸ Letteralmente «democratization of surveillance», David Lyon, Kevin D. Haggerty and Kirstie Ball, *Introducing surveillance studies*, in K. Ball, D. Lyon, K. D. Haggerty (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*. London/New York, Routledge 2012, p. 3.

⁹⁹ Cfr. Pierluigi Cervelli, *Lo sguardo medico. Controllo e visibilità della popolazione nei primi anni del potere fascista italiano: spazio, corpo, linguaggio*, in Maria Cristina Addis, Giacomo Tagliani (a cura di), *Le immagini del controllo. Visibilità e governo dei corpi*, «Carte Semiotiche» n. 4/2016, pp. 52-58.

¹⁰⁰ D. Lyon, *Introduzione*. In Z. Bauman, D. Lyon, *Sesto potere...*, cit., p. XI.

¹⁰¹ Cfr. Gary T. Marx, *Preface. “Your Papers please”: personal and professional encounters with surveillance*, in K. Ball, D. Lyon, K. D. Haggerty (a cura di), *Routledge Handbook...*, cit. pp. xx-xxxi.

di tendenze che, sebbene largamente ignorate, si erano tacitamente sviluppate nel decennio precedente, e anche prima»¹⁰².

Da allora cioè ci siamo inesorabilmente sottoposti a una serie di controlli che solo dieci anni prima sarebbero stati considerati inaccettabili, in nome di una sicurezza che andava difesa e rafforzata.

Adesso però mi preme sottolineare un aspetto che è tanto più legato al presente campo di indagine, ovvero la fascinazione che l'estetica della sorveglianza o delle sue immagini ha esercitato ed esercita in molti campi espressivi.

Tra l'ottobre 2001 e il febbraio 2002 si tenne presso il Center for Art and Media di Karlsruhe una mostra dal titolo "CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance. From Bentham to Big Brother". La mostra ospitava opere di molti autori che dagli anni '70 fino a quel momento avevano lavorato sulle suggestioni suscitate in loro dalle immagini che in una società di controllo come quella che si profilava, iniziavano a farsi sempre più familiari: la grana dei filmati delle videocamere, la loro poca nitidezza, il ritorno a delle immagini mute, il taglio sghembo delle inquadrature. Tutto questo quindi se da un lato ha favorito la proliferazione di studi sulla portata politica e filosofica del controllo, ha offerto terreno fertile per artisti molto diversi: «These include Vito Acconci's (sic, dove il punto interrogativo sta per l'apostrofo) following pieces and Andy Warhol's explorations of »real-time« and early »closed-circuit video« in the 1960s, Bruce Nauman's video corridors, Dan Graham's »Time Delay Rooms« and Rem Koolhaas' »Project for the Renovation of a Panoptic Prison« in the 1970s, Sophie Calle's documentation of a detective hired to spy on her, and Michael Klier's by now classic compilation of found surveillance footage in »Der Riese« in the 1980s, and Thomas Ruff's »night photographs«, various installations by Diller & Scofidio and the ironic surveillant science of the Bureau of Inverse Technology in the 1990s»¹⁰³.

Il catalogo della mostra raccoglie anche i contributi di alcuni degli artisti citati tra cui quello di Harun Farocki¹⁰⁴, regista tedesco che in questa occasione aveva esposto due lavori (*Ich glaubte Gefangene zu sehen / Prison Images*, 2000, 25', video; *Auge*, 2001, 25', video). In questo breve

¹⁰² David Lyon, *Surveillance After September 11*, Polity, 2003, tr. it. di Edoardo Greblo, *Massima sicurezza. Sorveglianza e "guerra al terrorismo"*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005, p. XIV.

¹⁰³ Dalla presentazione della mostra alla pagina: <https://zkm.de/en/event/2001/10/ctrl-space-rhetorics-of-surveillance> (nel riportare il testo si sono mantenute le libertà tipografiche usate dall'autore, in particolare i caporali invertiti); il sito della mostra invece è questo: <http://ctrl-space.zkm.de/>

¹⁰⁴ Sull'opera dell'autore scrive Marco Bertozzi: «Quelli di Farocki sono approcci foucaultiani, lavori che tentano di evidenziare come le istituzioni siano spesso forgiate da un pensiero repressivo: che si tratti di smontare la tragedia di un campo di concentramento, l'oggettività del reportage bellico, la neutralità dello sguardo carcerario o un antico film di fabbrica, il dispositivo del *Panopticon* ben si adatta a metaforizzare queste rappresentazioni». (Marco Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio 2012, p. 121).

saggio, in cui l'autore racconta di quando lui e Cathy Crane nel 1999 furono ammessi a visitare il carcere statunitense di Corcoran in California per preparare quello che poi sarebbe il primo video menzionato, Farocki parla di tre aspetti in cui l'immagine digitale, non solo della sorveglianza, si fa centrale: per registrare tutto quello che accade, per limitare il contatto tra agenti di custodia e detenuti (una meccanizzazione e automazione del lavoro che dalla catena di montaggio arriva anche alle istituzioni totali), infine per le videochiamate con i parenti che, a determinate condizioni, vengono favorite al posto del normale colloquio in presenza. Aggiunge anche che il ricorso alla tecnologia e la progressiva rinuncia alle visite fanno venire meno una di quelle che sono figure narrative ricorrenti nel cinema americano (diversamente da quello italiano dove i colloqui non avvengono mai attraverso un vetro): «Through this, one of the central narrative figures of prison film loses its basis. How often have we viewed scene where visitor and prisoner are talking together and the invigilating guard steps in? Or of a parting couple symbolically touching in a gesture of longing through the glass pane separating them?»¹⁰⁵

Quindi esistono figure narrative che esulando anche dal vero e proprio *prison movie* (supra) contribuiscono a creare una retorica della sorveglianza a livello sia tematico che formale¹⁰⁶, anche se sono sempre testimonianza di un'attrazione fatale, quella tra il cinema e il carcere: «It is easy to see how surveillance and cinema relate to each other. Technologically, both rely on apparatuses of (acoustic and visual) recording. Structurally, both create situations where one side is watching and the other is being watched»¹⁰⁷.

I temi della detenzione e della sorveglianza sono stati centrali anche in due importanti occasioni espositive italiane: “Youprison. Riflessioni sulla limitazione di spazio e libertà”¹⁰⁸ alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, curata da Francesco Bonami (12 giugno 2008 – 12 ottobre 2008); “PLEASE COME BACK. Il mondo come prigionia?” al MAXXI di Roma, curata da Hou Hanru e Luigia Lonardelli (9 febbraio 2017 - 28 maggio del 2017). La prima mostra era pensata come una *call* rivolta a undici studi di architettura internazionali perché progettassero delle celle (ciascuna di 3 metri per 4): nuove soluzioni abitative per un carcere ideale, funzionale e ripensato. Il risultato finale ha visto progetti molto diversi tra loro, sia per

¹⁰⁵ Harun Farocki, *Controlling Observation*, in Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (a cura di), *CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance. From Bentham to Big Brother*, Cambridge / London, The MIT Press 2002, pp. 106.

¹⁰⁶ Cfr. Thomas Y. Levin, *Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of “Real Time”*, in T. Y. Levin, U. Frohne, P. Weibel (a cura di), *CTRL [Space]...*, cit., pp. 578-593.

¹⁰⁷ Dietmar Kemmerer, *Surveillance in literature, film and television*, in K. Ball, D. Lyon, K. D. Haggerty (a cura di), *Routledge Handbook...*, cit., p. 101.

¹⁰⁸ <https://fsrr.org/mostre/youprison-riflessioni-sulla-limitazione-di-spazio-e-liberta/>

l'origine diversa dei soggetti che hanno aderito, sia per l'uso che hanno fatto di mezzi architettonici ed espressivi, sia perché pensare uno spazio come quello del carcere innesca riflessioni etiche e politiche profonde. Tra gli artisti invitati a partecipare anche Gianfranco Baruchello con la sua opera *Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno* (2007, 42', video) che sarà poi analizzata e discussa in una parte successiva della tesi, e che è stata esposta anche nella mostra di Roma di nove anni dopo. Sandra S. Phillips, citata nel catalogo di "PLEASE COME BACK. Il mondo come prigioniero?", molto ricco di contributi critici anche talvolta di epoche e provenienze disparate (in sintonia con la fisionomia composita che gli studi sulla sorveglianza presentano), spiega in poche parole ma dense il perché dell'attrazione di questi due mondi: «La sorveglianza è diventata particolarmente attraente per gli artisti contemporanei che lavorano nell'ambito fotografico e mediatico, forse perché affronta una determinata ansia che si avverte nella cultura. A caratterizzare la maggior parte delle immagini di sorveglianza è un senso di distanza, astrazione e una placida ambiguità. Per definizione, sono prive di sentimento. Spesso abbiamo bisogno che il significato di queste immagini ci venga insegnato o spiegato. Anche in questo aspetto assomigliano all'arte concettuale»¹⁰⁹.

Vedremo poi nel capitolo seguente, soprattutto nell'analisi di film che introducono al proprio interno immagini di sorveglianza o costruite come se lo fossero, se saranno prodotte da una condizione di ansia culturale e se la distanza e la mancanza di emozioni che dovrebbero recare con sé saranno le caratteristiche per le quali sono state impiegate in alcuni film della presente ricerca.

*Dinamiche di controllo: il carcere come rovescio della città*¹¹⁰

La percezione di insicurezza e la conseguente richiesta di controllo prima negli Stati Uniti e poi nel resto del mondo hanno spianato il terreno a pratiche di sorveglianza capillari e diffuse, come dimostra l'affermarsi di modelli di carcerazione di massa seguiti alla criminalizzazione di intere frange della popolazione.

Ciò che è successo negli Stati Uniti è emblematico ed è avvenuto per la convergenza di due bisogni: quello che emerge da una crisi di sistema delle democrazie occidentali, ormai non più

¹⁰⁹ Il testo come riportato è stato tradotto in *Please Come Back. Il mondo come prigioniero?* catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 9 febbraio – 21 maggio 2017), a cura di H. Hanru e L. Lonardelli, Milano, Mousse Publishing, 2017, p. 142 e tratto a sua volta da Sandra S. Phillips, *Surveillance*, in id. (a cura di), *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2010, p. 141.

¹¹⁰ Il titolo di questo paragrafo riprende quello di un saggio di Massimo Pavarini che a sua volta interpreta un brano da *Le città invisibili* di I. Calvino, riportato nell'incipit del suo articolo: «Da una parte all'altra la città sembra continui in prospettiva moltiplicando il suo repertorio d'immagini: invece non ha spessore, consiste solo in un diritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi» (Massimo Pavarini, *La città e il suo rovescio*, «La Nuova Città», aprile 1983, p. 12).

padrone di un modello di sviluppo capitalistico che in molti casi ha travolto qualsiasi politica sociale nei confronti dei cittadini economicamente non competitivi, e il bisogno (che molti cittadini hanno imparato a vivere come autentico) di politiche securitarie, invocate per lenire la percezione di una insicurezza molto forte. Se rimaniamo nel solco dell'interpretazione che vede l'istituzione del moderno sistema carcerario come uno strumento per rispondere ai problemi della deregolamentazione sociale connaturati alla nascita di una società basata su un'economia capitalistica, è evidente come una crisi di questo modello economico porti con sé anche una crisi degli strumenti di cui si è servito per dotarsi di un codice normativo. Dunque da un lato la mancanza di investimenti rivolti alle fasce di popolazione meno abbienti e dall'altro il terrore della classe media o ricca di vedersi derubata della propria tranquillità.

Non voglio correre il rischio di impoverire un dibattito su fenomeni di dinamiche sociali comuni a molti stati occidentali o nordamericani e studiati e approfonditi ormai da decenni da studiosi di entrambe queste aree geografiche¹¹¹. Gli studi sui modelli di carcerazione odierni sono infatti il frutto dell'interazione di approcci anche molto diversi, per cause e scopi: urbanistica, architettura, etnografia, ricerca sociale, statistica, diritto, sono solo alcune delle discipline coinvolte nel cercare di spiegare la fisionomia delle carceri oggi nei maggiori Paesi occidentali. A proposito degli Stati Uniti, Wacquant parla di una trasformazione politica per cui al dissolversi del (mai troppo consistente) stato sociale si è affiancato negli ultimi decenni l'avanzamento di un massiccio stato penale: una sorta di proporzionalità inversa in cui il sistema carcerario è diventato elemento fondamentale per arginare i bisogni non tanto di coloro che avrebbero beneficiato di un intervento di sostegno assistenziale quanto per operare una divisione sociale che garantisca la non convivenza tra settori diversi della società, «un processo che ha riconfigurato la stratificazione sociale, il tessuto urbano e la cultura civica del paese, e che sta ridefinendo lo stesso significato di “*blackness*”»¹¹². Paradossalmente, nonostante una carcerazione sempre più massiva, si assiste anche a un declino, che Wacquant chiama eclisse¹¹³, di studi di etnografia carceraria e i motivi per cui ciò avviene sono molteplici, dalla difficoltà di censire numeri tanto alti e mutevoli a quella posta dalle differenze degli ordinamenti

¹¹¹ I maggiori studiosi di questi temi sono attualmente i sociologi francesi Loïc Wacquant (allievo e collaboratore di Pierre Bourdieu) e Didier Fassin: a loro si devono una serie di contributi sui modelli di carcerazione contemporanea statunitense e francese. Molti dei termini che userò in questo paragrafo sono stati da loro usati e approfonditi nei saggi che hanno pubblicato.

¹¹² L. Wacquant, tr. it. con prefazione di Patrizio Gonnella, *Iperincarcerazione...*, cit., p. 57 (corsivo nel testo).

¹¹³ Cfr. L. Wacquant, *The curious eclipse of prison ethnography...*, cit.

giudiziari nazionali che rendono difficile operare dei confronti, fino agli ostacoli posti da quei governi che negli anni hanno reso talvolta più difficile per gli studiosi l'ingresso in carcere¹¹⁴. Il dato allarmante, che riguarda un deciso “annerimento” della popolazione carceraria a fronte di un “imbianchimento” della criminalità grave, è dovuto a un vertiginoso aumento di tasso di incarcerazione degli afroamericani poveri. Nonostante la forte disparità della presenza razziale nelle carceri odierne, sono altri fattori che storicamente hanno determinato quest'esito: dapprima la dissoluzione delle comunità presenti nelle città, nei quartieri o anche nei ghetti delle grandi metropoli¹¹⁵, poi l'applicazione prima in alcuni contesti ridotti e poi su scala nazionale del *Quality-of-life Policing*¹¹⁶, un altro modo di definire la *zero tolerance* (in Italia è prevalsa, in maniera forse meno ipocrita che oltreoceano, la traduzione di questa secondo nome).

In un orizzonte politico di criminalizzazione della povertà, il ghetto delle grandi città americane agiva come un dispositivo di controllo: la sua dissoluzione, disgregazione e in alcuni casi esplosione¹¹⁷ ha quindi comportato la necessità di ricorrere ad altri modi e per questo è diventato centrale il ricorso a un paradigma della violenza ben collaudato «che accompagna l'evolversi delle società e delle culture, e dei modi per disinnescarne gli esiti distruttivi; *in primis* partendo

¹¹⁴ Come sottolinea Yvonne Jewkes nella *Prefazione* a Deborah H. Drake, Rod Earle, Jennifer Sloan, *The Palgrave Handbook of Prison Ethnography*, London, Palgrave Macmillan 2015, pp. ix-xiii.

¹¹⁵ In molte grandi città del mondo, a partire dagli anni '70 del Novecento e con rinnovato vigore negli anni '90, si è assistito a grandi flussi di persone che progressivamente si spostavano a vivere dal centro alla periferia, intesa come quartieri residenziali, mantenendo o spostando le proprie attività commerciali e finanziarie in centro. Si tratta di quella che Jacques Donzelot chiama la città a tre velocità, in cui chiusura, separazione e mancanza di dialogo diventano nuove costanti. Sonia Paone (*CARCERE & CITTÀ, nuove prospettive nello spazio urbano*, Pisa, Servizio Editoriale Universitario di Pisa 2007) sintetizza i tre flussi come: la gentrificazione, per cui molte attività esclusive tornano nel centro della città facendogli riacquistare pregio; la periurbanizzazione, per cui la classe media decide di andare ad abitare zone periurbane; infine la relegazione, in cui ampie fasce di popolazione meno abbienti, sono costrette a vivere in zone liminari della città che producono marginalità ed esclusione.

¹¹⁶ Nel marzo del 1982 James Q. Wilson e George L. Kelling pubblicano un articolo sull'«Atlantic Monthly» dal titolo *Broken Windows – The Police and Neighbour Safety*: la loro teoria è incentrata sul fatto che un piccolo segno di incuria come una casa con una finestra rotta che non viene prontamente riparata può costituire l'inizio di una catena di eventi e di atteggiamenti che possono portare ad un progressivo degrado del quartiere, a atti di microcriminalità, all'abbassamento del prestigio della zona e quindi ad un calo dei prezzi delle case fino ad un generalizzato clima di insicurezza e abbandono. La cosiddetta *Broken Windows Policing* è stata la base delle politiche securitarie che sono state attuate a New York nei primi anni '90 per volere dell'allora direttore della polizia che vigila sui mezzi di trasporto, William Bratton, e subito dopo grazie a Rudy Giuliani, sindaco dal 1994 che nello stesso anno nomina Bratton alla guida del New York Police Department. È allora che la “policy delle finestre rotte” diventa, con una capriola antifrastica, la “*Quality-of-Life Policing*”, che poi diventerà universalmente nota come Tolleranza Zero (*Zero Tolerance*). [Questa sintesi deriva dalla ricostruzione del fenomeno presente in Wolf Bukowski, *La buona educazione degli oppressi*, Roma, Edizioni Alegre 2019, pp. 23-49].

¹¹⁷ «L'uomo non è più l'uomo rinchiuso ma l'uomo indebitato. È vero che il capitalismo ha mantenuto come sua costante l'estrema miseria dei tre quarti dell'umanità, troppo poveri per il debito, troppo numerosi per l'internamento: il controllo non dovrà solo affrontare la cancellazione delle frontiere, ma le esplosioni delle baraccopoli o dei ghetti», G. Deleuze, *Poscritto sulle società...*, cit. p. 239.

proprio da quello che, a tale fine, la società intende come luogo strategico per antonomasia: il carcere»¹¹⁸.

Quello che in tal senso è successo negli Stati Uniti ha fatto poi scuola anche altrove: «Tra il 1975 e il 2000 lo stock carcerario degli Stati Uniti è esploso, passando da 380.000 a 2 milioni di detenuti, mentre le liste del welfare sono passate da 11 milioni a meno di 5 milioni di assistiti»¹¹⁹. Molti più penitenziari e molti più detenuti hanno comportato anche molti più posti di lavoro tanto che «già nel 1998 le prigioni statali e di contea [erano] il terzo principale datore di lavoro dopo Manpower e Wal-Mart»¹²⁰. Dunque la criminalizzazione della povertà diventa un'industria, capace di impiegare molte figure negli organi di controllo e di produrre una forza lavoro disposta ad accettare posti precari e malpagati senza possibilità alcuna di risalire la china della piramide sociale di cui costituiscono il gradino più basso e tutto questo rientra in quella *moral economy* che può essere definita come «the art of managing or handling populations in a legitimate fashion through the production, circulation, and appropriation of norms and values, affects and moral sentiments in a particular social space at a given point in time»¹²¹.

La tolleranza zero quindi è alla base della gestione urbana e di quella detentiva e in entrambe le situazioni concorre a criminalizzare gli stessi soggetti considerati devianti, «socialmente inadeguati e produttori di rischi: minoranze etniche, migranti, maschi e giovani»¹²². Ancora una volta non sfuggirà come non solo negli Stati Uniti si assista a una segregazione subdola e alla costruzione talvolta di codici normativi che assecondano l'esercizio di un governo della nuda vita piuttosto che di una politica intesa nel suo senso più alto.

La crescita esponenziale del numero dei detenuti e molti dei tratti che definiscono la fisionomia di questa popolazione diventano costanti di un fenomeno osservabile in tutta Europa. «Una tendenza che si traduce soprattutto in pene di reclusione sempre più frequenti e sempre più lunghe, ma anche in detenzioni preventive in attesa del processo. In Italia, in quarant'anni la popolazione carceraria è più che triplicata, e gran parte di questo aumento si è prodotto negli anni '90, quando abbiamo assistito al raddoppio del numero dei detenuti. Se li compariamo alla popolazione totale, i tassi d'incarcerazione sono aumentati del 180 per cento in quarant'anni. È solo dal 2010 che si intravede una diminuzione»¹²³. Così Fassin introduce l'era del castigo, ovvero il luogo e il tempo di un'impennata del ricorso alla carcerazione che secondo lui si

¹¹⁸ Silvano D'Alto nella prefazione di *CARCERE & CITTÀ...*, cit., p. 14 (corsivo nel testo).

¹¹⁹ L. Wacquant, *Iperincarcerazione...*, cit., p. 44.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Fabrice Fernandez, *Sanctioning Behind Bars. The Humanization of Retribution in Prison*, in Didier Fassin et al., *At the Heart of the State: The Moral World of Institutions*, London, Pluto Press 2015, p. 118.

¹²² F. Vianello, *Il carcere...*, cit., p. 80.

¹²³ D. Fassin, *Punir...*, cit., p. 9.

spiegano con «un'accresciuta sensibilità nei confronti di atti illegali e la devianza, e una focalizzazione del discorso e dell'azione pubblica sulle questioni di sicurezza. Il primo fenomeno è culturale, il secondo è politico»¹²⁴.

Uno studioso di diritto come Giuseppe Mosconi¹²⁵ insiste a più riprese su un termine che da solo è capace di offrire un'idea esaustiva della condizione detentiva in Italia: sovraffollamento. Esso si genera quando il numero di detenuti di una casa circondariale o di reclusione¹²⁶ eccede il numero previsto dalla capienza regolamentare: si parla allora di capienza tollerabile, ovvero «un numero di presenze entro le quali la situazione dovrebbe poter continuare a dirsi dignitosa e rispettosa dei diritti umani»¹²⁷; il problema è che non ci sono criteri stabiliti e certi e che in Italia questo stato di eccezionalità, soprattutto dalla fine degli anni '90, è diventato la norma¹²⁸. Il termine di tolleranza torna anche, negli scritti di Massimo Pavarini, come nome di quella soglia mobile che definisce il punto confine tra due modi diversi di vedere il ruolo della carcerazione in un discorso più ampio sulla penologia: quello tra società dell'esclusione e dell'inclusione, due modi di vedere che non solo prescindono negli intenti ma inevitabilmente dovrebbero differire anche nell'applicazione. Questa visione oggi risulta superata e le si preferisce una distinzione basata sul modo di intendere la presenza del carcere: dall'alto, secondo un approccio progressista che risulta elitista perché minoritario, e dal basso, più vicina all'idea della maggioranza. Questa seconda, che prevale in molti Paesi e sicuramente negli Stati Uniti, fa appello ad una sorta di neutralizzazione selettiva che affonda la sua ragion d'essere in un piano di calcolo probabilistico non dissimile da quelli usati nelle tecniche assicurative una «gestione amministrativa delle pene [che] parla un'altra lingua: non più quella di punire gli individui, ma di gestire gruppi sociali in ragione del rischio criminale; non più quella correzionalistica, ma quella burocratica di come ottimizzare le risorse scarse, in cui l'efficacia

¹²⁴ *Ivi*, p. 13.

¹²⁵ *Cfr.* Giuseppe Mosconi, *Il carcere in Italia*, in Associazione Italiana di Sociologia, *Mosaico Italia. Lo stato del Paese all'inizio del XXI secolo*, Milano, Franco Angeli, 2010 e, per dati e considerazioni ancora più recenti Giuseppe Mosconi, *Les indicateurs de la réalité carcérale en Italie, entre interventions législatives et fonctionnalités structurelles*. «Déviance et Société», vol. 39 (2), 2015, pp. 133-150.

¹²⁶ In una casa circondariale sono detenute persone in attesa di giudizio definitivo o con pene inferiori ai cinque anni, in quella di reclusione coloro che siano condannati a pene definitive o superiori ai cinque anni.

¹²⁷ F. Vianello, *Il carcere...*, cit., p. 81.

¹²⁸ Si vedano anche i rapporti periodici sul sito dell'Associazione Antigone, in particolare nel XV rapporto sulle condizioni di detenzione si legge: «Sono 60.439 i detenuti presenti nelle carceri italiane al 30 aprile 2019. Quasi 10.000 in più dei 50.511 posti letto ufficialmente disponibili – cui si debbono sottrarre gli eventuali spazi momentaneamente in manutenzione – per un tasso di affollamento ufficiale che sfiora il 120%. Le donne sono 2.659, pari al 4,4% del totale. Il 33,6% è composto da detenuti stranieri, che in numero assoluto sono 20.324.» Fonte: <http://www.antigone.it/quindicesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/numeri-della-popolazione-detenua/>

della azione punitiva non è più in ragione dei *telos* esterni al sistema (educare e intimidire), ma in ragione di esigenze intra-sistemiche (neutralizzare e ridurre i rischi)»¹²⁹.

Ora si capisce anche solo da questo come la concezione stessa del carcere, la topica del carcere, viva in Italia una condizione bipolare, in continua tensione tra una tendenza che vede nella rieducazione un valore centrale e l'altra che risponde a logiche di criminalizzazione ed esclusione figlie della concezione di uno stato penale.

«Se è possibile affermare che fin dalle sue origini il nostro ordinamento penitenziario, pur complessivamente rivolto all'umanizzazione della pena e alla valorizzazione della sua funzione rieducativa, non ha mai rinunciato ad elementi disciplinari particolarmente restrittivi, va anche notato come troppo spesso la previsione di percorsi alternativi alla detenzione, raccomandati a livello internazionale, preveda il realizzarsi di condizioni non realmente concretizzabili: una sorta di cecità del legislatore nei confronti di quelle variabili sociali che, come abbiamo visto, caratterizzano in modo sensibile la popolazione detenuta e che finiscono per limitare drasticamente l'effettiva fruibilità dei diritti formalmente sanciti»¹³⁰.

L'etnografia carceraria

«I condannati sono... un altro popolo nello stesso popolo: che ha le sue abitudini, i suoi istinti, i suoi costumi a parte»¹³¹.

I dati fin qui discussi circa la popolazione carceraria in Italia e altrove, prima ancora di essere passati al vaglio di una riflessione sociologica, sono frutto di un paziente lavoro di ricostruzione demografica e di osservazione etnografica. In questo senso dunque non è indispensabile affidarsi all'etnografia carceraria, tuttavia ragionare sui dati e almeno a grandi linee sulla realtà di riferimento può essere molto utile.

Mostrare e raccontare il carcere dall'interno significa coniugare modi diversi di scrivere con le immagini, da quello che deriva dalla scuola etnografica del documentario e della ricerca sociale a quello che invece si è realizzato nel momento della postmedialità, intesa come una produzione audiovisiva laterale, amatoriale e comunitaria. Quali che siano gli aspetti prevalenti, se lo sguardo di un singolo autore o la polivocalità di un lavoro di gruppo, se esso sia emico o etico¹³²,

¹²⁹ Massimo Pavarini, *Della penologia fondamentalista*, «Iride», vol. XXXII, n. 1, aprile 2001, p. 91.

¹³⁰ F. Vianello, *Il carcere...*, cit., p. 97.

¹³¹ M. Foucault, *Sorvegliare e...*, cit., p. 277: la citazione è presente nel testo e in nota l'autore la attribuisce a J. J. Marquet-Wasselot, *L'Ethnographie des prisons*, 1841, p. 9.

¹³² Questi due termini appartengono alla tradizione della ricerca antropologica: emico si riferisce al punto di vista degli attori sociali, alle loro credenze e ai loro valori (ottica del nativo); etico si riferisce invece alla rappresentazione dei medesimi fenomeni ad opera del ricercatore (ottica "scientifica", o dell'osservatore).

si è deciso in questa ricerca di non considerare i lavori di finzione perché essi permettono una manipolazione sull'intreccio che nel cinema del reale non è altrettanto facile mettere in atto.

L'intento qui non è stabilire quale approccio restituisca una maggiore impressione di realtà ma quale permetta un maggiore lavoro creativo a partire da una condizione di aderenza alla realtà rappresentata e di dare corpo a quell'urgenza comunicativa che dal carcere erompe con forza con tutti i mezzi (non solo audiovisivi) possibili¹³³.

Innanzitutto: è legittimo parlare di cinema etnografico per alcuni documentari oggetto di questa tesi? La risposta non può essere netta. Di sicuro le prime occasioni di documentazione all'interno del carcere rispondevano alle condizioni imposte dal genere etnografico¹³⁴: il regista/studioso deve essere sul campo con i soggetti che riprende, che a loro volta devono aver avuto esperienza diretta di ciò che rappresentano o raccontano e devono essere partecipi del risultato audiovisivo di questa operazione¹³⁵. Ciò significa che i soggetti devono avere lo spazio per poter effettivamente essere anche agenti o autori di un film su di loro, ma lo scarto necessario perché dalla pratica etnografica si passi all'antropologia visuale si ha quando il regista agisce l'"osservazione partecipante"¹³⁶, ovvero quella pratica per cui lo studioso condivide con le comunità che ritrae non solo il campo ma le esperienze di vita. Questo concetto, che pur è stato fondamentale per decenni, è oggi superato perché ci si rende conto di come sia pressoché impossibile il realizzarsi di una partecipazione totale in un rapporto asimmetrico come quello tra l'osservatore e gli osservati, e questo è tanto più evidente in un ambiente come quello del carcere: non esiste regista o studioso che non abbia toccato con mano questa differenza, ovvero la possibilità di entrare in un mondo solitamente interdetto ma anche il privilegio, molto spesso difficile da digerire, del poter tornare ogni sera nella propria casa tra i propri affetti.

L'asimmetria di esperienza e dunque di narrazione, per mezzo di racconto orale o per immagini, diminuisce fino ad annullarsi quando l'oggetto dello studio è anche il soggetto della

¹³³ Solo a titolo di esempio si vedano le esperienze di cui parla Luisa Franzini, *III. Comunicare dal carcere: giornali e internet*, «Autonomie locali e servizi sociali», n. 3, dicembre 2002, pp. 309-407.

¹³⁴ Dagli anni '20 il regime fascista fa del carcere uno strumento di propaganda, oggetto di svariati documentari dell'Istituto Luce: ad abitarlo sono piccoli o grandi criminali, che si allontanano dai valori dello Stato e che anzi motivano l'esigenza di un potere forte. In questi film lo sguardo si fa tanto più compiaciuto quando i detenuti sono i criminali politici e, contrariamente a quello che avviene altrove o anche in Italia qualche decennio dopo, nello schema narrativo fascista le guardie carcerarie sono i *probiviri*, alfieri dei valori del Duce (N. Policek, *Prison on Screen in Italy*, cit.).

¹³⁵ Francesco Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli 2007, p. 94.

¹³⁶ Cfr. Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London, G. Routledge & Sons; New York, E.P. Dutton & Co., 1922, tr. it. di Maria Ariotti, *Argonauti del Pacifico occidentale: riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Roma, Newton Compton 1973.

comunicazione o vi partecipa in larga parte. Sacchetti riferendosi a Mitchell propone tre casi possibili: «partecipanti come produttori di informazione, ricercatore e partecipante che lavorano insieme per produrre informazione, o il ricercatore che è sia produttore che interprete delle informazioni»¹³⁷. Vedremo poi nelle esperienze analizzate più avanti che queste tre possibilità sono state tutte esplorate dando esito ad un insieme complesso di prodotti audiovisuali.

Quello che almeno allo stato di questa ricerca non si è mai trovato è la coincidenza totale tra la voce del ricercatore e quelle del soggetto/oggetto dell'osservazione ovvero una partecipazione totale; possiamo tuttavia affermare che ciò che è possibile è avvalersi del mezzo di ripresa come di uno strumento, un catalizzatore per dirla con Rouch, che permette ciò che altrimenti non lo sarebbe: «The privileged status of the cine-camera has been a powerful intervention in establishing a direct and intimate contact with the inmates on the one hand, and for negotiating our presence inside the detention centers on the other»¹³⁸.

L'approccio antropologico visuale (come oggi si preferisce chiamare questo tipo di esperienze in cui il regista è prima di tutto un ricercatore sociale) ha sempre meno interesse a che le immagini siano uno strumento di misurazione e classificazione e che invece servano a documentare e a narrare delle esperienze: «Nel passaggio dal documentalismo positivista all'osservazione partecipante e poi alla collaborazione abbiamo assistito alla sostituzione della misurazione e della classificazione con l'esperienza e la narrazione, per passare infine all'interpretazione»¹³⁹.

La volontà di esserci: rendere testimonianza

Le limitazioni alla scelta dei casi di studio di questa ricerca sono stati sostanzialmente due: gli estremi cronologici e l'esclusione di opere di fiction tradizionalmente intesa. Come già illustrato, il primo dipende dall'emanazione in Italia di una serie di norme che hanno permesso l'ingresso il carcere dei registi e degli operatori culturali in generale: da quel momento in poi è diventato possibile accedere ad un nuovo regime narrativo, basato su uno sguardo dal e sull'interno del carcere che ha avuto un fortissimo potere di attrazione su molti registi.

I film di finzione su questo tema che dagli anni '80 ad oggi hanno continuato ad essere girati, contemporaneamente a documentari o a opere di videoarte, che presentano diversi gradi di

¹³⁷ Francesco Sacchetti, *La ricerca visuale tra produzione e ricezione: spunti dall'approccio culturale*, «SocietàMutamentoPolitica», vol. 7, n. 14, 2016, p. 68.

¹³⁸ Valentina Bonifacio, Rossella Schillaci, *Between Inside and Outside: Projects of Visual Research inside Italian Prisons*, «Visual Anthropology», 30, 2017, p. 236.

¹³⁹ F. Marano, *Camera etnografica...*, cit., p. 72.

aderenza al reale o di drammatizzazione, sono comunque oggetti teorici di non poco interesse per lo stile registico, la scelta degli interpreti e per i temi proposti: primo fra tutti nel 1989 *Mery per sempre* di Marco Risi, tratto dall'omonimo romanzo di Aurelio Grimaldi, in cui un professore (Michele Placido) appena trasferito da Milano riceve un incarico in un carcere minorile palermitano per insegnare ai giovani detenuti. La maggior parte degli attori era costituita da attori non professionisti, alcuni in regime di semilibertà, e la Mery del titolo nel film interpretava un giovane transessuale, ripudiato dalla famiglia, che si prostituiva regolarmente.

Quasi trenta anni dopo, in occasione della 75^a Mostra del Cinema di Venezia, è stato presentato *Sulla mia pelle* di Alessio Cremonini, un lungometraggio di finzione costruito in modo da fare dell'aderenza ai fatti una cifra costitutiva. Il film racconta gli ultimi giorni di vita di Stefano Cucchi, il geometra romano arrestato il 15 ottobre 2009 e morto sette giorni dopo mentre era ancora in custodia nel reparto protetto dell'ospedale "Sandro Pertini" di Roma¹⁴⁰. Il caso è ancora oggetto di una lunga vicenda processuale e il regista (che ha sceneggiato il film insieme a Lisa Nur Sultan) forse anche per questo decide di drammatizzare il soggetto in un modo che sembra attenersi alle testimonianze rese per le indagini e l'inchiesta. La recitazione di Alessandro Borghi e la costruzione del racconto aderiscono in maniera totale alle immagini note di Stefano Cucchi e alle testimonianze di quanti l'hanno conosciuto. Forse anche per questo il film non azzarda nessuna ipotesi su elementi di cui non si abbia certezza: quando infatti Cucchi viene rinchiuso e presumibilmente avviene il pestaggio che in un modo o nell'altro lo condurrà alla morte, la camera si ferma fuori dalla porta dove l'azione accade, anzi si fissa in un fermo immagine e il racconto procede dopo questa ellissi senza che il regista tenti di colmarla. Attenersi ai fatti e a uno sguardo documentario che rechi in sé la volontà di testimoniare possono essere caratteristiche anche del cinema di fiction, ma per le manipolazioni sull'intreccio che esso può permettere si è deciso di escluderlo da questa ricerca, sebbene *Sulla mia pelle* sia interessante per molti aspetti, e soprattutto uno: la registrazione audio dell'udienza con la voce originale di Cucchi che scorre sui titoli di coda. Questo reperto mediale viene inserito tra le immagini originali di Ilaria Cucchi che mostra la foto ingigantita del volto tumefatto del fratello all'obitorio e un attimo dopo la scomparsa sullo schermo nero di Alessandro Borghi, l'attore che ha dato voce, corpo, volto ed espressione a Stefano. Ogni scena di questo film ci ha parlato di una realtà che probabilmente ogni spettatore (almeno quelli italiani) conosceva già perché tristemente famosa, ma è l'inserimento della traccia audio a

¹⁴⁰ Per questi dati si veda Luigi Manconi, Valentina Calderone, *Quando hanno aperto la cella*, Milano, Il Saggiatore 2013, in particolare il capitolo *Stefano Cucchi che amava la boxe*, pp. 214-232.

permettere che avvenga un processo di autenticazione di quanto abbiamo visto finora ovvero che tutto il film, alla fine, si spalanchi davanti ai nostri occhi accresciuto di senso. Ciò di cui ha bisogno il film non è il sigillo di aderenza alla realtà quanto una sorta di patente di autenticità intesa come capacità testimoniale delle immagini di cui è composto. L'intreccio di materiali mediali diversi, dettati da scopi diversi, che serve a legare «l'aspetto documentario (l'opzione riproduttiva o referenziale) e l'aspetto autonomo (l'opzione costruttiva o performativa) delle immagini prodotte tecnicamente»¹⁴¹ è il terreno per ciò che Montani chiama “etica degli spazi intermedi” che si costituisce dall'incrocio tra finzione e testimonianza, di cui molto cinema contemporaneo sembra farsi espressione.

I film di questa ricerca rispondono senz'altro ad un'urgenza testimoniale, la volontà di dare corpo a quanto sembrava improfanabile e di dare voce a chi normalmente non ne ha, e questo è paradossale soprattutto nel mondo ipermediatizzato che viviamo fuori. In carcere in Italia non esistono cellulari, le telefonate sono contingentate, l'uso dei computer permesso solo per motivi di studio e sotto sorveglianza degli insegnanti o degli agenti; le uniche forme di comunicazione permesse sono la corrispondenza scritta e le visite dei parenti. Si tratta quindi di un mondo chiuso sia fisicamente che relativamente alla comunicazione con l'esterno, di qui la forza eruttiva che da quando è stato possibile, ovvero dalla metà degli anni '80, ha prodotto così tante esperienze artistiche e ha visto coinvolte ormai generazioni di detenuti. Come vedremo dalla descrizione e dallo studio dei film nei paragrafi che seguiranno è come se registi e detenuti, persone che solitamente abitano luoghi diversi, portatori di esperienze differenti e con orizzonti distanti, si fossero trovati all'incrocio dei loro mondi e avessero dato vita, insieme, a quello «“spazio intermedio” che è la sede di un'etica della forma, o di una creatività “debitoria”»¹⁴². Alla metà degli anni '80 le nuove tecnologie incontrano e si mettono al servizio di un sistema di complessificazione interno al cinema, contemporaneamente e in maniera necessariamente correlata. Nei film che in quel periodo sono girati in carcere si vede bene lo scoccare della scintilla che dà vita a quell'incandescenza intermediale¹⁴³ resa possibile anche dall'apertura del sistema penitenziario: fin da quando avvengono i primi contatti tra i detenuti e i registi diventa subito chiaro che il modo per lavorare insieme con le immagini può avvenire grazie a strumenti di registrazione e di ripresa maggiormente duttili e piuttosto immediati, che permettono che siano usati agilmente anche da coloro, i detenuti, che probabilmente prima non ne erano capaci.

¹⁴¹ Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo del visibile*, Roma-Bari, Laterza 2010, p. 35.

¹⁴² *Ivi*, pp. 58-59.

¹⁴³ Questa l'espressione usata da Federico Zecca, *Elementi per una genealogia intermediale*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia, Marsilio 2008, p. 52.

Molti dei primi lavori analizzati sembrano definibili non soltanto dalla fisionomia che assumono ma dall'energia che li ha prodotti, un atteggiamento post-mediale (*post-media attitude*¹⁴⁴ nell'originale di Slater) che sembra servirsi della moltiplicazione dei media per colmare un vuoto ma anche per dare voce ad una coralità: il risultato infatti molto spesso non è (o non soltanto) il dialogo intermediale di mezzi diversi usati e orditi da un unico sguardo, quello del regista, quanto dalla molteplicità di voci e di sguardi di tutti coloro che fisicamente o idealmente hanno imbracciato la telecamera o la cinepresa per un tratto, dando vita a opere elastiche, frammentarie, talvolta poco organiche, laterali, amatoriali ma senz'altro comunitarie. Non tutti i film considerati presentano questa tessitura intermediale, ma quelli che lo fanno cuciono insieme non solo reperti medialità di supporti o formati differenti, ma pratiche culturali ed estetiche diverse. Ed è questo cinema, che tutto sommato sfugge alle definizioni, che da una parte attesta una referenza oggettiva con ciò che rappresenta (di qui la spinta a voler vedere dal vero e toccare con mano l'interno del carcere, come patto necessario e imprescindibile) e dall'altro elabora un modo originale per autenticare quell'immagine che per sua natura è insufficiente ad attestare la natura ontologica della realtà. Un cinema che è un laboratorio aperto e che di volta in volta studia nuove strategie per intrattenere un patto referenziale con il reale e restituirne l'essenza: «Forse le definizioni storicamente più accreditate – documentario, documentario di creazione, cinema del reale – dovrebbero cedere il posto a una nuova denominazione, perché sempre più spesso facciamo esperienza di un cinema di testimonianza nel quale l'istanza documentaria si mescola a una serie di altre istanze (etiche, politiche, narrative, rielaborative), richiedendo così che ne siano ripensati gli stessi presupposti»¹⁴⁵. Si tratta quindi di sperimentare un nuovo regime di visibilità e di credenza, di rifamiliarizzare il cinema: da macchina produttiva grossa e ingombrante dovrebbe tornare a farsi così maneggevole da riuscire a rientrare nella vita quotidiana o, in questo caso, addirittura laddove è normalmente impossibile producendo «effetti di realtà»¹⁴⁶ che sono alla base di un nuovo patto con lo spettatore. In alcuni dei film cui mi riferisco (in particolare i lavori di *Camera Woman*, *Ripresi* di Mimmo Calopresti e Claudio Paletto, e *Il mondo chiuso* di Bruno Bigoni, di cui si parlerà diffusamente nel capitolo seguente) si avverte l'urgenza comunicativa che donne e uomini delle carceri

¹⁴⁴ Howard Slater, *Post-Media Operators An Imaginary Address*, <http://infopool.antipool.org/Stamm.htm>, 22/09/1998.

¹⁴⁵ Dario Cecchi, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Cosenza, Pellegrini Editore 2016, p. 20.

¹⁴⁶ J.-L. Comolli, *Vedere e potere...*, cit., p. 142 e in generale il riferimento è al paragrafo *Luce risplendente di un astro morto*, pp. 139-144.

torinesi vedono possibile canalizzare grazie all'accessibilità dei mezzi impiegati, uno spontaneismo che non aspira certo all'invisibilità ma che genera lo stesso stupore e straniamento. È come se attraverso un tema come questo il cinema avesse la possibilità di assecondare la propria vocazione ontologica senza tentare di annullare nessun aspetto ma anzi indagando nel fuori campo della società.

In questi film generalmente non esiste messa in scena ma il vero paziente lavoro che è stato condotto (quando possibile prima delle riprese) è stata la negoziazione con i soggetti: l'attenzione con cui i registi si sono attenuti a questo patto fiduciario anche in fase di montaggio denota il rigore che hanno usato per rispettare un regime di credenza che prima di essere condiviso con il pubblico doveva essere sottoscritto tra quanti avevano partecipato al film. Con i casi di studio analizzati si cercherà di mostrare di volta in volta quali scelte dimostrano questa attenzione che diventa tanto più evidente quando ci accostiamo a film che invece non ne dimostrano alcuna. Solo a titolo di esempio e per contrasto vorrei velocemente parlare di *Spes contra spem. Liberi dentro* (2017, 70') di Ambrogio Crespi, film che consiste in una serie di interviste ad ergastolani del carcere di Opera. Si tratta di un documentario che potremmo definire espositivo secondo la formula di Nichols¹⁴⁷: il regista sceglie un tema, in questo caso l'inumanità dell'ergastolo, e per convincere lo spettatore di questa sua visione (condivisibile per quanto mi riguarda ma poco importa) ricorre ad un arsenale di espedienti che tendono a connotare fortemente il film. Gli intervistati sono ripresi a mezzo busto di tre quarti, con forti effetti luministici sul volto che si presenta metà in ombra e metà in una calda luce caravaggesca, e molto spesso la camera si avvicina con lo zoom fino al primo piano per sottolineare momenti particolarmente drammatici del racconto. Il regista è anche autore delle interviste e fa sentire la sua voce che con tono fortemente acquiescente partecipa alla messa in scena insieme alla musica, sempre presente, ed entrambe risultano invadenti, sia con i soggetti ripresi che con gli spettatori. Oltre alla ricercatezza della messa in quadro il film è costruito con un "montaggio evidenziatore"¹⁴⁸ al servizio del punto di vista e delle argomentazioni dell'autore.

Accade qui tutto il contrario di quello che invece è auspicabile fare in un cinema che voglia attraversare una soglia e porsi delle nuove domande sul suo statuto e sul suo ruolo nel mondo: «che i film servano a *farsi carico* di ciò che è escluso frequentare nella vita. Che servano a

¹⁴⁷ Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press 1991, pp. 34-38.

¹⁴⁸ Espressione usata in Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press 2001, tr. it. *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro 2006, p. 114.

vedere ciò che non si può vedere, per il semplice fatto che c'è qualcuno – l'autore – per il quale far vedere quello era importante»¹⁴⁹.

Se è impreciso dire che tutti i film di questa ricerca sono documentari, possiamo dire con buona sicurezza che tutti sono scaturiti da uno sguardo documentario che nelle varie epoche del cinema ha fatto del realismo e più in generale della propria credibilità una missione, ma anche da uno sguardo che si fa carico di istanze morali e si interroga su come dare una forma alla postura etica che lo muove.

Essere sempre completamente circondati da immagini e avere la possibilità di fissare ogni attimo e di registrare ogni evento ci danno l'illusione di avere accesso alla completa realtà mentre invece questa nostra immersione in una sorta di brodo ipermediale ci mette a volte nella condizione di non saper guardare quello che abbiamo intorno. In questo senso il cosiddetto cinema del reale può fare quello che Comolli attribuisce al documentario¹⁵⁰, fornire degli strumenti di analisi della realtà che il cinema di finzione non può offrire, metterci di fronte ai limiti del visibile, avvicinarci a quei temi che il cinema di finzione troppo spesso traslascia perché economicamente improduttivi: le lotte operaie, il lavoro, l'orrore. Comolli non ne parla esplicitamente ma il carcere rientra tra questi temi negletti, al contrario di Perniola¹⁵¹ che invece ne censisce la presenza nel panorama italiano contemporaneo del documentario, assieme ad altri argomenti cogenti ma improduttivi (in senso economico) come la scuola e l'immigrazione: dei film cui si riferisce, la studiosa mette in luce l'interesse per l'alterità e il fatto di ritrarre il mondo di dentro come un *pendant* di quello fuori. Una prima lettura di un fenomeno che a mio avviso tradisce una volontà ben più ambiziosa: quella di portare una testimonianza del carcere attraverso un rovesciamento del dispositivo di ripresa, sostituendo per quanto possibile lo sguardo dell'autore a quello dei soggetti che catturano la sua attenzione.

Anche Bertozzi avverte la tendenza di molto cinema italiano, in particolare documentario, di avventurarsi sul terreno dell'emarginazione, infatti scrive nel 2008: «È un fiorire d'iniziativa legate al mondo del volontariato o del sociale, attraverso i tortuosi sentieri della comprensione "extracomunitaria" o adolescenziale, della detenzione carceraria o dell'handicap»¹⁵².

Mi pare che sia evidente che il carcere può essere indagato come luogo, come controluogo, come eterotopia o come dispositivo ottico o sociale: da qualsiasi prospettiva lo si guardi non si

¹⁴⁹ Serge Daney, *Il cinema e oltre...*, cit., p. 194 (corsivo nel testo).

¹⁵⁰ Cfr. J.-L. Comolli, *Vedere e potere...*, cit.

¹⁵¹ I. Perniola, *1. Le tematiche: storie di carcere, scuola e immigrazione*, in (id.), *L'era postdocumentaria*, cit.

¹⁵² Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio 2008, p. 270.

può prescindere dal fatto che esso costituisca il punto di convergenza di molte discipline diverse.

Quello che è importante per questa ricerca però è il ruolo che il carcere occupa nei film che ho selezionato e anche e soprattutto che cosa il carcere permetta in essi: la mia idea è che la quasi totalità degli autori che ho considerato cerchino di capovolgere il dispositivo ottico del panottismo.

Ho cercato fin qui di sottolineare i punti di tangenza tra il carcere (e gli apparati di controllo in generale) e il cinema a partire dal loro essere considerati due esempi, sia pure diversi, di eterotopia; entrambi sono dispositivi che necessitano di sistemi di registrazione e che sono composti da un complesso di linee di visibilità, enunciazione e soggettivazione; entrambi infine, possono essere espressione del potere, sia esso disciplinare o produttivo.

Per la coincidenza o la vicinanza di tutti questi aspetti i detenuti sono prima attori sociali e poi di un film, soggetti e diretti dallo sguardo del regista in una relazione di potere (e di sguardo) asimmetrica.

L'ipotesi dunque è che attraverso le varie modalità discorsive che illustrerò nel prossimo capitolo i registi abbiano cercato di rendere testimonianza di un mondo di vissuti e di esperienze normalmente sottratti alla vista e di farlo cercando di eclissarsi il più possibile, lasciando che lo spazio, la voce e il punto di vista fossero il più possibile nelle mani dei detenuti. Emerge così una cartografia di esperienze, una mappatura di questo mondo variegato e a tratti stupefacente.

Capitolo II – Modelli e pratiche

1. Modelli

Premessa metodologica

Nel capitolo precedente ho cercato di perimetrare il campo degli studi che in anni più o meno recenti si sono concentrati sul carcere, sul suo ruolo nella e per la società, e sul modo in cui viene descritto o rappresentato attraverso i canali televisivi, informativi o le espressioni artistiche.

Nel capitolo che sta per iniziare invece verranno analizzati i casi di studio che ritengo essere esemplificativi degli approcci diversi grazie ai quali il tema del carcere è stato oggetto di attenzione di molti registi.

Prima di procedere trovo doveroso lasciare spazio ad alcune precisazioni di carattere metodologico riguardanti la terminologia, l'analisi, il riferimento a testi sul documentario e in generale su quelle rappresentazioni audiovisuali che ho fin qui descritto in contrapposizione rispetto a ciò che si consideri fiction tradizionalmente intesa.

In ultimo anche qualche cenno all'orizzonte degli studi circa il ruolo dello spettatore e la percezione attesa di fronte a modalità espressive e discorsive diverse dalla fiction.

L'obiettivo di questa ricerca non è quello di sistematizzare e chiudere in categorie definite i prodotti audiovisivi che ne costituiscono i casi di studio tuttavia, per procedere con rigore all'analisi dei film e discutere l'ipotesi da cui questa ricerca è nata sarà utile stabilire criteri teorici e terminologici di riferimento.

La numerosità delle opere audiovisive sul carcere nei circa trent'anni di cinema italiano considerato dimostra di per sé il forte interesse che questo tema ha suscitato in autori, registi, artisti di cultura di origine e ambito di espressione talvolta molto distanti.

Lo sforzo dunque qui non sarà quello di dare delle etichette ai film considerati quanto di procedere ad una sistematizzazione pensata per dimostrare la molteplicità di approcci ma anche, ed è questa l'ambizione più spiccata della presente ricerca, la convergenza di sguardo dei vari autori e le scelte sintattiche visuali simili che si riscontrano nella maggior parte dei lavori.

Mi limito qui a menzionare alcuni testi che reputo fondamentali per stabilire con chi legge una base terminologica e dei riferimenti condivisi, per cercare di ridurre al minimo le ambiguità lessicali e non incorrere in fraintendimenti.

La scelta di tralasciare i film di fiction tradizionalmente intesa discende dalla lettura che si vuole dare ai testi audiovisivi considerati: essi sembrano essere accomunati dal mettere in atto un tentativo di capovolgere il dispositivo di visione.

Abbiamo già ampiamente discusso di come la visione sia un dato fondamentale e fondante alla base dell'esistenza stessa del carcere: il sistema panottico implica necessariamente la presenza di due elementi, chi guarda e chi viene osservato.

Il cinema sul carcere introduce altri due elementi: uno sguardo superiore che dirige e costruisce l'architettura delle storie (come quello di un autore, di un narratore o di entrambi), e lo sguardo dello spettatore che assiste a questo gioco di incastri dall'esterno. In una struttura di questo tipo il detenuto non ha scampo ed è l'ultimo ad avere la possibilità di orientare o indirizzare lo sguardo sia dell'autore che dello spettatore.

Tutto può cambiare quando al detenuto viene concesso lo spazio per non essere, soltanto o del tutto, oggetto di uno sguardo eterodiretto.

Per questo, laddove i film sono girati effettivamente in carcere con persone che lo abitano nella realtà, l'orizzonte di attesa può essere diverso: il detenuto non è più l'ultimo elemento di uno schema a cannocchiale, di un imbuto di regimi narrativi al cui fondo sta il personaggio, ma parte attiva dell'interazione.

Sia l'autore che il detenuto-personaggio possono essere gli artefici del tipo di regime di credenza e narrativo di cui il film si fa veicolo e, a seconda della libertà che il primo concede al secondo, quindi del gradiente di vicinanza o distanza dei loro sguardi, si assiste a opere diverse.

Gauthier, parlando del primo film di Frederick Wiseman girato tra l'altro in un ospedale psichiatrico giudiziario, *Titicus Follies* (1967), parte dal descrivere che cosa caratterizza un film di finzione per poi arrivare per contrapposizione a descrivere il cinema del maestro statunitense. La *fiction* si fonda sulla presenza di tre elementi che implicano una costruzione: il racconto, l'ambiente e gli attori (dunque la fabula, la scenografia e i personaggi). Nella maggior parte dei documentari considerati come per Wiseman accade il contrario: il regista «non interviene, se non con la sua presenza (ma è comunque un intervento), non commenta, se non con il montaggio (ma è comunque un commento), filma l'azione e non il racconto dell'azione (ma un'azione filmata è già un abbozzo di racconto)»¹⁵³. In sintesi Gauthier descrive la miglior tradizione documentaria come quella che si basa non su tre elementi del tutto costruiti ma su

¹⁵³ Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Armand Colin, 2008, tr. it. Valentina Pasquali, *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009, p. 33.

tre elementi dati dall'incontro stesso con quello che la realtà ci mette di fronte e dal modo in cui noi ci relazioniamo ad essa: l'attesa, il montaggio e il caso.

L'attesa dunque come una sorta di rifiuto di sceneggiare la realtà ma anche come l'attitudine a cercare di coglierla: senza per questo fare distinzioni tra *fiction* e documentario Daney riconosce alla registrazione una innata dimensione morale, sostiene cioè che è impossibile prevedere che cosa rimarrà impresso sulla pellicola e quindi «non rimane che adattarsi a ciò che ci sarà “in più”. Divine scoperte, scorie, sintomi oggettivi, verifiche e prove, brutte sorprese, punte di realtà che impediscono all'immaginario di chiudersi, pretesti per discussioni dialettiche di ogni genere»¹⁵⁴.

Questa impostazione risponde anche ad una tendenza che nel cinema italiano è spiccatamente forte e che da Bazin passando per Zavattini e fino ai giorni nostri è stata sottolineata spesso.

L'ontologia dell'immagine fotografica e il movimento e la durata che il cinema le permettono diventano, nelle mani dei registi italiani del Neorealismo, uno strumento che pochi altri sono capaci di usare così efficacemente: «In un mondo ancora e già ossessionato dal terrore e dall'odio, in cui la realtà non è più quasi mai amata per se stessa ma solo rifiutata o difesa come segno politico, *il cinema italiano è il solo a salvare, nel seno stesso dell'epoca che dipinge, un umanesimo rivoluzionario*»¹⁵⁵.

Questo è un tratto che nonostante gli enormi cambiamenti sembra permanere nel nostro cinema, soprattutto in quello del reale, che appunto mantiene un'attenzione costante e un rapporto privilegiato con il cercare di usare il mezzo di ripresa non solo per registrare ma anche e soprattutto per sondare la realtà.

Bazin non ne parla direttamente ma uno dei maggiori interpreti di questa tendenza sembra essere anche De Seta, il cui metodo è citato in un saggio di Bruno Roberti che racchiude in poche frasi l'essenza, o per meglio dire l'ontologia, del suo cinema che viene chiamato 'documentario'. Il regista proprio non capiva il senso di questa etichetta, infatti diceva: «Componevo dei brani di cinema, senza personaggi, ma già con esigenze di racconto. Ma io non ero capace di mettere a punto una sceneggiatura, di prevedere tutto...»¹⁵⁶. Il cinema cosiddetto documentario non è necessariamente senza sceneggiatura, ma è sicuramente più aperto ad accogliere le emersioni del reale, in un processo che Roberti attribuisce a De Seta e che chiama di maiuetica del reale: «È come se De Seta adoperasse il metodo socratico della

¹⁵⁴ S. Daney, *Il cinema e oltre...*, p. 20.

¹⁵⁵ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I-II-III-IV*, Éditions du Cerf, 1958, 1959, 1961, 1962, presentazione, scelta dei testi e tr. it. di Adriano Aprà, *Che cosa è il cinema?* Milano, Garzanti, 1999, p. 280 (corsivo nel testo).

¹⁵⁶ Bruno Roberti, *Vittorio De Seta: senza un maestro ovvero un maestro senza*, in Daniele Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum 2013, p. 99.

maieutica e facesse scaturire, venir fuori, un tasso insieme di verità e immaginazione della *dinamica* stessa, al limite tra interiorità ed esteriorità, tra reale e funzionale (sic, probabilmente un refuso per finzionale), degli avvenimenti *diretti*»¹⁵⁷.

Tentare di usare una terminologia chiara e univoca per descrivere il materiale considerato non è impresa facile.

I casi di studio che seguono non appartengono ad un genere definito e, trattandosi di opere così diverse, non è possibile adottare un solo criterio descrittivo. Un criterio utile ma non esaustivo può essere quello riguardante la destinazione per cui le opere sono state pensate, se per le sale cinematografiche, mostre, musei, televisione o web, anche se molto spesso le logiche distributive esulano completamente da quelle che erano le intenzioni di autori e produttori.

Non basterebbe nemmeno suddividere le tipologie per lunghezza o per il supporto impiegato: ormai i metodi di ripresa digitali hanno soppiantato l'uso della pellicola anche nei film destinati alle sale e il supporto ha una natura duplice, sia come dispositivo che come forma culturale come la chiama Casetti: «un medium non è solo un supporto o un dispositivo. Un medium è anche una forma culturale; ciò che lo definisce è la maniera in cui esso ci mette in relazione con il mondo e gli altri, e dunque il tipo di esperienza che esso attiva. Per *esperienza* qui intendo sia un confronto con una realtà (fare esperienza), sia la capacità di trarre da questo confronto una conoscenza (accumulare esperienza), sia infine l'abilità di gestire questo o altri incontri (avere esperienza)»¹⁵⁸.

Ho scelto di partire da alcune distinzioni condivise, soprattutto per quanto riguarda il mondo del documentario, e di altre indicherò di volta in volta i riferimenti.

Si deve a Gauthier¹⁵⁹ uno dei più sistematici sforzi tassonomici sul documentario: per ciascuna delle tipologie che individua propone dei riferimenti storici e alcuni film o autori maggiormente rappresentativi, così per esempio quando introduce il documentario conviviale o quello dialogico, solo per citarne due tra quelli che incontreremo più avanti.

In aggiunta alle tipologie di Gauthier sono utili anche quelle di Bill Nichols¹⁶⁰ che parla di differenti modalità (*modes* nel testo originale inglese) che non coincidono totalmente ma hanno svariati punti di contatto con quelle postulate dallo studioso francese.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 103 (corsivo nel testo).

¹⁵⁸ Francesco Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015, p. 37 (corsivo nel testo).

¹⁵⁹ *Cfr.* G. Gauthier, *Storia e pratiche...*, op. cit.

¹⁶⁰ *Cfr.* B. Nichols, *Introduzione al documentario...*, op. cit.

Per entrambi sono importanti i criteri che riguardano vari aspetti, che Nichols sintetizza sotto il nome di triangolo della comunicazione: in ogni documentario secondo lui coesistono tre storie «la storia del regista, quella del film e quella del pubblico»¹⁶¹.

La realtà della produzione, anche solo di quella documentaria però, non è così semplice da definire, non solo perché stiamo parlando di oggetti teorici dai confini mobili e porosi ma anche perché talvolta si preferisce dare un nome ad alcuni di essi dalla prospettiva del contenuto di cui trattano: è quanto fa Ivelise Perniola in un capitolo del suo *L'era postdocumentaria*¹⁶² in cui parla di film sul carcere, sulla scuola e sull'immigrazione.

Una sintesi possibile tra queste posizioni può essere riscontrata in un saggio di Odin pubblicato all'interno del volume *Cinémas et Réalités* in cui l'autore, a partire dalla sua considerazione del documentario non come un genere ma come un insieme¹⁶³, introduce la sua idea di *sous-ensembles stylistiques* che sono «différents structures stylistiques sous-sceptibles de produire une lecture documentarisante»¹⁶⁴. In un discorso più ampio su quali siano e se esistano delle caratteristiche identificative del documentario, accettate e condivise, Odin introduce la nozione di sottoinsieme stilistico che differisce dal genere perché prende in considerazione non tanto gli aspetti contenutistici ma criteri stilistici sia a livello dell'immagine, che del suono, che dell'insieme dei due.

Dalla combinazione dei generi con i sottoinsiemi dunque si può arrivare a definire in maniera molto accurata la fisionomia di un film, dando vita ad un caso da manuale di classificazione incrociata¹⁶⁵.

Alcuni tra i film considerati in questa ricerca hanno una fisionomia più difficile da definire e sono quelli che in tutto o in parte hanno i tratti del film-saggio o del documentario di creazione. Entrambe queste modalità discorsive sono ampiamente dibattute, per alcuni sono quasi delle creature mitologiche per altri invece hanno una piena legittimità.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 70.

¹⁶² *Cfr.* I. Perniola, *L'era...*, op. cit.

¹⁶³ La definizione qui si deve a Metz: «per “gruppo di film” s'intende un ampio testo collettivo che attraversa diverse frontiere interfilmiche, si suppone che fra questi film vi sia una parentela profonda e globale, una certa omogeneità che concerne le strutture generali di ogni film, e che corrisponde quindi necessariamente – anche se magari in gradi diversi – a una certa unità d'impressione, a un'“aria di famiglia” che aleggia sull'insieme e che si percepisce direttamente, insomma a una *rassomiglianza* nel senso più corrente della parola» (corsivo nel testo), Christian Metz, *Langage et cinéma*, Librairie Larousse, 1971, tr. it. di Alberto Farassino *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977, p. 131.

¹⁶⁴ Roger Odin, *Film documentaire Lecture documentarisante*, in (id.) *Cinémas et Réalités*, Saint-Etienne, Cierrec, 1984, p. 272.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 274.

Sul film saggio il riferimento è stato un altro testo di Perniola, *Chris Marker, o del film-saggio*¹⁶⁶, ma anche il più recente *How the Essay Film Thinks*¹⁶⁷ di Laura Rascaroli in cui la studiosa sistematizza molti dei contributi scritti sul tema negli ultimi decenni.

Lischi colloca il documentario di creazione nel punto di incontro tra le sperimentazioni del video e l'urgenza narrativa del documentario classico che grazie al mezzo elettronico può ampliare la propria gamma argomentativa ed espressiva: ne parla ne *Il linguaggio del video*¹⁶⁸ che insieme al suo *La lezione della videoarte: sguardi e percorsi*¹⁶⁹ e a *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*¹⁷⁰ di Alessandro Amaducci costituiscono la base di riferimento per le opere di videoarte considerate tra i casi di studio.

Vorrei precisare che con il riferimento a questi testi non si intende esprimere un giudizio definitivo su questioni teoriche aperte per il fatto stesso di riguardare forme espressive vive e in continuo mutamento: ciò che si vuole fare è dare delle indicazioni di massima sull'uso dei termini per non incorrere in ulteriori ambiguità.

Allo stesso tempo vorrei prevenire un'altra critica: con il percorso che ho scelto attraverso le opere che convergono sul tema del carcere non intendo esprimere un giudizio apodittico sul cinema italiano; al contrario, vorrei che la mia ricerca, oltre ad indagare la specificità linguistica imposta dall'argomento, avesse una valenza euristica, fosse sufficientemente articolata per illustrare la complessità del fenomeno e abbastanza accattivante per mostrare le possibilità di un'indagine ancora più approfondita.

Del resto non è facile e sarebbe improduttivo pretendere di classificare una materia per sua natura sfuggente: è ancora Casetti che nella postfazione al III volume del *Lessico del cinema italiano* dice che «nel cinema italiano le formule tendono a presentarsi non tanto come un canone, quanto come un insieme di variazioni su un tema. I processi di formalizzazione avvengono, quando avvengono, per approssimazioni continue. [...] il cinema italiano, quando tocca un argomento, non lo riporta a una serie di emblemi fissi, né lo inquadra in una struttura forte di eguaglianze e opposizioni; al contrario, ne esplora progressivamente i diversi lati, contamina le componenti, mescola positività e negatività, fa emergere sottigliezze»¹⁷¹.

¹⁶⁶ Cfr. Ivelise Perniola, *Chris Marker, o del film-saggio*, Torino, Lindau 2003.

¹⁶⁷ Cfr. Laura Rascaroli, *How the Essay Film Thinks*, Oxford, Oxford University Press 2017.

¹⁶⁸ Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Roma, Carocci, 2005, p. 63.

¹⁶⁹ Cfr. Sandra Lischi, *La lezione della videoarte: sguardi e percorsi*, Roma, Carocci 2019.

¹⁷⁰ Cfr. Alessandro Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Torino, Kaplan 2014.

¹⁷¹ Francesco Casetti, *Postfazione. Le parole per dirlo*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume III*, Milano-Udine, Mimesis 2016, p. 476 (corsivo nel testo).

Se fin qui ho cercato di offrire dei riferimenti utili per la lettura e la condivisione di un percorso ragionato attraverso i materiali che propongo, non posso fare a meno di menzionare alcuni testi (che poi come gli altri verranno opportunamente citati nel resto del lavoro), che costituiscono la cornice teorica di riferimento rispetto al vivace mondo del cinema del reale italiano.

Quella del reale è una categoria interpretativa, un filtro, che aiuta a descrivere molta della produzione non solo italiana e che ha il pregio di non limitarsi a comprendere il documentario ma di avere in comune con esso una natura «sfuggente»¹⁷², come molte di quelle opere che escono dai circuiti produttivi e distributivi del cinema di finzione destinato alle sale.

Un cinema dunque che Dottorini suggerisce essere non “del” ma “per” il reale, proteso a interrogarsi e a dare espressione a nuove forme capaci di restituire la complessità dei fenomeni indagati; le strategie per farlo, suggerisce, sono molteplici. Il cinema per il reale rimette il montaggio al centro e usa soluzioni nuove che prevedono l’assemblaggio di materiali anche del tutto eterogenei, ridiscute il rapporto di distanza o vicinanza tra lo sguardo e ciò che viene ripreso, fa dell’ibridazione una cifra costitutiva, mescolando linguaggi e codici e dando vita ad un nuovo modo di dare conto del mondo.

Nel tentativo di definire l’estetica del documentario attuale, e quindi una parte precisa del più ampio cinema del reale, Cecchi aggiunge un aspetto che sulle prime può sembrare dissonante rispetto a quanto sostenuto fin qui ma che nella pratica descrive bene l’oggetto teorico che stiamo cercando di delineare: parla di un cinema di testimonianza che non si limita a documentare ma che lo fa anche attraverso «l’intreccio crescente tra forme della narrazione fortemente incentrate sul compito di attestare la realtà (un fatto, un evento, un luogo, un territorio, ecc.) quale essa è e dispositivi schiettamente finzionali»¹⁷³. In questo modo lo studioso censisce e giustifica la presenza di una forte tendenza intermediale su cui poi torneremo per alcuni casi specifici trattati più avanti, e mette in luce anche la difficoltà di giungere ad una terminologia univoca.

Il carcere sembra essere un luogo improfanabile, per usare un termine agambeniano: anche chi vi entri come visitatore non riesce probabilmente a catturarne il senso, perché le persone che lo abitano necessariamente mettono in scena sé stesse, per le motivazioni più disparate. Nonostante quello che sappiamo dalle inchieste che periodicamente ci mettono di fronte ad un sistema detentivo ancora profondamente inumano e arretrato, in molti di questi film vedremo agenti di custodia comprensivi e compassionevoli, e vedremo pluripregiudicati autori di delitti

¹⁷² Daniele Dottorini, *Introduzione. Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto*, (id. a cura di), *Per un cinema del reale...*, cit., p. 16.

¹⁷³ Dario Cecchi, *Immagini mancanti...*, cit., p. 9.

efferati disvelare il loro lato più intimo e umano. Anche questo è il carcere ma quello che a noi interessa in questa sede non è stilare un rapporto quantitativo fatto da dati ma analizzare l'attitudine che ha mosso fino ad ora molti registi.

Portare lo spettatore "tra le sbarre"

Bertozzi introduce un ulteriore aspetto che mutua da Bruzzi¹⁷⁴ e che ci serve per passare al discorso sul ruolo dello spettatore: la performatività del documentario, questa sua vocazione a mettere in scena i corpi. «Il documentario contemporaneo richiede immersioni molteplici, capaci di rimettere in movimento l'esperienza corporea del sentire. Maestrie fisiche e atti mediatori per nuovi appostamenti estetici: un agire pratico-filmico che valica la *vexata questio* dell'indecidibilità dell'opera d'arte per fuggire dal processo di immobilizzazione del soggetto. In termini biopolitici, dal controllo, attraverso l'apparato burocratico-istituzionale, del vitalismo primigenio. Dunque il corpo dell'autore diviene importante, lo strumento principale della modalità performativa del documentario»¹⁷⁵.

In un saggio inizialmente pubblicato sul numero 44 di «Images documentaires» e poi raccolto in *Vedere e potere*, Comolli riflette sul ruolo dello spettatore rispetto a quattro film usciti in quel periodo (primi anni '90) e che hanno in comune il fatto che coinvolgono chi guarda in maniera molto diversa da quello che solitamente accade nel cinema narrativo classico. L'autore introduce la formula di una garanzia documentaria che si basa su tre regole: «1) che l'attore e il personaggio siano una cosa sola, 2) che il legame *corpo-parola-soggetto-esperienza-vita* sia assicurato al punto che l'esperienza delle riprese non possa non coinvolgere il corpo filmato e 3) che il film sia in effetti il documento di questo coinvolgimento»¹⁷⁶. Comolli in realtà, a proposito di *Berlin 10/90* (1991) di Robert Kramer, porta all'eccesso questi concetti introducendo una garanzia ulteriore, quella del corpo filmato del regista che «impone una prova in più dell'essenza documentaria del film, capace di produrre un effetto di verità che non dovrebbe più essere discutibile»¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Cfr. Stella Bruzzi, *New Documentary*, London, Routledge 2000.

¹⁷⁵ Marco Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio 2018, pp. 39-40 (corsivo nel testo).

¹⁷⁶ J.-L. Comolli, *Vedere e potere...*, cit. pp. 262-263.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 263. Lo stesso Comolli ha diretto un documentario che non parla esattamente di carcere ma di una nota vicenda giudiziaria italiana che ha portato i suoi protagonisti e soprattutto uno, Adriano Sofri, a vivere molti anni in detenzione. Il film si intitola *Il giudice e lo storico* (2001) e si sviluppa nella forma dell'intervista all'accademico Carlo Ginzburg che sul tema ha scritto il saggio *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al caso Sofri* (Torino, Einaudi, 1991). L'aspetto più interessante e più inerente al ragionamento di Comolli sul corpo del regista sta nel fatto che il documentario presenta parti dell'intervista e materiali d'archivio relativi alle indagini sull'omicidio del commissario Calabresi e ai processi che ne sono seguiti, e che nel passaggio tra un discorso al presente dello storico e le fonti audiovisive riferite all'epoca dei fatti vengono inserite delle scene di raccordo: in

Come ho già introdotto nel primo capitolo e come cercherò di illustrare volta per volta nello studio dei singoli casi, il processo di autenticazione e quindi la garanzia di veridittività di ciò che vediamo e sentiamo in questi film non passa quasi mai per il corpo o per la voce del regista, soprattutto non per il suo commento: tutto ciò che l'autore si permette di mettere in campo è lo sguardo.

La varietà di approcci e di forme espressive con cui il carcere è stato mostrato nei lavori che seguono vede di solito l'autore fare un passo indietro, limitare la propria presenza fisica sotto forma di corpo o di voce e rinsaldare il regime di credenza dello spettatore attraverso un lavoro sulla sintassi filmica, attraverso scelte testuali che risultano essere simili nella maggior parte dei film.

Come ho già detto all'inizio di questa premessa, lo spettatore occupa una posizione altra rispetto ai registi e ai detenuti che per più o meno tempo condividono lo spazio fisico del carcere: la sfida alla base della maggior parte dei film considerati è infatti quella di abbattere il muro di cinta, trascinare lo spettatore dentro e dargli la possibilità di dotarsi dello sguardo non solo degli autori ma quanto più possibile dei detenuti. Ribaltare il dispositivo dunque, facendo passare i detenuti dal ruolo di oggetti passivi di uno sguardo di vigilanza e controllo a quello di agenti dello sguardo, con un gradiente di autonomia che ovviamente sarà diverso tra un film saggio o un documentario corale.

Sul ruolo dello spettatore è stato scritto molto in questi anni. Tra i contributi più importanti ce ne sono alcuni riguardanti la moltiplicazione dei luoghi dove fruire le opere audiovisive e delle forme di spettacolarità e di come, in un mondo ipermediatizzato, esso sia continuamente sottoposto a stimoli diversi e debba dunque farsi strada in questo universo complesso. È questo l'approccio di un testo che dichiara la propria intenzione fin dal titolo, *Il luogo dello spettatore*: introducendo la raccolta di saggi Somaini sottolinea che l'accento è stato posto «sul ruolo giocato dagli spazi della fruizione e dai dispositivi nel costituire l'identità dello spettatore, sottolineando come questa possa essere ricostruita solo a partire da un'analisi delle tecniche che regolano la produzione delle immagini e dei supporti che ne favoriscono la circolazione»¹⁷⁸.

esse un uomo è seduto di spalle ad una postazione di montaggio, con degli schermi davanti in cui si vedono le immagini relative a entrambe queste linee di racconto, prima che ad esse venga poi dato lo spazio dell'intero schermo. Durante l'intervista Ginzburg fa un parallelismo che vale per questo caso tra il lavoro del giudice e quello dello storico perché entrambi lavorano su documenti che ricordano quelli dei processi d'inquisizione. Comolli, introducendo gli inserti con la cabina di regia e i reperti medialti che seguono tutto il corso della vicenda, dalle indagini ai processi, è come se avvalorasse la tesi di Ginzburg aggiungendo il proprio corpo (quello del regista) come terzo elemento utile ad approfondire lo studio delle fonti, in questo caso audiovisive, e dunque aggiungendo una volta di più una prova di veridicità, ovvero di essenza documentaria, a questa inchiesta.

¹⁷⁸ Antonio Somaini, *Introduzione*, in A. Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero 2005, p. 21.

Questo criterio però non è particolarmente utile nella presente ricerca, soprattutto perché la destinazione di molte di queste opere è quasi ignota, trattandosi di materiali nati per le sale espositive o cinematografiche ma in qualche caso, e per le più svariate motivazioni, pressoché sconosciuti ai più.

La figura dello spettatore dunque può essere indagata attraverso la postura derivante dal luogo in cui fruisce di una data opera ma più utile in questo studio sarà l'atteggiamento che lo spinge alla scelta di un film come quelli che seguono, e dunque la postura emozionale che determina l'avvicinarsi a questo tema e che è quella a cui può rivolgersi l'autore.

L'analisi dei singoli film dunque si soffermerà su quelle marche testuali (come per esempio l'uso insistito del primo piano) che fanno ormai parte di una sintassi consolidata e approfondita in testi storici (ma niente affatto superati) come *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*¹⁷⁹ di Francesco Casetti, o più recenti come *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*¹⁸⁰ di Vittorio Gallese e Michele Guerra, che come dichiarato nel titolo indaga la risposta spettatoriale anche alla luce dei più recenti studi sulla percezione nell'ambito delle neuroscienze.

Lo spettatore di questi film è anche il fruitore di opere animate da una forte spinta etica, create da artisti «che si prefiggono di modificare i cardini del visibile e dell'enunciabile, di rendere visibile quanto non è stato visto, di far vedere diversamente quel che gode di una facile visibilità, di mettere in relazione ciò che non lo era, allo scopo di produrre delle rotture nel tessuto del sensibile delle percezioni e nella dinamica delle emozioni»¹⁸¹.

Ovviamente non tutti coloro che ne hanno intenzione riescono a dare vita a opere che testimoniano dell'incontro tra arte e politica e che, per dirla ancora con Rancière, si configurano «come forme di dissenso, come operazioni di riconfigurazione dell'esperienza comune del sensibile»¹⁸².

Il dissenso si pratica anche negli «spazi inediti e specifici [...] della documentazione e della riflessione critica, della decostruzione e della testimonianza»¹⁸³ che sono quelli di cui parla Montani a proposito di tutte quelle pratiche produttive che si caricano di un'urgenza testimoniale e che interrogano costantemente la tecnica affinché sistema scopico e sistema discorsivo riescano a dare forma alla pulsione etica che le muove. Ma perché la comunicazione

¹⁷⁹ Cfr. Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano, Bompiani, 1986.

¹⁸⁰ Cfr. Vittorio Gallese, Michele Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2015.

¹⁸¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions 2008, tr. it. di Diletta Mansella, *Lo spettatore emancipato*. Roma, Deriveapprodi 2018, p. 77.

¹⁸² *Ivi*, p. 76.

¹⁸³ Pietro Montani, *Arte e tecnica: vecchie e nuove forme di dissidio o di allenza*, in Massimo Carboni, Pietro Montani (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. 18.

abbia luogo occorre che ci sia il coinvolgimento di un pubblico come quello del documentario in grado e disposto a recepire quelli che Nichols chiama «discorsi impegnati»¹⁸⁴: «Tra i vari presupposti che colleghiamo al documentario, quindi, c'è quello che le singole immagini e inquadrature, forse anche le scene e le sequenze intere, avranno una relazione indicativa con gli eventi che rappresentano, ma che il film nel suo insieme si discosterà dall'essere un semplice documento o una trascrizione di questi eventi, scegliendo invece di commentarli o proporre una prospettiva su di essi. I documentari non sono documenti nel senso testuale della parola, ma sono basati sulle qualità documentarie degli elementi che li compongono. Come pubblico, noi pretendiamo di poterci fidare del collegamento indicativo tra ciò che vediamo e ciò che è accaduto davanti alla cinepresa; pretendiamo inoltre di poter valutare la trasformazione retorica o poetica di questo collegamento all'interno di un commento o di un'interpretazione del mondo in cui viviamo»¹⁸⁵.

In un discorso molto più ampio sullo statuto di autenticità e di attestazione del reale nel mondo dei media contemporanei Montani descrive un'etica degli spazi intermedi, ovvero il luogo dell'intreccio tra aspetto referenziale e documentario delle immagini e il loro aspetto più creativo di quelle prodotte tecnicamente, capace di «assumere l'interserzione tra finzione e testimonianza»¹⁸⁶.

Per raccogliere una testimonianza e darle senso occorre che lo spettatore assuma su di sé questa responsabilità ma anche e soprattutto che l'autore lo metta in condizione di farlo attraverso un discorso che lo ponga nella giusta postura intellettuale ed emotiva: a tal proposito Montani cita Boltanski e in particolare il suo lavoro sulla rappresentazione della sofferenza.

A partire dalla concezione di *spectator* di Smith, passando per il ruolo degli astanti di fronte alle pubbliche esecuzioni descritte nei lavori di Foucault e Spierenburg, Boltanski¹⁸⁷ cerca di sottolineare i meccanismi che si attivano quando qualcuno si trovi ad essere testimone della sofferenza di qualcun altro: inizia la sua trattazione dalla riflessione di Arendt sulla politica della pietà ovvero quella del dopo rivoluzione francese, caratterizzata dalla impossibilità di nascondere l'esistenza della sofferenza che era sotto gli occhi di tutti e dunque dal fatto che la politica aveva iniziato ad esercitare il proprio potere in una società divisa tra chi soffriva e chi no.

¹⁸⁴ B. Nichols, *Introduzione al documentario...*, cit., p. 49.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ P. Montani, *L'immaginazione intermediale...*, cit., p. 37.

¹⁸⁷ Cfr. Luc Boltanski, *La Souffrance à distance*, Paris, Editions Métailié 1993, tr. it. di Barbara Bianconi, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2000.

Ai fini del discorso sullo spettatore è più utile per noi in questa sede non tanto approfondire ma menzionare la teorizzazione di Boltanski sull'esistenza di tre topiche derivanti dal diverso atteggiamento che il dolore o la sua rappresentazione suscitano su qualcuno: parla allora di una topica della denuncia, di quella del sentimento e infine di quella estetica.

A prescindere da quali siano le motivazioni per cui i protagonisti dei vari film sono in carcere e senza voler in alcun modo intervenire in un giudizio sull'opportunità o meno di una azione dello Stato che passa per la detenzione, è evidente che tutti gli autori che si sono avvicinati al tema hanno cercato di sottolineare quali e quante sofferenze vengano dalla privazione della libertà, dalla convivenza coatta con altre persone che non sono familiari, oltre a denunciare le carenze strutturali di molti penitenziari italiani.

Per questo ci sembra che l'equilibrio che viene descritto da Boltanski quando tratta la topica estetica sia quello che si sono prefissi molti autori: «Trattenendo l'emozione che monta in lui per liberarsi come indignazione o come intenerimento, rifiutando le maschere della denuncia e del sentimento, questo terzo spettatore affronta la verità e la guarda in faccia»¹⁸⁸. E quello che vede è l'orrore, conclude, anche se questo ci porterebbe fuori tema. Quello che mi preme sottolineare è che questo spettatore non indulge né alla pietà e alla commozione né necessariamente a invocare una giustizia che per definizione è già stata esercitata, ma comunque riesce a stabilire con ciò che vede la giusta distanza che gli permette di entrare in risonanza, senza necessariamente comprendere, giustificare o condividere le motivazioni degli uni o degli altri: non ci sono buoni e cattivi. «La topica estetica non sa che farsene del persecutore e ancor meno del benefattore. Essa rifiuta la denuncia come rifiuta il sentimento e, reclamando il controllo di qualunque emozione che non sia estetica, si rifiuta all'indignazione così come si rifiuta alla commozione. Tale duplice rifiuto racchiude la possibilità di un rigetto radicale della pietà»¹⁸⁹.

Non tutti gli autori ci riescono ma la maggior parte di quelli dei film considerati perseguono questo scopo: metterci davanti agli occhi delle persone, il loro dolore, anche la loro colpa, in tutti i casi renderci partecipi di un oltre che di solito non è appannaggio di qualsiasi individuo o di qualsiasi spettatore, e di farlo rimanendo fedeli a un'idea etica.

«Non si dovrebbe mai dare un “noi” per scontato quando si tratta di guardare il dolore degli altri»¹⁹⁰, le posizioni sono dettate dalla circostanza ma le circostanze sono mutevoli.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 181.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 207.

¹⁹⁰ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux 2003, tr. it. di Paolo Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*. Milano, Mondadori 2003, p. 6.

Anche se il dolore cui allude Sontag nel suo saggio è quello che dai campi di concentramento nazisti agli ultimi conflitti armati ha prodotto e produce sofferenze inimmaginabili se paragonate a quelle di persone recluse nelle carceri di stati occidentali moderni all'interno di una cornice di diritto, da quello che emerge dai film oltre che dalle cronache quotidiane esiste ancora in Italia un aspetto tacitamente accettato che vede nella detenzione dei tratti inumani e che rendono la pena fonte di sofferenze molto poco moderne.

Infatti se la differenza tra i concetti di pena afflittiva e privativa affonda le sue origini nel dibattito teologico prima ancora che in quello filosofico e giuridico, apparirà evidente come dal senso di soffocamento di cui parlano i detenuti intervistati da Daniele Segre nel suo *Sbarre* fino al caso tragico che si conclude con la morte di Francesco Mastrogiovanni in *87 ore* di Costanza Quatriglio, che anche la detenzione oggi in Italia carica la privazione della libertà di una pena accessoria ed eccessiva.

In fondo le nozioni di campo e gli interrogativi sulla liceità della rappresentazione non solo cinematografica dopo la Shoah, sono argomenti su cui hanno dibattuto e scritto molti studiosi: la pianificazione e l'attuazione dello sterminio della popolazione ebraica, di minoranze, degli oppositori politici come realizzata dalla Germania nazista costituisce un paradigma che fa da spartiacque nella riflessione filosofica e da cui scaturisce una domanda: se esiste un diritto a testimoniare quello che è stato, chi detiene questo diritto?

Didi-Huberman propone tre approcci diversi come risposta a questa domanda: il dissidio, spiegato da Lyotard e riguardante l'impossibilità di un punto di incontro tra argomenti e testimoni in conflitto; il silenzio puro che Agamben vede necessario data l'impossibilità di dare voce a tutti coloro che sono stati testimoni; infine la parola assoluta che descrive come quella cui ha dato ascolto e rappresentazione Lanzmann nel suo *Shoah* (1985) e che incarna il significato vero di testimoniare, ovvero «raccontare *malgrado tutto* ciò che è *impossibile* da raccontare in alcun modo»¹⁹¹.

¹⁹¹ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, 2003, tr. it. di Davide Tarizzo, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2005, p. 135 (corsivo nel testo). Sullo stesso film, in un saggio che è stato utile anche per la presente ricerca perché descrive un approccio simile a quello di molti autori dei casi di studio considerati, scrive Ivelise Perniola: «Il regista francese rifiuta il sensazionalismo, il ricorso a immagini-feticcio che sfiancano il pensiero dello spettatore, colpendo l'immaginazione e facendogli credere che nella visione si esaurisca il potere della conoscenza. L'atto politico consiste nella depurazione, nella riduzione della morte alle categorie dell'irrappresentabile e nel recupero di una parola, che non sia commento o eufemismo, ma testimonianza. L'immagine abdica dal suo ruolo di doppio del reale, si priva del potere veridittivo che la società contemporanea tende a sovrastimare e si nasconde dietro la forza recuperata e recuperante del *logos*. [Ivelise Perniola, *Cinema e biopolitica: iconoclastia, eufemismo e falsa coscienza umanitaria*, in «Bianco e nero», n. 3, settembre-dicembre 2009, p. 76 (corsivo nel testo)].

2. Pratiche

2.1. Prime volte

Un invito a guardare il carcere con altri occhi: Le rose blu (E. Piovano, A. Gasco, T. Pellerano, 1990)

Le rose blu è un lungometraggio girato in 16mm, successivamente ‘gonfiato’ in 35mm, che porta tre firme, quelle di Emanuela Piovano, Anna Gasco, Tiziana Pellerano.

In realtà si tratta di un’opera corale frutto di una serie di momenti di incontro succedutisi nell’arco di due anni tra le autrici, allora facenti parte del gruppo Camera Woman, e le detenute delle carceri Le Nuove prima e de Le Vallette poi, entrambe a Torino.

In un’intervista rilasciata a Paolo Vernaglione e pubblicata sul numero 396-97 di «Filmcritica»¹⁹² è la stessa Piovano a ricostruire le tappe sia della nascita di Camera Woman che dell’esperienza con le carceri femminili.

Camera Woman nasce nel 1983 come gruppo di confronto tra donne (all’epoca giovanissime) che lavoravano nel mondo del cinema, per la RAI di Torino o nel circuito indipendente. Vengono coinvolte in rassegne e danno vita a laboratori presso la casa delle donne e producono, come primo lavoro, *Il corpo, il gesso, la donna e il cinema*, un video in betamax che «lavorava sullo scarto tra lo stereotipo della diva e la gestualità, il comportamento quotidiano»¹⁹³, un film costruito sullo scambio di ruolo tra tre dive e tre donne comuni: coinvolte e riprese in situazioni ordinarie le prime, inserite nelle pellicole in cui le attrici erano state protagoniste le seconde. Grazie a questo e ad altri lavori il gruppo viene conosciuto anche dalle detenute del carcere Le Nuove che chiedono alle registe di Camera Woman di recarsi da loro per dare vita ad un corso di ‘Animazione Videofilmica’¹⁹⁴ e che avrà come esito *Camera Oscura* (video, 8’, col.), *Epistolario Immaginario: videolettere dal carcere*¹⁹⁵ (video, 20’, col.) e infine *Le rose blu*.

In realtà queste esperienze non sono i primi film girati in carcere: durante la V edizione del Festival Cinema Giovani di Torino vengono presentati, in una sezione intitolata “Spazio Aperto: Proposte - Cinema nel carcere”, *Ripresi* (U-matic, 30’, col.) di Mimmo Calopresti e Claudio Paletto e *Il mondo chiuso* (U-matic, 30’ ca., col.) di Bruno Bigoni.

¹⁹² Paolo Vernaglione (a cura di), *Conversazione con Emanuela Piovano*, in «Filmcritica», n. 396-397, a. XL, giugno-luglio 1989, pp. 405-408.

¹⁹³ *Ivi*, p. 405.

¹⁹⁴ Come si legge nei titoli di *Camera Oscura*.

¹⁹⁵ Talvolta si trova indicato solo con il titolo *Epistolario Immaginario* o *Epistolario immaginario*.

Il numero 11 de «Il nuovo spettatore», rivista che nasce come pubblicazione annuale dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino, ci aiuta a ricostruire le tappe di un dialogo serrato e vivace tra detenuti e detenute nelle carceri e il mondo del cinema fuori di esse, ancor prima dell'entrata in vigore della Legge Gozzini.

In questo numero della rivista diretta allora da Paolo Gobetti, un'intera sezione lunga quasi una quarantina di pagine è intitolata *Cinema e carcere*. All'interno sono presenti diversi contributi: i primi tre sono scritti da detenute e detenuti dell'area omogenea de Le Nuove, il quarto dal giurista Nicola Tranfaglia, il quinto consiste nelle schede dei due lavori citati di Calopresti, Paletto e Bigoni oltre che di *Lettura ad alta voce* (35mm, 50', col.) di Gabriella Rosaleva Gregoretti, segue una riflessione del gruppo Camera Woman e infine un articolo sulla nascita del circolo del cinema "Paris, Texas" all'interno sempre de Le Nuove.

In questo ultimo contributo si riportano i fattori che, nell'arco di due anni, avrebbero portato alla genesi del circolo: da un lato la «fame di cinema»¹⁹⁶ dei detenuti come emersa da un questionario predisposto dai reclusi dell'area omogenea, dall'altro la scintilla scoccata dopo la scoperta di una locandina dell'Unione italiana circoli del cinema, pubblicata sul numero novembre-dicembre 1985 di «Cinema Nuovo»¹⁹⁷, in cui si offriva aiuto per la creazione di nuovi circoli.

Non è dato sapere se la copia della rivista menzionata provenisse da un singolo o fosse un acquisto dell'amministrazione penitenziaria per il consumo culturale dei detenuti. Occorre tuttavia precisare cosa si intenda per area omogenea: una sezione del carcere di cui facevano parte coloro che, condannati per reati legati al terrorismo, decidevano di dissociarsi, ovvero di prendere le distanze dai gruppi politici con i quali avevano partecipato alla lotta armata, e di rinnegare le proprie scelte. Le aree omogenee furono formalmente istituite con una circolare dell'Amministrazione penitenziaria il 3 agosto 1983 e al loro interno «il regime detentivo era opposto a quello delle sezioni in cui era applicato l'articolo 90. Lì le autorità penitenziarie imponevano l'isolamento, qui facilitavano la «socialità» dei detenuti con sale comuni e celle aperte. Lì i detenuti venivano differenziati in base all'organizzazione di appartenenza, qui si mescolavano militanti di vari gruppi, anche della destra neofascista, per quanto quelli di Prima Linea rimasero a lungo in maggioranza. Nelle carceri di massima sicurezza vigeva una rigida

¹⁹⁶ in 7. *PARIS, TEXAS. Un circolo del cinema*, «Il nuovo spettatore. Cinema, video, televisione e storia», Annale dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, a. IX, n. 11, giugno 1988, p. 227.

¹⁹⁷ «Cinema Nuovo», a. 34, n. 4/5 (296/297), agosto – ottobre 1985, p. 80.

separazione dall'esterno, simboleggiata dai vetri antiproiettile dei colloqui; nelle "aree omogenee" veniva favorito il confronto politico dei detenuti con l'esterno»¹⁹⁸.

Il carcere Le Nuove di Torino era stato l'incubatore in cui certi fermenti di rivolta e le prime istanze di riforma vi avevano visto la luce già dalla fine degli anni '60. Ora, in un clima politico e sociale profondamente cambiato nell'arco anche solo di un ventennio, il penitenziario torinese era pronto per diventare il laboratorio di altri tipi di esperienze.

«Sembrerà strano, paradossale, a chiunque non abbia vissuto da vicino certe vicende: ma un fattore non trascurabile è stato proprio il terrorismo che portò in carcere detenuti inconsueti non solo per il movente dei reati ma anche per estrazione sociale (alta e media borghesia, per lo più), livello culturale, capacità di pensare e di parlare. All'irrigidimento repressivo dello Stato con i (sic) carceri di massima sicurezza e i "braccetti della morte" seguì uno scambio inedito fra interno ed esterno: quei detenuti inconsueti riuscirono a impostare un dibattito sempre più vivace che poco per volta dalla loro situazione particolare si estese a riconsiderare l'intero ordinamento, le carenze di attuazione, le cose che non si facevano e si potevano fare»¹⁹⁹.

Questo spiega come fosse possibile che un questionario somministrato da detenuti ad altri detenuti potesse dare l'avvio ad una richiesta culturale precisa come la creazione di un circolo del cinema.

È così che dopo averne lungamente discusso i detenuti decidono di scrivere sia all'UICC sia a «Cinema Nuovo» che sull'ultimo numero del 1985 pubblica la lettera²⁰⁰ proveniente dall'area omogenea maschile (insieme a una analoga scritta dalle detenute della sezione femminile di un carcere romano) e ottengono sostegno e incoraggiamento per quello che si chiamerà "Paris, Texas": lo spazio-cinema diventa allora un modo per «uscire dal paesaggio reale-carcere, dalla ritualità e da una rigida griglia di immagini formali verso luoghi di rappresentazioni fantastiche, come proiezioni di viaggio di sogno costruiti sulle risorse della comunicazione»²⁰¹.

È quindi in questo ambiente che viene girato *Ripresi*. Oltre ai due registi Calopresti e Paletto che risultano anche autori del soggetto, tra gli ideatori e realizzatori figurano molti altri nomi: quelli dei dissociati sono mescolati agli altri e tra i primi ritorna anche Gianfranco Mattacchini autore della lettera pubblicata su «Cinema Nuovo», del contributo sul numero 11 de «Il nuovo spettatore» e infine di *Tempo sospeso* (U-matic, 30', col.), girato nel 1988 con Francesco D'Ursi

¹⁹⁸ C.G. De Vito, *Camosci e girachiavi...*, cit., p. 110.

¹⁹⁹ M. Gozzini, *Carcere perché carcere come...*, cit., pp. 20-21.

²⁰⁰ Nella rubrica *Lettere*, in una sezione intitolata *Dal carcere per il cinema*, «Cinema Nuovo», a. 34, n. 6 (298), novembre – dicembre 1985, p. 4.

²⁰¹ in 7. *PARIS, TEXAS. Un circolo del cinema*, cit., p. 230.

e presentato fuori concorso alla VI edizione del Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino.

Ripresi condensa in 30 minuti di film 25 ore trascorse con i detenuti del Quinto Braccio: «microstorie, che sono contemporaneamente anche i monologhi, le indifferenze, i sogni, i desideri, le ossessioni che si rincorrono all'interno di un carcere, abituale spazio di vita dei protagonisti»²⁰².

Torino nei primi anni '80 è un laboratorio particolarmente fecondo per quanto concerne sperimentazione audiovisiva, ricerca sociale e il rapporto e il contatto tra queste due discipline. «Due avvenimenti sono destinati a cambiare la situazione. Dal 28 settembre al 3 ottobre 1982 si svolge la prima edizione del Festival Internazionale Cinema Giovani, una manifestazione voluta dall'allora Assessore alla Gioventù del Comune, Fiorenzo Alfieri. Secondo le indicazioni del Presidente Gianni Vattimo e dei direttori Gianni Rondolino e Ansano Giannarelli, l'intenzione principale è di proporre “opere capaci di riflettere sugli aspetti e i motivi dei comportamenti giovanili”, cercando tuttavia di dare ampio spazio alla ricerca formale e alla sperimentazione di inedite soluzioni narrative e produttive»²⁰³.

L'allora Festival Internazionale Cinema Giovani nelle sue varie sezioni (tra cui “Opere prime”, “Tematiche giovanili” e “Spazio aperto” nominato poco sopra e pensato appositamente per ospitare senza alcuna selezione preventiva film e video realizzati da giovani e giovanissimi) diventa un'importante vetrina sia per i registi italiani che per quelli stranieri, e insieme ad altre fortunate esperienze di quegli anni come il Salso Film e Tv Festival che vede la luce alla fine degli anni '70²⁰⁴ e il Bellaria Film Festival attivo dall'83, costituisce una palestra e un'occasione di incontro tra coloro che vogliono lavorare nel mondo del cinema indipendente. È solo sul finire degli anni '80 che la manifestazione diventerà Torino Film Festival e il cambio di nome porterà con sé anche una nuova fisionomia, rendendo la kermesse un momento più mondano ma sempre al passo con le ultime sperimentazioni.

Torino è anche la sede di un Centro di Produzione RAI molto più dinamico e meno ingessato di quello di Roma: sotto la guida di Cesare Dapino va formandosi una schiera di reporter e registi (tra cui la stessa Piovano) che lascerà un segno nel cinema italiano dei decenni a venire.

²⁰² 5° Festival Internazionale Cinema Giovani, catalogo (Torino, 15 – 23 ottobre 1987), s.l., s.n., 1987, p. 187.

²⁰³ Domenico De Gaetano, *Torino ciak si gira. Breve storia del cinema a Torino da «Profondo rosso» a «Dopo mezzanotte»*, Torino, Lindau 2008, p. 71.

²⁰⁴ La prima edizione nel 1977 si chiama Incontri cinematografici di Monticelli Terme, poi diventati Incontri cinematografici di Salsomaggiore Terme nel 1980, infine prende il nome di Salso Film & TV Festival dall'edizione del 1984.

A permettere la nascita di molte piccole produzioni è anche l'articolo 28 di una legge del 1965 che però appunto trova la sua piena e ampia applicazione quasi una ventina di anni dopo: esso istituisce un fondo della Sezione autonoma per il credito cinematografico della Banca Nazionale del lavoro per il finanziamento di «film ispirati a finalità artistiche e culturali realizzati con una formula produttiva che preveda la partecipazione ai costi di produzione di autori, registi, attori e lavoratori»²⁰⁵. Questa legge e le successive integrazioni rendono possibile la nascita di molte cooperative, soprattutto lontano da Roma: una di queste a Torino è la Cooperativa 28 maggio, produttrice di molti film ed editrice delle pubblicazioni dell'Archivio Cinematografico della Resistenza nonché de «Il nuovo spettatore».

«Nato come forma di sostegno e di incoraggiamento per opere ed autori di grandi ambizioni espressive e a basso quoziente di penetrazione nel pubblico è diventato, nel corso del tempo, una ciambella salvagente, un canotto, una zattera, una scialuppa, per assumere, in anni più recenti, sempre più le caratteristiche di una vera e propria arca di Noè in cui potessero trovare posto un po' tutte le specie di individui cinematografici»²⁰⁶. Individui cinematografici che fossero consoni ai gusti di funzionari ministeriali che componevano la commissione che doveva decidere dell'assegnazione dei finanziamenti: per questo, buona parte della produzione indipendente rimane tale, libera dall'esigenza di dover rispondere al giudizio dei burocrati.

Se da un lato quindi c'è una crescita esponenziale di prodotti audiovisivi disparati, dall'altro questa moltiplicazione secondo alcuni porta ad una flessione negativa sul piano della qualità: sostiene Micciché in un paragrafo significativamente intitolato *Il lungo decennio grigio* che la nostra degli anni '80 è «una cinematografia che ha un ristretto “top” qualitativo, una quasi inesistente “produzione [qualitativamente] media”, e una nettamente sovrabbondante quantità di inesportabili, e spesso invisibili, filmetti, filmucoli e filmacci, è una cinematografia già estinta o in via di estinzione»²⁰⁷.

Lungi dal voler giungere ad un giudizio definitivo sulla questione vediamo come *Le rose blu* si collocano in questo panorama.

Il primo contatto tra le registe e le detenute del carcere Le Nuove, come detto, avviene grazie all'interessamento di queste ultime: stimulate dall'esperienza del cineforum, alcune donne chiedono e ottengono dall'amministrazione che venga organizzato un corso di alfabetizzazione cinematografica.

²⁰⁵ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta*, Roma, Editori Riuniti 2001, p. 477

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Lino Micciché (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio Editori 1998, p. 13.

«Dopo aver girato nella primavera dell'88 i video *Camera Oscura* e *Epistolario Immaginario* con le detenute dell'Area omogenea, Tiziana, Emanuela ed io – allora Camera Woman – avevamo concentrato i nostri sforzi nell'intento di ottenere il permesso di girare un film che avrebbero dovuto coinvolgere soprattutto le detenute cosiddette comuni, quasi tutte ragazze giovani, perlopiù tossicodipendenti. [...] Eravamo anche molto curiose: volevamo andare a vedere come si viveva nella nuova casa circondariale delle Vallette, dove tutti i detenuti, uomini e donne, erano stati da poco trasferiti; un carcere moderno, costruito a ridosso degli anni di piombo, un carcere d'oro»²⁰⁸. Così Anna Gasco nell'introduzione agli appunti, poi raccolti sotto forma di diario, circa gli incontri che si tennero con le detenute nel maggio 1989.

A quell'epoca le autrici stavano pensando ad una sceneggiatura che avrebbe dovuto ispirarsi a *Nella città l'inferno* (1959) di Renato Castellani con protagoniste Anna Magnani e Giulietta Masina interpreti rispettivamente di Egle e Lina. Nonostante nella stesura originale pensata dal regista fosse dato largo spazio a temi inediti e inconsueti per il tempo (come una sequenza, poi interamente soppressa nel montaggio finale in cui si accennava ad una relazione omosessuale tra due donne²⁰⁹), il film era organizzato secondo una struttura narrativa tradizionale in cui lo sviluppo drammaturgico è dato dall'incontro-scontro delle due protagoniste: Lina-Masina è una domestica, entrata in carcere per un'accusa infamante e ingiusta, che riesce a barcamenarsi nel nuovo ambiente grazie alla navigata Egle-Magnani che invece del carcere ha fatto la sua dimora abituale. Tuttavia Lina viene talmente cambiata da questa esperienza che una volta uscita si trova a delinquere veramente e quando torna in prigione Egle, che intanto ha una coscienza nuova, ha il rimorso di essere stata la causa di questa perdizione.

Nelle intenzioni di Piovano, Gasco e Pellerano il loro film si sarebbe dovuto ispirare a quello di Castellani anche solo perché avrebbero voluto parafrasarne il titolo: non più 'nella' ma *Fuori dalla città l'inferno*. Infatti Le Vallette, in linea con le tendenze degli ultimi decenni, era una struttura decentrata rispetto a Torino: la cosiddetta gentrificazione infatti passa anche da qui, dallo spostare fuori dai centri storici le strutture, come quelle detentive, che non sono destinate allo sfruttamento turistico o abitativo²¹⁰.

Laura Betti, che compare insieme a Ninetto Davoli nella cornice che apre e chiude il film, avrebbe dovuto interpretare la storia di una senza fissa dimora le cui vicende si sarebbero dovute

²⁰⁸ Anna Gasco, *LE ROSE BLU. Diario di lavorazione*, ne «Il nuovo spettatore. Cinema, video, televisione e storia», *Annale dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza*, a. XII, n. 14, febbraio 1992, p. 205.

²⁰⁹ Per questa e altre notizie sul film si veda Sergio Trasatti, *Renato Castellani*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. 75-80.

²¹⁰ Diversi testi fanno cenno a questo fenomeno, uno su tutti: Sonia Paone, *Carcere & Città...*, op. cit.

intrecciare con scene di vita delle detenute: episodi dentro e fuori dal carcere montati in parallelo in dialogo tra di loro.

A cambiare completamente sia la struttura che le finalità del progetto è un evento tragico che accade la sera del 3 giugno 1989: nel nuovo carcere de Le Vallette divampa un incendio in cui muoiono otto detenute e due vigilatrici²¹¹.

Questa drammatica notizia fu riportata sui quotidiani ma rischiò di perdersi tra eventi internazionali successi poche ore prima e cui venne dato un maggior risalto, come la morte dell’Ayatollah Khomeini o i fatti di Piazza Tienanmen, dove morirono migliaia di manifestanti pacifici.

Ad incendiarsi a Le Vallette fu una catasta di materassi di gommapiuma, ammassati in cortile, che forse presero fuoco a causa dei segnali con gli accendini che i reclusi del braccio maschile e femminile erano soliti scambiarsi.

Tra le donne morte quella notte c’erano anche Lidia, Ivana, Editta, Lauretta, Michi, Beatrice; Cinzia, sopravvissuta all’incendio e attrice ne *Le rose blu*, morirà un paio di anni dopo uccisa dall’eroina²¹²; di molte altre non sappiamo. In questo come in molti film successivi i protagonisti sono accreditati solo col nome di battesimo e il cognome puntato sia per difenderne la privacy sia perché molti di loro erano reclusi in attesa di sentenza o dell’ultimo grado di giudizio.

Nelle note sul film della primavera 1989 Anna Gasco scrive: «I loro occhi li ho tutti attaccati addosso. Sono occhi che hanno fame di vedere. Ci sono troppi volti giovani segnati, troppe bocche senza denti. Come sopravvissute ad una guerra. Una sembra proprio una bambina»²¹³.

Tra tutte spicca Lidia, che da subito mostra la sua personalità debordante e invade la scena, imponendo alle autrici di essere ripresa in un lunghissimo provino, più lungo di quello delle altre sue compagne, che poi confluirà nel film: «Lidia chiama in causa la società dall’altra parte delle sbarre, denuncia, urla, batte una mano sul tavolo con rabbia ripetutamente per farsi ascoltare, recita poesie, canta e si dimena inginocchiata per terra. [...] Lidia questi eccessi li ha nel sangue che scorre in quel suo corpo agile e bruno, che deve essere blu, come la rosa azzurra che cresce solo in carcere»²¹⁴.

²¹¹ Così venivano chiamate all’epoca le donne che facevano il servizio di custodia.

²¹² A. Gasco, *LE ROSE BLU...*, cit., p. 207.

²¹³ *Ivi*, p. 209.

²¹⁴ *Ivi*, p. 215.

Le prime immagini del film forniscono le coordinate spazio-temporali necessarie a collocare il racconto nella giusta dimensione e aggiungono elementi che si prestano ad una lettura meno immediata forse, ma fortemente connotativa, circa il contesto e i riferimenti culturali. La prima inquadratura sembra un piano fisso ma non lo è: sul riquadro di una porta di metallo tra le cui grate scorgiamo una donna arriva un uomo di spalle. Lui è Ninetto Davoli che apre con un forte rumore metallico la porta da cui esce Laura Betti con in mano una rosa blu: i due si guardano, si sorridono in maniera complice, si prendono per mano ed escono dal riquadro camminando. Sulle grate metalliche di colore celeste compare il titolo in caratteri bianchi accompagnato dalla musica: “LE ROSE BLU da una poesia di Lidia”.

Mentre i due personaggi passano da una porta blindata ad un'altra percorrendo i corridoi del carcere, scorrono i titoli con i nomi delle protagoniste sulle note di quello che scopriremo essere il tema principale. Di cancello in cancello, Betti e Davoli ci conducono nel luogo che sarà il centro del film: un'inquadratura fissa dall'alto, quando ormai siamo al quarto minuto, ci mostra i due che compaiono da una scala a chiocciola situata al centro dei bracci I, II, III e IV nella zona panottica su cui si affacciano i ballatoi con le gabbie, ovvero le inferriate messe a protezione dei carcerati dopo che negli anni si erano verificati diversi casi di suicidio. Il volume della musica si mescola e poi cede il campo al brusio sempre più insistente di voci: si intuisce di essere in mezzo ad una moltitudine. Stacco su un'immagine la cui grana è evidentemente diversa da quella vista finora: ci mostra il primo piano di una donna che affacciata ad una finestra (sempre protetta esternamente da sbarre) recita in maniera enfatica delle frasi. Laura Betti affida la rosa ad un'altra donna ancora, le dice che è per Lidia, fa per andarsene e rivolge uno sguardo verso l'alto: di nuovo l'immagine della donna che declama e poi ancora Betti che scende le scale a chiocciola fino a scomparire alla nostra vista.

Il primo segmento fin qui descritto fa da cornice e, per quanto fornisca molte di quelle chiavi che servono per accedere alla lettura del film, mostra anche alcuni elementi di complessità e alcune caratteristiche sintattiche che diventeranno ricorrenti in molti prodotti audiovisivi girati in carcere.

Al di là delle informazioni che la cornice ci offre (il luogo, la rosa blu, la protagonista Lidia) quello che qui è importante sottolineare è la presenza di alcuni elementi lessicali come la scelta dei piani e dei campi, la fotografia, la colonna sonora e il montaggio tra materiali mediali differenti in dialogo.

In questa prima sequenza la cinepresa viene diretta in modo da mantenere un rapporto ravvicinato con i soggetti: prevalgono i primi piani dei personaggi, ripresi a figura intera soltanto quando camminano nei corridoi o salgono e scendono le scale che immettono nel cuore

del carcere, usati per guidarci e darci la misura per la comprensione della geografia del luogo. Anche nell'inserto in cui per la prima volta vediamo Lidia (la donna che declama versi guardando il cielo), lei compare in primissimo piano in cui i tratti decisi del suo volto sono scolpiti dalla luce fortemente contrastata che trapassa le sbarre della finestra verso cui lei è rivolta. Ciò che appare subito evidente è la natura diversa di queste due parti che dialogano tra di loro.

Intanto la presenza stessa di Betti e Davoli, in quanto attori riconoscibilissimi e figure a dir poco iconiche, ci indica la presenza di una costruzione drammaturgica accurata: a rinforzare questa impressione sono inoltre la qualità dell'immagine, nitida e definita, l'incedere dei due per i corridoi del carcere che per ritmo e durata conferisce all'insieme un che di onirico.

Il segmento in cui compare Lidia invece propone una grana diversa da quella precedente della pellicola, come specificato in precedenza è stata ripresa in video, il suono in presa diretta è sporco e sebbene la protagonista stia recitando dei versi nell'insieme si intuisce una maggiore immediatezza e il fatto che difficilmente sia frutto di una scelta compiuta in fase di stesura di sceneggiatura.

Questo dialogo si configura subito come impossibile, la differenza dei supporti usati infatti suggerisce una grande distanza tra i due momenti, e questo tipo di costruzione in quegli anni presente soltanto forse in certo cinema d'oltreoceano di autori di cinema postmoderno pone subito lo spettatore di fronte ad un avvertimento: quello di fare attenzione perché la decodifica del testo filmico richiederà l'impiego di strumenti diversi da quelli usati nella fruizione del cinema narrativo coevo.

All'inizio del sesto minuto questa sequenza introduttiva si chiude con una dissolvenza in nero. Prima di addentrarci nel film è bene specificare che la distinzione tra le parti girate in video e pellicola è evidente ed è dovuta a ragioni di ordine pratico prima che estetico: le riprese in video sono quelle in cui vediamo il monologo di Susanna Ronconi alle Nuove, girate per *Camera Oscura* nel 1988, quelle che hanno per protagonista Lidia, girate durante il suo provino nel maggio del 1989 presso Le Vallette e infine quelle che chiudono il film riguardanti sia i provini sia la camera ardente delle donne rimaste vittime dell'incendio; tutte le altre, quelle girate appositamente per *Le rose blu*, sono in pellicola.

Da questo momento in poi iniziano una serie di scene di segno diverso montate come se il film fosse una lunghissima sequenza a episodi: alcune sono comiche, altre surreali, altre propongono situazioni e problemi quotidiani all'interno del carcere. Così con uno stile di recitazione molto naïf vediamo succedersi un campionario di situazioni ordinarie per la vita in carcere: detenute

che prendono il sole in cortile o che fanno ginnastica, che si leggono le carte in una cella, che puliscono i corridoi, che fumano o aprono pacchi ricevuti dalle loro famiglie.

Vediamo convergere queste linee narrative che sembrano slegate quando due donne, nel corridoio tra i ballatoi, iniziano ad accapigliarsi su una musica adatta alla sonorizzazione di una *slapstick comedy*: gli schiamazzi di coloro che si affacciano dalle gabbie per guardarle giungono anche nelle celle che hanno ospitato finora le scenette.

Dopo questo momento unificante seguono altri episodi intervallati da un inserto di pochi secondi, che sembra essere un carrello orizzontale, a riprendere le mura del carcere accompagnato dal rumore di un elicottero, che fa da segno di punteggiatura tra l'uno e l'altro degli episodi che compongono questa sequenza e che con il suono del mezzo di sorveglianza e di soccorso allude al finale.

Intorno al ventiduesimo minuto inizia una sequenza, un video che riporta impressa la data 4.7.88, che è uno dei momenti più interessanti di tutto il film.

In una porzione del cortile vediamo una donna che parla rivolta alla camera che a sua volta la segue con un movimento da panoramica orizzontale: la detenuta è Susanna Ronconi²¹⁵ (ex brigatista ed ex Prima Linea allora reclusa nell'area omogenea) che sebbene avesse partecipato ai laboratori di Camera Woman dell'anno precedente decide in un secondo momento di non lavorare a *Le rose blu*²¹⁶.

Nel monologo della Ronconi, che è recitato come un'interpellazione diretta, con lo sguardo sempre rivolto alla camera, la riflessione verte sul rapporto tra immagini ed esperienza e sul tempo: il paradosso è dato da un video di qualche minuto che è libero di viaggiare ben oltre le mura del carcere e una persona che tuttavia, reclusa da anni, continua a rimanere privata della libertà. Ad un certo punto però affronta un altro tema, ancora più capitale, quando dice: «La situazione è un po' paradossale adesso: c'è la mia immagine che viaggia per tutta Italia e io sono qui, io sono chiusa qui dentro. Mi sembra veramente assurdo francamente. Mi sembra un riproporre in chiave tecnologica la divisione tra corpo e l'anima, ma ti pare? Non è possibile, mi sento come l'uomo cui hanno rubato l'ombra»²¹⁷. Ronconi qui è come se sottolineasse una doppia reclusione: nel carcere e nell'immagine. La dualità cui allude poi, il rapporto tra anima e corpo, è naturalmente un tema di una portata che né lei si cura di approfondire, né chi scrive pretende di esaurire. Quello che è evidente però è che questo dialogo con la camera diventa un'occasione per dimostrare come sia impossibile e pretenzioso pensare di servirsi di un film

²¹⁵ P. Vernaglione (a cura di), *Conversazione con...*, cit. p. 407.

²¹⁶ Di questa decisione ci informa A. Gasco in *LE ROSE BLU...*, cit. p. 215.

²¹⁷ Questa come le altre trascrizioni dei monologhi o dialoghi del film sono opera di chi scrive.

per esaurire un discorso sul carcere. Possiamo ipotizzare che questo cenno ad una lettura in chiave tecnologica del dualismo di anima e corpo sia anche legato ai fermenti culturali di quegli anni: è allora infatti che vede la luce quello che è stato definito come cinema postmoderno e che ha per caratteristiche alcuni tratti che si riscontrano anche in questo film. Avrò modo di parlare in seguito degli sconfinamenti tra realtà e finzione, dell'uso di supporti medialti diversi e della tensione che si crea quando li si mettono in dialogo, della dialettica tra film d'artista e cinema sperimentale.

Dal punto di vista del linguaggio questo film adotta anche alcuni stilemi che, anche se non sono nati con il cinema postmoderno, ne diventano delle costanti: ad esempio la soggettiva vuota²¹⁸ che dà vita a tutta la sequenza e che diventa manifesta quando si arresta nel suo movimento finché Ronconi le si rivolge e le dice «Mi stai seguendo?», e subito dopo continua il suo monologo disquisendo sul bombardamento di immagini televisive e su come, a suo avviso, un documentario sul carcere non possa in nessun modo dare una visione autentica di ciò che il carcere è in realtà.

Sebbene lo accenni soltanto, nel pronunciare queste frasi Ronconi pone l'accento sul dilemma attorno al quale è imperniata non solo la teoria del cinema ma una parte ancora maggiore della critica d'arte: il rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione. E infine chiude così la sua riflessione: «E poi la macchina da presa non fa vedere le cose come sono e tantomeno il carcere. E poi senti c'è qualcuno che mi dà ragione, sai chi? Marguerite Duras, proprio lei. Ha scritto un pezzo su un suo amico, un certo George. Questo George è stato in galera parecchi anni e non vedeva l'ora di uscire perché una volta uscito avrebbe detto a tutti che cosa era il carcere e tutti sarebbero stati colpiti da che cos'era il carcere. Be' non ce l'ha fatta invece, e sai cosa dice la Duras? Dice che il carcere non si poteva raccontare per com'è. Dice che lui doveva dimenticare

²¹⁸ In Vincenzo Buccheri, *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, Milano, I.S.U. Università Cattolica, 2000, l'autore precisa che cosa si intenda per *oggettiva densa* e *soggettiva vuota*: la prima «può essere descritta con uno sguardo toccato: il film che ritorna su se stesso o sulla memoria del film. O che fa l'una e l'altra cosa, cioè mostra televisori che trasmettono immagini di altri film (lo schermo nello schermo diventa allora una sorta di citazione virgolettata)» (p.17). Per *soggettiva vuota* invece intende «un'inquadratura in cui la presenza dell'azione della cinepresa sono talmente evidenti da suggerire l'intervento del soggetto. Impresione sbagliata, perché invece il soggetto latita. Primo: non c'è nessun personaggio che vede coi suoi occhi. Secondo: l'occhio della macchina da presa, che pur si muove come quello di un personaggio, in realtà non porta da nessuna parte, e non significa niente» (p. 18). Entrambi questi sguardi sono presenti ne *Le rose blu*, soprattutto in alcune scene che tradiscono una forte connotazione autoriflessiva e metalinguistica, in linea appunto con la concezione del postmoderno inteso come il declino del narrativo e un modo per mettere in dialogo (e non semplicemente adottare l'uno o l'altro) media diversi. Sulla inapplicabilità delle categorie esistenti alla descrizione di molto cinema nato dopo gli anni '50 si veda anche Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, tr. it. di Massimiliano Manganelli, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore 2007, in particolare il capitolo 3. *Surrealismo senza l'inconscio*, pp. 82-110. E anche: Cfr. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit 1979, tr. it. di Carlo Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore 1981.

tutto e poi reinventare». Il George citato è George Figon di cui parla Duras ne *La vie matérielle: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*²¹⁹. Al di là di ciò che ne dice l'autrice francese a noi interessa che Ronconi usi questo testo per fare una riflessione sull'ineffabilità non tanto del ricordo ma del vissuto²²⁰: dimenticare e reinventare, solo così si può sperare che il racconto in prima persona di chi ha fatto questa esperienza si avvicini a ciò che realmente è stato.

In due momenti durante il monologo assistiamo ad uno stacco su una donna che fuma di fronte al televisore, come se stesse guardando la sequenza da una cella: viene disvelato quel soggetto dietro alla camera cui Ronconi sembra rivolgersi o forse è più esatto dire che viene dato corpo allo sguardo disincarnato della camera. Questa sequenza di per sé reca i segni della sua natura di immagine, per esempio perché in basso a destra riporta la data negli inconfondibili caratteri bianchi tipici di una ripresa video. Tuttavia l'inserimento dello sguardo della donna che osserva la sequenza dal televisore della cella ha una doppia valenza. Intanto il monologo parla dell'impossibilità della piena traduzione di un'esperienza come quella del carcere sia in immagini che in racconto, come nel caso citato di George Figon; ma insiste anche sul fatto che, negli anni in cui il film fu girato così come oggi, siamo tutti sottoposti al bombardamento di immagini televisive e che quindi il rapporto tra otto minuti²²¹ del video che qui vediamo e sette anni di tv 'subita' in carcere è a dir poco ineguale. La donna che nella cella semibuia fuma guardando lo schermo della tv sta vedendo il monologo? O si tratta di un inserto esplicativo teso a raffigurare quanto viene detto da Ronconi? Poco dopo però si parla anche del paradosso che si crea tra una «immagine che viaggia per tutta Italia e io sono qui, io sono chiusa qui dentro», chiusa due volte si direbbe, nel carcere e dentro lo schermo, prigioniera dello Stato e del mezzo che per altri è di evasione.

L'aspetto forse più interessante dell'osservatrice disvelata però è quello che riguarda la riflessività, questa *mise en abyme* racconta di un video nel film, di un'esperienza di due anni prima confluita ne *Le rose blu*, di qualcuno che parla e viene ripreso e di qualcuno che ascolta

²¹⁹ Marguerite Duras, *La vie matérielle: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L., 1987, tr. it. di Laura Guarino, *La vita materiale*, Milano, Feltrinelli, 1988.

²²⁰ «Figon è morto di disperazione perché ha capito che la storia della sua detenzione, la sua storia della prigione, una volta trasferita fuori dalla prigione non serviva a niente, era impossibile raccontarla a gente che non era mai andata in prigione. Che la prigione era anche questo, questo spossamento. Fuori da Fresnes Figon è caduto in una solitudine ineluttabile. L'abbiamo ascoltato per ore, per giorni, per notti. Ma appena passava l'emozione, quella storia che ossessionava Figon si allontanava da noi e lui lo sapeva. Perché? Probabilmente perché fra chi ha vissuto la cosa raccontata e chi l'ascolta ci vogliono luoghi comuni dell'esistenza, per esempio il lavoro, il mestiere, la morale, l'appartenenza politica, ecc. Se Figon avesse fatto un libro sulla prigione, i suoi lettori sarebbero stati i prigionieri delle prigioni che lui conosceva. Fra la prigione e la vita libera, per quanto relativamente libera, non vi è niente in comune, nessuna analogia, neppure lontana. Perfino il sonno è diverso, è diversa la lettura.» M. Duras, *La vita...*, cit., pp. 102-103.

²²¹ Tanti ne dura complessivamente *Camera Oscura* di cui questa scena fa parte.

e osserva e si pone tra noi e la diegesi: si tratta dunque di uno sguardo raddoppiato, quello che Buccheri definisce come oggettiva densa (supra p. 76, nota 218).

Torneremo su questi concetti a conclusione dell'analisi anche perché quanto applicato alla sequenza descritta vale in maniera ancora più incisiva per la presenza in video di Lidia e delle altre vittime dell'incendio, le cui immagini vedremo a più riprese nel film e attorno alle quali è costruito tutto *Le rose blu*.

Da questo momento in poi, e per qualche decina di minuti, il film procede secondo tre linee narrative: ordinarie scene di vita in carcere, il passaggio di mano in mano della rosa blu, Lidia che declama le sue poesie.

Nella parte in cui vediamo la quotidianità del carcere le detenute, di solito a due a due, recitano piccoli episodi di sapore diverso: assistiamo a scenette comiche, a momenti di confidenze, a battibecchi, fino ad arrivare ad aspri contrasti. Lo stile di recitazione è di solito piuttosto acerbo anche perché probabilmente è stato chiesto alle detenute di recitare se stesse: così emergono le storie individuali di queste donne e dei percorsi che le hanno condotte sin qui. Non vediamo i bambini che vivono in carcere con le loro mamme ma ne vediamo i lettini e i giocattoli. Altre donne, di cui si intuisce un passato (o forse un presente) di dipendenza dalle droghe, parlano del rischio di diventare dipendenti dagli psicofarmaci. Altre invece si fanno acconciare i capelli da una di loro, Antonietta, che fa la parrucchiera e che dispensa consigli anche sul come presentarsi all'incontro con il fidanzato per la fortunata che è liberante²²² o in tribunale per l'appello.

A cucire queste scene con il resto della trama sono piccole parti in cui le detenute cercano Lidia per riportarle la rosa blu che intanto passa di mano in mano come un testimone.

Forse per sovrabbondanza di cose da dire (il progetto è frutto di un lavoro corale e l'urgenza di così tante voci si avverte in maniera decisa) a tratti il film appare eccedente e disorganico: tuttavia ad una visione più attenta si vede che nonostante il gran numero di fili narrativi, di personaggi, di situazioni, *Le rose blu* procede secondo una struttura ben congegnata.

All'interno della cornice principale che è quella in cui si muovono Betti e Davoli (gli amici dei poeti) sono alternati con cadenza e ritmo regolare gli episodi girati appositamente e il materiale video. A parte quello già ampiamente discusso di Ronconi la parte pregnante, il vero *leit motiv* del film, è quello di Lidia.

Già dagli appunti di Gasco scritti prima dell'incendio e subito dopo gli incontri preliminari per il film emerge la figura di Lidia descritta come una «bella mafiosa, chiara e diretta»²²³, legata

²²² in gergo carcerario “colui o colei che è prossimo all'uscita”.

²²³ A. Gasco, *LE ROSE BLU...*, cit. p. 207.

ad un «codice d'onore [che] splende come un'antica giustizia»²²⁴, entusiasta di partecipare al progetto, con denti bianchissimi e capelli lucidi e neri; Lidia che «coglie sempre il centro dei miei pensieri e me lo restituisce limpido, con un attimo di anticipo, con quel suo linguaggio semplicissimo, essenziale, che va dritto al cuore, ai sentimenti, e che fa venire voglia di sorridere»²²⁵.

Insomma: la presenza scenica naturale di Lidia è così forte che quando si tratta di riprendere le detenute per fare i loro provini nessuna delle registe riesce ad imporle dei limiti e il suo pezzo risulta più lungo di quelle delle compagne. Grazie a questo, nonostante lei sia una delle vittime del rogo del 3 giugno 1989, ci rimane la sua essenza fantasmatica fissata in video.

Nel suo lungo monologo, suddiviso e articolato in una decina di parti lungo l'arco del film, col suo modo di recitare vibrante e carico Lidia affronta temi come il ricordo, la libertà, l'amicizia, la lotta per una società migliore e la curiosità che a suo dire è ciò che l'ha condotta in carcere: per la voglia di sperimentare infatti (non sappiamo di quale crimine fosse accusata ma solo che era ancora detenuta in attesa di giudizio) ha commesso degli errori.

Nella parte finale del film le varie linee narrative fin qui osservate vanno a convergere: in uno degli ultimi inserti Lidia declama qualcosa circa l'essere ritenuta colpevole, poi sulla sua voce diventata *off* vediamo un'inquadratura che scorre sui volti di molte detenute, tutte silenziose e come in ascolto insieme nella sala ricreativa; una ad una escono dalla stanza e intanto la rosa blu viene affidata ad una sola di loro, che si prepara e scende nei sotterranei dove Lidia sarebbe in isolamento (così durante il film viene ripetuto più volte).

In una costruzione speculare rispetto alla camminata con cui Betti si addentra in carcere all'inizio del film adesso la ragazza con la rosa scende in profondità ma il suo passo mantiene il ritmo di quello dell'attrice. Intanto Lidia recita per l'ultima volta i suoi versi a voce sempre più alta mentre con una mano batte sul tavolo che ha di fronte: queste immagini si alternano alla ragazza con la rosa e il rumore dei suoi passi ha lo stesso ritmo della mano che batte e che continuiamo a sentire *off*, fino a che i due suoni si sovrappongono. Il montaggio che da parallelo sembra diventare alternato e che si fa tanto più concitato con il rumore cadenzato che si fa sempre più veloce e insistente, si arresta quando la ragazza arriva di fronte alla cella in cui dovrebbe trovarsi Lidia: infatti a quel punto scatta il suono di una sirena e la donna in primo piano si volta e il suo volto viene illuminato di rosso. Lo stacco adesso è su un quadro raffigurante Betti e Pasolini all'interno della casa, luminosa e piena di piante, dell'attrice: Davoli bussa alla porta e le porge la rosa.

²²⁴ *Ibidem.*

²²⁵ *Ibidem.*

Lo stacco su un interno buio del carcere con un'immagine del fuoco in sovrimpressione introduce all'ultima sequenza del film, quella in cui la realtà della cronaca irrompe con tutta la sua violenza: i provini di alcune delle detenute vittime dell'incendio vengono accostati alle riprese dei loro corpi nelle bare e il film si chiude sull'immagine della rosa blu in mezzo ad altri fiori e la didascalia che recita «Editta, Lairetta, Ivana, Michi e Lidia sono morte nell'incendio del carcere "LE VALLETTE" il 3 giugno 1989».

Come ho avuto modo di specificare *Le rose blu* non è il primo prodotto audiovisivo girato in e sul carcere all'indomani dell'entrata in vigore della Legge Gozzini, tuttavia la sua natura di conglomerato di materiali eterogenei per forma e contenuto, incapace quasi di contenere un'esplosione di urgenza comunicativa, ne fa un oggetto teorico paradigmatico di passaggio sia come documento della vita carceraria ma anche e soprattutto per ciò che pertiene a questa ricerca, ovvero in termini di linguaggio cinematografico.

Intanto la struttura del film mette insieme parti girate appositamente in pellicola, materiali video risalenti ai laboratori dei due anni precedenti e riprese effettuate in occasione dei funerali delle vittime dell'incendio. Se dal punto di vista dei supporti questa tessitura complessa apre ad una riflessione sulle caratteristiche del cinema postmoderno può essere utile notare anche le allusioni che il film fa, soprattutto nelle scene scritte e recitate con le detenute, a generi diversissimi tra loro come la *slap stick comedy*, il musical, il *cinéma vérité*, il realismo poetico pasoliniano.

Attraversamento di generi e di soglie: il film è chiaramente ambientato per lo più dentro un luogo di reclusione ma le autrici mettono in atto vari espedienti per oltrepassare le sbarre e le inferriate. L'inserito di pochi secondi dei muri del carcere ripresi come da un carrello orizzontale accompagnato dal rumore dell'elicottero punteggia l'intero film e allude al fuori e al dopo: come se la focalizzazione fosse quella di un narratore onnisciente e onnipotente in grado di mettere in scena anche l'immagine fantasmatica e dolente delle vittime della tragedia.

Molte delle inquadrature sono in bilico tra oggettività e soggettività secondo un'estetica del ribaltamento che viene messa in scena anche dalla presenza e dal ruolo del personaggio di Betti: quando ci conduce nel centro panottico del carcere de Le Nuove sbucando dalla scala a chiocciola che sale dai sotterranei, si porta al centro dello sguardo e anziché sorvegliare le detenute diventa oggetto della loro come della nostra attenzione di spettatori. Il meccanismo stesso del panottismo viene qui scardinato dal momento che gli sguardi che compongono il film sono molteplici e sono quelli di tutte coloro che hanno partecipato: denunciano quell'urgenza comunicativa di cui si è già accennato e che conferisce immediatezza ma anche caos al film. Il

bisogno che il film esprime può essere riassunto dalle parole di Silvia²²⁶ di Camera Woman quando dice: «Tra un film e un libro ho sempre preferito un libro, o una passeggiata magari solitaria in mezzo ai boschi. L'illuminazione è arrivata con il film *I lautari*²²⁷. Lì ho capito che la telecamera ce l'abbiamo negli occhi. Si può osservare una cosa, i fatti che avvengono, delle situazioni attraverso questo strumento. Non è il discorso dell'attivo in quanto "fare" o del passivo in quanto "stare davanti ad uno schermo". È il rapporto in cui ci si mette davanti ad uno strumento o ad un prodotto che comunque comunica, dà delle emozioni, le costruisce»²²⁸.

Dalle interviste delle autrici e dalle (poche) notizie disponibili sul film sappiamo che la scelta di montare insieme materiali medialità di natura diversa all'inizio non fu fatta soltanto per motivi estetici ma fu anche una necessità: se si volevano includere le parti alle quali avevano collaborato le detenute morte nel rogo de Le Vallette si doveva per forza ricorrere ai video girati nei mesi precedenti.

Tuttavia questa scelta 'obbligata' diventa poi una caratteristica del film, che ne accentua la natura polimorfica, sedimentaria e quindi a tratti poco organica. La struttura si svolge secondo una linea cronologica impossibile, mettendo in scena dialoghi irrealizzabili se non grazie all'artificio del cinema, dando corpo ad una interattività tutta interna al film. Cinema mosso dalla volontà di scoprire nuovi linguaggi e nuovi modi di interagire, postmoderno perché è un cinema «che, come primo punto, vuole ribaltare le regole classiche per tentare di trovare nuove strade espressive. Un cinema che fa della frammentazione e della molteplicità una cifra stilistica»²²⁹.

Sappiamo che la fisionomia de *Le rose blu* è frutto di defezioni (Gasco e Pellerano si tireranno indietro ben presto nonostante i loro nomi figurino come registe), e del lavoro sapiente del montatore Alfredo Muschietti. Tuttavia qualunque sia la o le registe, questa tessitura intermediale conferisce al film quella credibilità che si genera dal rispecchiare non tanto la realtà ma la verosimiglianza del reale che, già nella metà degli anni '80, iniziava ad essere descritto dalla presenza sempre più massiccia dell'immagine digitale e da ciò che essa rendeva possibile. Un cinema autoriflessivo che non lotta per nascondere la propria natura e che tuttavia non compromette la partecipazione emotiva e intellettuale dello spettatore anzi: «forte di un sapere di secondo grado, [è come se] riuscisse a saltare il problema della "verità" e della

²²⁶ Arancio, ex brigatista, allora detenuta dell'area omogenea.

²²⁷ *Lăutarii* (Romania, 1972) Emil Loteanu.

²²⁸ Camera Woman (a cura di), 6. *DIBATTITO SUL CINEMA*. «Il nuovo spettatore. Cinema, video, televisione e storia», Annale dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, a. IX, n. 11, giugno 1988, p. 226.

²²⁹ Barbara Maio, Christian Uva, *L'estetica dell'ibrido. Il cinema contemporaneo tra reale e digitale*, Roma, Bulzoni editore 2003, p. 51.

“realisticità” delle immagini. Il film ci ricorda di essere un film? Poco male: l’importante non è credere, ma vibrare all’unisono»²³⁰.

In fondo poi, se diamo credito a quanto dice Ronconi nella sequenza di cui è protagonista, l’esperienza del carcere è ineffabile: dunque forse ciò che si richiede allo spettatore è solo quella adesione che il linguaggio pienamente postmoderno di questo film permette.

Le rose blu si colloca ben oltre l’essere in bilico tra la fiction e il documentario: all’interno di ogni scena scritta a tavolino avvertiamo l’irrompere dei vissuti reali delle interpreti, così come nei provini delle detenute e in particolare in quello di Lidia che è disseminato per tutta la durata del film, scorgiamo un tentativo di costruzione dei propri ‘personaggi’, in video come in carcere.

Nel capitolo introduttivo si è già parlato diffusamente della prospettiva che muove questa ricerca e dunque della scelta ermeneutica che permette di dare un taglio ad un insieme di materiali, i prodotti audiovisivi sul carcere in Italia, in modo da creare un archivio ideale di oggetti che acquistano senso dalla loro singolarità ma anche e soprattutto dalla loro visione d’insieme.

Questo film nonostante non sia un documentario o forse proprio per il suo essere un testo composito e fortemente autoriflessivo, ci dice molto sia della vita in carcere che della temperie culturale in cui è stato prodotto.

Uno dei momenti pregnanti è senz’altro la sequenza, inizialmente facente parte di *Camera oscura*, in cui Ronconi si interroga sull’inaffidabilità del ricordo e sull’ineffabilità dell’esperienza. Ma quale esperienza? In fondo né nelle premesse né nel risultato la volontà sembra quella di raccontare il carcere e come ribadisce Ronconi subito prima di chiamare in causa Duras e Figon: «Il carcere com’è? Io non c’ho mai creduto al documentario sul carcere». Infatti, se facciamo riferimento alla consueta distinzione tra testimonianza e archivio, tra racconto orale e traccia scritta, vediamo che ne *Le rose blu* le protagoniste mettono in gioco il loro corpo come archivi viventi perché recano su di loro i segni di un’esperienza che la maggior parte di noi non vivrà mai e la agiscono con la parola ma anche con la partecipazione attiva alla costruzione del film. In questo senso il dialogo tra pellicola e video non fa altro che rappresentare la molteplicità delle voci possibili senza mai diventare una videotestimonianza univocamente diretta.

Sebbene il carcere di uno stato di diritto dovrebbe essere nelle intenzioni dei legislatori un luogo di rieducazione, la cui azione dovrebbe essere tesa a rinsaldare i rapporti tra l’individuo che ha

²³⁰ V. Buccheri, *Sguardi sul postmoderno...*, op. cit. p. 16.

commesso un reato e la società tutta, purtroppo (e i fatti riportati in questo film ne sono drammatica testimonianza), spesso non è così o almeno non lo è in tutti i penitenziari italiani. Per questo parlare delle memorie e dei vissuti delle protagoniste significa anche parlare di esperienze traumatiche e della complessità che questo racconto reca in sé: il trauma dell'esclusione ma anche, nel caso specifico, quello di aver subito la perdita di alcune compagne.

Forse per questo Lidia nel film è come se non fosse morta e la focalizzazione del racconto relativo all'incendio e ai funerali è in carico alla videocamera, quella stessa entità che ne *Le rose blu* sta sulla soglia tra la vita e la morte e tra le dimensioni del passato e del presente della rappresentazione: talvolta l'occhio di un'oggettiva che svela il suo artificio, talvolta una soggettiva senza corpo.

L'esigenza del racconto del carcere nella voce e nel rispetto di chi vive o ha vissuto questa condizione, comporta la ricerca di un mezzo e l'adozione di un linguaggio adatti. Il cinema non esisterebbe senza immagini: ma la realtà esiste ancora se non passa per le immagini? Questa è solo una delle domande che muove questa ricerca e cui cerchiamo di rispondere con Rancière quando, sia pure parlando del tema della «testimonianza inattestabile»²³¹ della Shoah e della liceità o possibilità della sua rappresentazione studia il caso di Robert Antelme che, ne *La specie umana*, racconta la sua prigionia: «È consuetudine vedere qui una scrittura corrispondente ad una specifica esperienza, quella di una vita ricondotta al suo aspetto più elementare, privata di ogni orizzonte di attesa e nella quale vengono semplicemente collegati gli uni dopo gli altri gli atti elementari e le elementari percezioni. A questa esperienza corrisponde il concatenamento paratattico delle piccole percezioni. E questa scrittura testimonia una forma specifica di resistenza che Robert Antelme vuole mettere in evidenza: quella che trasforma la riduzione della segregazione alla vita nuda in affermazione di una fondamentale appartenenza alla specie umana, fino ai gesti più elementari»²³².

Le rose blu è un film che sperimenta le potenzialità e suggerisce un primo, complesso e certo non definitivo, modo di approcciarsi alla materia: vedremo ora quali sono gli altri.

²³¹ Così definita da Pietro Montani, *Introduzione*, in Pietro Montani (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Roma, Carocci 2004, p. 17 (corsivo nel testo).

²³² Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions 2003, trad. it. di Donata Chiricò, *Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini Editore 2007, p. 173.

2.2. Nel campo del documentario

Accanto ai soggetti: Fine pena mai (E. Colusso, 1995)

Fine pena mai è un documentario girato durante le festività di Natale e Capodanno tra la fine del 1993 e l'inizio del 1994 nella casa di reclusione di Porto Azzurro, all'Isola d'Elba.

Enrica Colusso al tempo stava frequentando la "National Film and Television School" di Londra tanto che questo film era il suo saggio della fine del secondo anno, ma nelle sue intenzioni doveva anche essere il secondo capitolo di una trilogia sul tempo iniziata con un documentario ambientato in un monastero di clausura, e che si sarebbe dovuta chiudere con un lavoro sul tema dell'antipsichiatria.

Dunque a interessare la regista (come ha più volte ribadito sia nell'intervista presente in questa tesi che in altre), era non tanto il carcere in sé ma una riflessione sul tempo, da portare avanti attraverso l'indagine documentaria in luoghi in cui, per coloro che vi vivevano, erano interdette le normali coordinate spazio-temporali, eterotopie diverse dove gli abitanti erano arrivati per scelta (le suore) o per scelta della società (i detenuti e i pazienti psichiatrici di una comunità).

Che il tempo sia uno dei cardini su cui si sviluppa la riflessione di questo film è evidente sin dal titolo che orienta la lettura: le persone detenute nel carcere di Porto Azzurro sono ergastolani o condannati a pene molto lunghe, che vivono in questa vecchia fortezza spagnola fatta erigere nel 1563 da Filippo II di Spagna sul modello del Castello di Anversa²³³.

Fine pena mai si apre con una ripresa esterna su degli uomini che stanno lavorando nel verde, come agricoltori. Solo in un secondo momento la camera li segue con una panoramica orizzontale mentre entrano in un edificio e capiamo che siamo in un carcere: sono presenti agenti, sbarre e un cartello su cui, come in una didascalia diegetizzata, si legge "ALT ZONA MILITARE LIMITE INVALICABILE". Superata la soglia, chiusa la porta metallica dietro di loro, vengono esaminati con un metal detector ed è a questo punto che compaiono il titolo e una vera didascalia che ci indica il luogo e il tempo in cui sono state effettuate le riprese, dicembre 1993.

Dopo aver visto il giardino con gli alberi adesso con un'inquadratura fissa vediamo il centro del carcere dall'alto e i ballatoi dove si muovono i detenuti: il taglio e l'inclinazione dell'immagine ci mostrano un luogo che è l'inconfondibile centro di uno spazio panottico, ed è questo sguardo angolato ed orientato che ci introduce nella diegesi.

²³³ https://www.antigone.it/osservatorio_detenzione/toscana/1-casa-di-reclusione-di-porto-azzurro

La regista decide di mettersi da parte e di seguire le storie non di tutti i detenuti ma di quattro di loro diversi per temperamento, estrazione e tipo di delitto commesso, anche se conosceremo i dettagli solo in quei casi in cui saranno i diretti interessati a parlarne.

Colusso concentra in tre sole settimane un lavoro che avrebbe voluto sviluppare in un tempo più lungo, consapevole che entrare in un gruppo e farsi accettare e a tratti far dimenticare la propria presenza, non sono cose che accadono da un giorno all'altro. La scelta del periodo però è più che significativa: quello delle vacanze natalizie, quando coloro che ne hanno diritto beneficiano dei permessi premio per poter andare in visita alle proprie famiglie.

Due dei quattro, Vincenzo e Gianni, si preparano per uscire: il primo, ormai nonno, si recherà a casa dalla moglie con figli e nipoti; il secondo invece, più giovane, è atteso dalla compagna con cui lo vediamo salutarsi. A questo punto lo sguardo della regista, dopo aver indugiato sui primi convenevoli tra i due fidanzati, li abbandona e torna dentro dove intanto sta avvenendo la distribuzione delle lasagne.

Nonostante il clima festoso i rumori che fanno da sottofondo costante sono quelli metallici, delle sbarre che vengono battute o semplicemente delle porte che vengono aperte o chiuse.

Da questo momento in poi vediamo susseguirsi varie scene in cui i detenuti sembrano interpellati e dialogano con una presenza che non sentiamo ma che è quella della camera: raccontano delle difficoltà del vivere in carcere ma anche del fatto che tutto sommato all'interno esistono una solidarietà e una sensibilità che fuori loro non hanno incontrato.

In questo film la legge Gozzini e tutto ciò che ha comportato anche per coloro che hanno pene molto lunghe è una sorta di fantasma che aleggia nell'aria anche perché il carcere di Porto Azzurro, all'epoca un modello, è stato il luogo dove essa ha visto la luce. La legge ha avuto la sua gestazione all'interno della redazione de «La grande promessa», una rivista nata prima di tutte le altre dello stesso genere²³⁴ e che nel titolo allude ad un impegno preciso: quello di abolire l'ergastolo.

Sebbene il film sia stato girato sette anni dopo l'entrata in vigore della Gozzini è facile immaginare che la vita all'interno di questa istituzione fosse nel 1993 più o meno simile a quella del 1986: si trattava di un ambiente molto vivace, con molte attività, con persone che lo abitavano o che vi lavoravano che si conoscevano da anni.

Colusso decide di seguire principalmente quattro uomini, tra quelli selezionati prima dal direttore e poi da lei stessa. Nonostante in questi anni si vada diffondendo l'uso del video, *Fine pena mai* è girato in pellicola, e questo da un lato conferisce una particolare grana fotografica

²³⁴ L. Franzini, *III. Comunicare dal carcere...*, cit., pp. 309-401.

alle immagini ma dall'altro ha comportato maggiori difficoltà in fase di ripresa e una minore possibilità di muoversi agevolmente negli spazi angusti delle celle, dove si svolge la maggior parte del film.

I suoi protagonisti sembrano avere vissuti, aspetto e prospettive diversi l'uno dall'altro e se possibile complementari: in questo modo la regista ci restituisce l'idea di un'umanità tutt'altro che facilmente etichettabile, tutt'altro che distante da qualsiasi altro cittadino e spettatore.

Ognuno di loro poi è connotato da uno o più attributi, che ne definiscono l'essenza.

Tommaso è il pittore, ama parlare e forse ascoltarsi, dipinge perché ha bisogno di esprimere il proprio mondo ed è vicino all'ottenere il regime di semilibertà, per questo verso la fine lo vediamo passare in rassegna i moltissimi libri che ha collezionato in un tempo molto lungo di reclusione, quasi spaventato dalla vita che lo attende fuori.

Gianni invece parla molto delle sue esperienze di detenzione, di cosa era il carcere duro prima della Legge Gozzini, di come essa abbia cambiato la prospettiva dei detenuti: ha rotto una spirale di violenza, ha fatto comprendere loro di avere interesse non solo a comportarsi bene ma a collaborare con le istituzioni, per poter ottenere i benefici introdotti dalla legge e poter avere una visione di una vita fuori dal carcere.

Saverio è il più giovane e forse una delle figure più dolenti. Lo vediamo ripreso durante il pranzo di Natale con i colleghi e in momenti di serenità con l'amico Murat e altri compagni, ma nonostante questi lampi di normalità sembra essere l'unico a non voler accettare la propria condizione. Viene proposto un suo incontro con il proprio legale, dal quale capiamo che l'uomo vorrebbe una revisione del processo benché l'avvocato gli faccia comprendere (con il tono paternalistico e mellifluido di chi cerca di farsi vedere partecipe e invece risulta oltremodo distante) che ci sono poche speranze che la possa ottenere.

Infine Vincenzo, il più anziano, che nonostante abbia ucciso delle persone (lo dice lui) si commuove per un amico che se ne è andato o anche solo per i film di Shirley Temple che vede in tv; che tuttavia sta scontando una pena che al momento in cui il film viene girato è già di 25 anni, e che si intravede ancora lunga nonostante possa beneficiare dei permessi per andare a trascorrere del tempo in famiglia. Dalle sue parole capiamo che ha moglie, figli e nipoti, ma con loro non si sente del tutto a casa, tanto che il suo sogno sarebbe quello di andare a vivere in una capanna in montagna, da solo. Vincenzo è un uomo preciso, che si pettina e si aggiusta i capelli appena tagliati dal barbiere, e che non appena rientra in cella dopo i giorni trascorsi con i suoi, provvede a sistemare con grande meticolosità e cura i propri abiti nell'armadio.

Nel film è presente un commento musicale originale (di Lamberto Caccioli) ma che si limita a non più di tre o quattro momenti, e in particolare su segmenti di descrizione del carcere, dei

suoi corridoi vuoti, dei dettagli architettonici. Per tutto il resto del film, salvo le voci degli uomini e talvolta i versi dei gabbiani, è onnipresente il clangore metallico delle porte, degli spioncino o delle sbarre, che vengono battute con cadenza regolare, anche durante il pranzo di Natale. Addirittura vediamo la perquisizione di una cella, che viene effettuata una mattina all'alba, senza nessun preavviso e senza nessun motivo, forse solo per ricordare ai detenuti che le forze in campo sono asimmetriche e che il potere è saldamente nelle mani della direzione e degli agenti del carcere, a Porto Azzurro, anche nella sede de «La grande promessa».

Il film inizia di giorno in un ambiente aperto e termina con la camera che segue le operazioni di chiusura delle celle e dei corridoi, congedandosi dai protagonisti che ha seguito finora riprendendoli per l'ultima volta attraverso la finestrella della porta, fino a che anche nel carcere piomba il buio.

Le didascalie finali ci informano sui benefici introdotti dalla Legge Gozzini e sulle sorti, nei mesi successivi alle riprese, delle vite dei quattro uomini.

La regista mette in atto una sorta di pedinamento discreto e silenzioso, e la scelta delle tre settimane a cavallo delle festività non è casuale. Nelle sue intenzioni infatti c'era quella di vedere queste persone compiere azioni e riti di festa uguali o simili a quelli di qualsiasi spettatore: «Il film voleva essere una riflessione sull'esperienza umana dell'ergastolo come pena "illimitata", e una delle cose essenziali per me era mettere lo spettatore nella condizione di potersi identificare con delle persone tendenzialmente percepite come "altro da sé". Il Natale, esperienza universalmente condivisa, mi sembrava un'ottima occasione, tra l'altro cruciale anche come contrappunto a uno scorrere del tempo altrimenti estremamente uguale a se stesso nella sua inesorabile ciclicità priva di fine (in tutti i sensi)»²³⁵.

Come detto Colusso entra in carcere con la curiosità di avvicinarsi ad un mondo solitamente chiuso, ma senza una sceneggiatura, impossibile da scrivere o anche solo da immaginare non sapendo chi si sarebbe trovata di fronte. La regista infatti fa sua la frase che attribuisce a Wiseman e a Philibert: «Quando inizio un film meno ne so meglio mi sento»²³⁶.

Colusso è una regista colta, versatile, forte di un bagaglio sia tecnico che teorico costruito con esperienze che fin da giovanissima l'hanno portata a studiare in alcune delle scuole più prestigiose d'Europa: nasce a Roma²³⁷ e nel 1988 si trasferisce a Parigi dove frequenta i corsi de "Les Ateliers de Réalisation Cinématographique VARAN", la scuola ideata e voluta da Jean

²³⁵ Enrica Colusso, *La documentazione di uno sguardo*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003, p. 69.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Per questa e le altre notizie biografiche, *3rd New York Documentary Film Festival – Festival dei Popoli*, Firenze, Edizioni Festival dei Popoli 2010, p. 38.

Rouch come laboratorio dove imparare la pratica del cinema diretto. Subito dopo frequenta e si diploma in “Documentary Filmmaking” alla “National Film and Television School” di Londra, città dove tuttora vive e lavora: dal 2003 infatti insegna alla Roehampton University.

Nel solco di Rouch, per Colusso come per il grande regista francese l’incontro, il momento delle riprese e il fatto di usare la camera come un catalizzatore sono delle direttrici importanti del suo modo di fare cinema: «credo che il momento per me più emozionante della creazione cinematografica sia proprio durante le riprese quando, macchina a spalla, *prendo posizione* all’interno delle situazioni che filmo e guardo la realtà resa immagine nel quadro del visore»²³⁸. Importante dunque è l’incontro con i soggetti e il modo in cui decide di relazionarsi con loro, cercando una giusta distanza che permetta a lei di riprendere e a loro di essere il più naturali possibili.

Il film scaturisce dalla registrazione di questo contatto per questo è determinante il modo in cui il regista (l’osservatore o lo studioso) entra e trova un suo ruolo nel gruppo che vuole investigare. Lo stesso Aprà nota questa ascendenza e sottolinea il rigore del film: «Figlio tardivo ma non per questo meno significativo del cinema diretto, così poco frequentato in Italia, è *Fine pena mai* (1994-95) di Enrica Colusso, non a caso formatasi a Londra, che segue senza retorica la vita quotidiana di quattro ergastolani nel carcere di Porto Azzurro»²³⁹.

In un altro saggio molto più recente e pubblicato stavolta sulla rivista «Studies in Documentary Film»²⁴⁰ Colusso si sofferma ampiamente sul concetto di incontro etico con l’altro che lei stessa afferma di ricercare ogni volta che nel suo lavoro si accosta a qualcuno di cui cerca di raccontare la storia o di descrivere il mondo.

L’esperienza che racconta nell’articolo, quella della lavorazione del suo *ABC Colombia* (2007), è piuttosto diversa da quella di *Fine pena mai* ma serve per capire il metodo che la regista predilige applicare quando ha la possibilità di farlo.

Nel solco della tradizione di Rouch e della sua celebre immagine della macchina da presa come catalizzatore, Colusso discute le posizioni di MacDougall, regista e antropologo visuale, che vede nel cinema non solo un modo per registrare e osservare la realtà ma per entrare in relazione con i soggetti rappresentati e condividere con loro il punto di vista su ciò che vedono e che quindi cerca di restituire allo spettatore²⁴¹. L’antropologia visuale per lui è un mezzo per

²³⁸ E. Colusso, *La documentazione...*, p. 68, (corsivo nel testo).

²³⁹ Adriano Aprà, *Primi approcci al documentario italiano*, «Annali», Annale dell’Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, a. I, n. 14, 1998, p. 65.

²⁴⁰ Enrica Colusso, *The space between the filmmaker and the subject – the ethical encounter*, «Studies in Documentary Film», vol. 11, n. 2, 2017, pp. 141-156.

²⁴¹ Cfr. David MacDougall, *The corporeal image. Film, ethnography, and the senses*, Princeton and Oxford, Princeton University Press 2006.

conoscere e fare esperienza del mondo molto diverso dalla riflessione che fa a meno delle immagini e la sua convinzione è che questo mezzo sia tanto più efficace quanto più si riesce a mettere lo spettatore al centro del film in una particolare relazione di vicinanza con i soggetti, creando per lui una progressione di scene che lo aiutino ad entrare nella situazione rappresentata.

Oltre a questo modo di guardare che risulta potenziato e arricchito dall'uso della camera, Colusso ritiene importante il principio di Rouch per cui la camera fa da catalizzatore e permette quel faccia a faccia con l'altro capace di produrre delle epifanie, come le chiama Lévinas, e quindi di accrescere di senso l'incontro con l'altro. Renov propone una lettura del concetto lévinasiano di prossimità e del suo utilizzo, in un saggio sul documentario che analizza il dialogo etnografico come mezzo di avvicinamento e di riconoscimento dell'altro in se stessi: «The meeting – “face-to-face” – is an encounter of unique beings that respects both separation and proximity; it is a breach of totality in which “thought finds itself *faced* with an other refractory to categories”»²⁴².

Colusso costruisce questa cornice di riferimenti teorici per indicare la linea che ha seguito per girare *ABC Colombia*. Spiega che i lavori preparatori per il documentario hanno avuto inizio nel 2004, tre anni prima della sua completa realizzazione, quando la regista era tornata in Colombia per soprintendere ai lavori di costruzione di una casa che lei, suo marito colombiano e altri amici avevano comprato. Questo film doveva essere il primo di una trilogia sui luoghi significativi nella vita della regista, cui poi sono seguiti *Home Sweet Home* (2012) e *Ghost Town* (2013-2016), in cui invece ha indagato il cambiamento del profilo urbano del quartiere londinese di Elephant and Castle soprattutto da quando, nei primi anni '70, è stato costruito l'imponente complesso di Heygate Estate.

In tutti gli ultimi esempi citati la regista non solo parla di luoghi che conosce molto bene avendovi abitato, ma nel caso di *ABC Colombia* il documentario è anche la cronaca di una relazione tra l'autrice e i tre protagonisti: la maestra Lucenid, l'adolescente Huriday che diventa maggiorenne alla fine delle riprese, e Miguel Angel, un bambino allievo nella scuola. Come in *Fine pena mai* sceglie alcuni personaggi chiave attraverso i quali raccontare il mondo, i luoghi, i tempi, le consuetudini che vivono: «My working methods always include the identification of key characters to accompany over time and, crucially, the importance of developing an intimate

²⁴² Michael Renov, *The subject of documentary*, Minneapolis - London, University of Minnesota Press 2004, p. 151. La citazione nella citazione è ripresa dalla versione in inglese di A. Lingis di Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. essai sur l'extériorité*, The Hague, Martinus Nijhoff 1961, p. 40 (corsivo nel testo).

relationship with them as they become, to a certain extent, partakers and accomplices in the filmmaking process»²⁴³.

Il film parte dal seguire le lezioni nella scuola del villaggio ma questi ragazzi che vivono in fattorie enormi e sperdute sono fin da piccoli a contatto con il mondo del traffico di droga, dalla semplice raccolta delle foglie di coca al finire per riempire le fila dei corpi paramilitari che difendono le piantagioni e i commerci. Pochi di questi bambini finiscono la scuola e per loro non esiste sempre un lieto fine.

Colusso mostra anche momenti di grande conflitto con Huriday che nel frattempo era entrato a far parte di una di queste organizzazioni paramilitari, quando lui le confessa che non ancora sedicenne ha partecipato più volte ad azioni in cui doveva smembrare corpi di persone che dovevano essere fatte sparire. La regista parla ancora in questa occasione di un faccia-a-faccia importante con il ragazzo perché entrambi vengono trasformati dall'aver condiviso una conversazione e quindi un'esperienza tanto estrema, e intima.

Tra la trilogia sui luoghi in cui ha vissuto e quella sui luoghi interdetti ai più (di cui *Fine pena mai* è un capitolo) esiste una profonda differenza che riguarda l'autrice: il fatto di farne parte o meno, e di aver frequentato questi luoghi e comunità per un tempo lungo anni, cosa che in carcere non è stata possibile.

Nel carcere Colusso è giovane e libera, una donna che entra in una comunità di uomini molto più grandi di lei e con alle spalle anni e anni di detenzione: nonostante questo e il poco tempo a disposizione per girare, lei riesce a costruire un vincolo di fiducia con i suoi protagonisti, che a tratti sembrano dimenticarsi di essere nell'occhio della camera.

Tommaso, il pittore e poeta, è forse quello che più di tutti dà sfogo al suo lato istrionico ma è anche colui che ci rende partecipi di alcune sue riflessioni su quello che chi vive fuori pensa dei "mostri" (che tali non sono aggiunge) che sarebbero i detenuti, ma anche di scene più serene e toccanti quando chiede ad un giovane agente di custodia di leggere una delle sue poesie e quest'ultimo, sulle prime riluttante, inizia a leggere e si commuove.

La regista riesce sia in fase di ripresa che di montaggio a restituirci prima dei lampi poi intere scene di umanità, quotidianità, "normalità", nelle quali lo spettatore può identificarsi e riconoscere nell'altro da sé un sé stesso. Quando nel suo articolo Colusso cita MacDougall parla di uno stato, connaturato all'atto del guardare, che sta tra il cercare con lo sguardo e il pensiero immediato: uno stato di estrema sensorialità in equilibrio, o meglio in bilico, tra il completo abbandono e una consapevolezza più piena. Scrive Lévinas: «La prossimità non è uno stato,

²⁴³ E. Colusso, *The space between the filmmaker...*, cit., p. 146.

una quiete, ma, precisamente inquietudine, non-luogo, fuori luogo della quiete che sconvolge la calma della non-ubiquità dell'essere che diviene quiete in un luogo, sempre, di conseguenza, insufficientemente prossimità, come un abbraccio»²⁴⁴. La prossimità intesa da Lévinas è un sistema tutt'altro che statico, come l'atto di filmare, aggiunge la regista riferendosi anche a MacDougall: «While clearly filmmaking is far from passive, this mode of *attentiveness-to-the-other* attained during filming and a certain way of facing-the-other-through-the-camera – a way that necessarily presupposes a relationship characterised by sensibility and affectivity, by caring and complicity – far from being inevitably a form of objectification and appropriation (as some critics have claimed) can be experienced and practised as a form of 'open reception', a silent though alerted state where all sort of epiphanies can thus become possible»²⁴⁵.

Tra i vari film proposti per la mia ricerca *Fine pena mai* è il primo tra quelli che rientrano (senza porre troppi problemi) a pieno titolo sotto l'etichetta documentario: quello che vediamo è infatti il lavoro di montaggio del materiale che la regista ha ripreso nei luoghi reali, con la presa diretta del suono, senza una sceneggiatura preventiva e con personaggi che interpretano solo sé stessi. Il carcere di Porto Azzurro è un edificio molto suggestivo, una vecchia fortezza inespugnabile ma inserita in un contesto marittimo, rilassante e bello anche da vedere attraverso le sbarre delle finestre. La regista indugia spesso sul panorama che si vede di fuori e sui gabbiani che fanno la spola tra le finestre delle celle e la libertà: vediamo spesso questa soglia che in questo film colpisce tanto di più perché il fuori che attende i detenuti non è il solito grigio di una periferia cittadina ma l'azzurro del mare e del cielo. La fortezza è un'isola nell'isola, come sospesa nello spazio ma anche nel tempo, trattandosi di una costruzione così antica.

Il film concede largo spazio alle scene quotidiane, ai racconti dei suoi protagonisti e alla relazione che nel poco tempo la regista è riuscita a costruire con loro: ciò che Colusso ha visto attraverso il riquadro del visore ci viene restituito in maniera integra conservando in sé tutti i caratteri anche sul piano emozionale.

È un film asciutto ma rileva anche la partecipazione dell'autrice: è facile leggere il suo silenzio, il suo celarsi, come una forma di rispetto e come la volontà di lasciare la scena ai suoi protagonisti. La regista era all'epoca giovane ma non inconsapevole: è attraverso il suo indugiare su scene che sarebbero considerate tempi morti in un film narrativo classico che

²⁴⁴ Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff Publishers 1978, tr. it di Silvano Petrosino, Maria Teresa Aiello, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca Book 1983, p. 102.

²⁴⁵ E. Colusso, *The space between the filmmaker...*, cit., p. 142.

riusciamo a sperimentare la durata inesorabile del tempo di una condanna, soprattutto se lunga come in questo caso.

La dilatazione di alcune scene è spesso più eloquente di tante parole, è essa stessa una testimonianza della condizione delle persone che vivono dietro alle sbarre e dietro ai possenti muri della fortezza spagnola di Porto Azzurro.

Risiede in questo il punto di forza del film: il passo indietro della regista, lo spazio e il tempo accordati ai soggetti che incontra, la cura che riserva a restituirci la complessità di queste persone, a causa o nonostante le vicende che ne hanno determinato la detenzione.

Incrociando i criteri di classificazione di Gauthier e Nichols si può dire che questo film è un documentario tra il conviviale e il dialogico girato con una modalità osservativa e a tratti partecipativa.

Gauthier parla di documentario conviviale²⁴⁶ come quello in cui il regista, anziché limitarsi al ruolo di osservatore, cerca di entrare nell'intimità del gruppo e di costruire delle relazioni proficue con gli altri membri; uno dei fattori determinanti però è anche quello di condividere le esperienze del gruppo e per un tempo lungo, che anche se non è definito esattamente nella durata si intende sicuramente di più delle tre settimane di cui disponeva Colusso. La regista non occupava una posizione simmetrica rispetto ai suoi personaggi, e non poteva condividere con loro più che qualche ora al giorno sempre comunque sotto lo sguardo vigile e attento degli agenti di custodia. Per questo la formula di documentario dialogico²⁴⁷ è la più adatta perché implica il fatto di introdursi in una comunità ma anche quello di rimanere ad una certa distanza, ad osservare e ad interagire con i soggetti senza la pretesa di considerarsi parte di quel gruppo. La descrizione di questo modo di procedere risponde anche a quella che Nichols chiama modalità osservativa²⁴⁸ sebbene dalle argomentazioni che portano i personaggi capiamo che la regista ha interagito con loro anche ponendo delle domande (poi omesse in fase di montaggio salvo in un caso). Nel film dunque sembrano essere presenti delle domande che insieme alle risposte dei protagonisti compongono un dialogo immaginario che vediamo ricostruito, e che in parte dunque ci svela le caratteristiche della modalità partecipativa²⁴⁹.

²⁴⁶ G. Gauthier, *Storia e pratiche...*, cit., pp. 281-282.

²⁴⁷ *Ivi*, pp. 289-90.

²⁴⁸ B. Nichols, *Introduzione al documentario...*, cit., p. 116.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 122.

Il carcere raccontato: le parole dei detenuti in Sbarre (D. Segre, 2014)

Nella sua lunga «serialità della realtà»²⁵⁰, come Daniele Segre chiama l'insieme dei suoi lavori, tra tanti luoghi, situazioni, mestieri, personalità scandagliati, mancava ancora uno sguardo sul carcere. Per essere precisi *Sbarre* porta sì la sua firma ma è il risultato di un'esperienza breve e intensa che l'insegnante Segre ha avuto con alcuni allievi dei corsi di regia, sceneggiatura, suono e montaggio del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, quindi forse è improprio attribuire solo a lui la paternità di questo documentario, tuttavia sarà comunque utile delineare il percorso che lo ha condotto a dirigere un laboratorio come questo.

Daniele Segre nasce ad Alessandria nel 1952²⁵¹ e da bambino si trasferisce a Torino, città in cui muove i primi passi da fotografo dal 1972, e in cui tuttora vive e lavora. Il suo primo incontro con il cinema avviene quando lavora come fotografo di scena per *Nessuno o tutti / Matti da slegare* (1975) diretto da Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia e Stefano Rulli; solo un anno dopo decide lui stesso di mettersi dietro alla macchina da presa e dirige *Perché droga*, un documentario in pellicola sul consumo di droga nel quartiere torinese di Mirafiori Sud. I suoi lavori successivi (un corto e un mediometraggio) sono delle inchieste sul mondo della tifoseria del calcio e ancora una volta, e per buona parte degli anni '80, la sua città rimane il set prediletto dove trovare e indagare «l'emarginazione, la diversità, la difficoltà di vivere, la rabbia sociale, l'impegno sindacale»²⁵².

I suoi protagonisti dunque sono soggetti sociali vecchi e nuovi allo stesso tempo: in ogni epoca sono esistiti quartieri, persone, gruppi che vivono ai margini degli ingranaggi produttivi, o che ne fanno parte ma che non riescono ad avere una vita dignitosa, una casa, dei sostegni sociali. Questa è per lo più l'umanità che interessa a Segre ma anche quella che, preso atto della situazione, si organizza e lotta con gli strumenti della politica per avere non solo un riscatto ma anche e soprattutto accesso ai diritti fondamentali e inalienabili: è questo il caso di *Partitura per volti e voci. Viaggio tra i delegati della CGIL* (1991), un documentario girato seguendo per molti mesi i corsi formativi per delegati del sindacato in diverse città italiane.

²⁵⁰ Marco Bertozzi, *Il lavoro del chirurgo. Conversazione tra Daniele Segre e Marco Bertozzi*, in id. (a cura di), *L'idea documentaria...*, cit. p. 143.

²⁵¹ Per questa e le notizie che seguono si veda la *Nota biografica* in Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre*, Cesena, Centro Cinema Città di Cesena 1993, p. 77.

²⁵² Franco Bazzocchi, *Premessa*, in A. Maraldi (a cura di), *Il cinema di...*, cit. p. 7.

Nel 1981 Segre fonda la società I Cammelli con la quale produce tutti i suoi lavori e nel 1989 la Cammelli Factory²⁵³ promuove anche la Scuola Video di Documentazione Sociale, una palestra per giovani autori che vogliono formarsi tecnicamente e che sentono il ricorso al video come uno strumento necessario non solo di indagine ma anche di intervento sulla realtà²⁵⁴: «Un regista è una persona che ha grandi responsabilità, nel senso che deve fare un intervento. Sono consapevole dei rischi a cui vado incontro, ma sono anche consapevole del ruolo che vivo in questa società [...] Un regista deve decidere se intervenire o non intervenire. Non intervenire significa non guardare, non decidere, quindi appiattirsi sullo sguardo dominante»²⁵⁵.

Per venire incontro alla complessità del reale e per trovare sempre una maggiore efficacia il linguaggio del suo cinema ha mutato aspetto molte volte: «Sembra un paradosso, ma negli ultimi 10-12 anni il mio “cinema della realtà” si è espropriato sempre più della realtà; o, meglio, la realtà è stata trasportata in luoghi di finzione, manipolando la luce e la scenografia, ma mantenendo inalterata la qualità del vero attraverso i personaggi “messi in scena”»²⁵⁶. In quest'intervista del 2003 Segre parla anche del film che forse è stato il punto di snodo di questo cambiamento, ovvero *Manila Paloma Blanca* (1992), girato in maniera tutt'altro che tradizionale su un personaggio altrettanto fuori dagli schemi. Carlo Carbone è un attore teatrale che non recita più, che è stato più volte ricoverato nei reparti psichiatrici, che vive un'esistenza ai margini. Un giorno gli si prospettano sia la possibilità di una relazione che di tornare a calcare le scene, ma entrambe queste occasioni impattano con la sua malattia e non vanno in porto, non lasciandogli altra soluzione che tornare alla sua vita di solitudine e sofferenza. Il film è girato alternando parti in video e in pellicola, in bianco e nero e a colori, con in mezzo esibizioni teatrali dell'attore che interpreta Carbone e che è anche l'artefice di tutta l'operazione insieme al regista, ovvero Carlo Colnaghi. Un anno prima, nel 1991, Colnaghi era stato protagonista di un videoritratto di Segre dal titolo *Tempo di riposo* in cui veniva raccontata la vita di questo ex attore teatrale, messo ai margini anche dal mondo artistico per i suoi problemi psichiatrici e, forse, per l'impossibilità di quel mondo di farsi carico della fragilità di una persona come lui. La vicenda messa in scena in *Manila Paloma Blanca* dunque non è altro che quella reale dell'attore protagonista che però ce la restituisce attraverso un personaggio, come fosse preso in mezzo tra la voglia di mostrarsi e il pudore di farlo, in bilico dunque sul crinale tra realtà e

²⁵³ «Un centro propulsivo importante per sguardi vibranti sull'immigrazione e la disoccupazione, l'esclusione sociale e la terza età, il problema dell'handicap e quello dell'AIDS». M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano...*, cit., p. 252.

²⁵⁴ <http://www.icammelli.com/>

²⁵⁵ *Il lavoro del chirurgo...*, cit., p. 145.

²⁵⁶ *Il lavoro del chirurgo...*, cit., p. 143.

finzione: «mi interessa l'exasperazione dei linguaggi, e allora la realtà e la sua interpretazione ti possono permettere, pur riferendoti alla stessa materia, di passare dalla semplice intervista all'interpretazione, alla rappresentazione, alla messa in scena, cercando dei confini sempre più esasperati, dove quello che è vero può essere finto e viceversa, cercando un rapporto di complicità con chi vive il risultato di questo tipo di comunicazione»²⁵⁷.

Gli anni 2000 si aprono con *Via dei due macelli, Italia. Sinistra senza unità* (2002) e *Vecchie* (2002), due film molto diversi e quasi opposti: il primo è il documento della delusione di un progetto politico perché parla della chiusura dello storico quotidiano comunista «L'Unità», il secondo invece il ritratto intimo di due donne sessantenni che si raccontano l'un l'altra in un unico piano sequenza.

Negli ultimi anni Segre ha diretto film sui temi del lavoro come *Morire di lavoro* (2008) e *SIC FIAT Italia (così sia Italia)* (2011), e intensi ritratti di importanti personalità della cultura italiana, per citarne solo due quelli dedicati a *Lisetta Carmi, un'anima in cammino* (2010) e *Luciana Castellina, comunista* (2012).

Sbarre nasce da un laboratorio didattico curato da Segre con dodici studenti del secondo anno dei corsi di regia, sceneggiatura, suono e montaggio del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

Sulla prima inquadratura, un grosso cancello metallico che si chiude, scorrono le istruzioni di lettura: compaiono le scritte relative agli enti di sostegno (Centro Sperimentale e Rai Cinema), una didascalia che riporta "Sollicciano, luglio 2013", il titolo vero e proprio; queste immagini sono accompagnate da rumori metallici che sono motivati senz'altro dal movimento del cancello ma che fanno da eco anche all'idea delle sbarre del titolo. In pochi secondi dunque allo spettatore sono date delle coordinate chiare e semplici per decodificare quello che sta per vedere.

Da questo momento in poi inizia quella che sembra essere una lunga intervista corale ad alcuni detenuti, uomini e donne, e a qualche agente di custodia della struttura penitenziaria fiorentina. Su un fondo neutro come un muro bianco e rigorosamente in primo piano si susseguono i volti e le voci di molte persone che raccontano la propria esperienza o espongono le proprie riflessioni o emozioni circa la vita in carcere. Li vediamo uno alla volta e le loro interviste, presumibilmente orientate dalle domande degli autori che non sentiamo, vertono tutte sugli stessi argomenti ma sono frammentate in modo da costituire dei blocchi tematici, il primo dei

²⁵⁷ *Ricordarsi di ricordare. Intervista con Daniele Segre*, in A. Maraldi (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre...*, cit., p. 14. A p. 19 si legge che questa intervista si deve originariamente a Gaetano Capizzi, Aurora Fornuto, Gianni Volpi (a cura di), *Isole. Cinema indipendente italiano*, Torino, Pervisione 1992.

quali riguarda lo shock dell'ingresso: alcuni di loro descrivono le sensazioni che hanno accompagnato non solo i primi istanti ma i primi giorni, e in alcuni casi i primi mesi, trascorsi da reclusi. Il senso di soffocamento, l'incapacità di reagire a questa sofferenza e la difficoltà di adattarsi ad un nuovo ambiente, ostile per la mancanza di spazio, per la coabitazione forzata, per i rumori incessanti.

Il secondo nucleo tematico riguarda proprio i rumori, in particolare quello delle chiavi che aprono le porte dei corridoi e delle celle, e di come questo sia diventato quasi un campanello pavloviano per molti dei detenuti. Ma tra i rumori ci sono anche le urla delle persone e anche di coloro che, attraverso le finestre dei bracci maschile e femminile dell'imponente edificio di Sollicciano che si fronteggiano, si gridano frasi e promesse d'amore, o agitano con le braccia abiti fuori dalle sbarre per usare il codice del pannello con i loro amati.

Una detenuta descrive con grande dovizia di particolari lo spazio angusto delle celle: in neanche 10 metri quadrati vivono tre persone e tutto è pieno di oggetti, abiti, stoviglie, "sembra un mercato orientale", aggiunge. Più avanti un altro detenuto dice che in ogni cella ci sono almeno due o tre calendari e che anche non volendo pensare al tempo che in carcere non passa mai, non si può farne a meno, tutto riconduce lì.

Uno degli aspetti più interessanti fino a questo momento è che tutto ciò che noi vediamo delle celle e degli appuntamenti che quotidianamente e in maniera sempre uguale scandiscono la vita dei detenuti lo vediamo attraverso gli occhi e i racconti dei protagonisti. La camera continua a inquadrare i loro volti in primo e primissimo piano, alcuni di loro hanno abilità fabulatorie non comuni nel riuscire a descrivere gli ambienti, gli odori, le sensazioni, il caldo (il film è stato girato a luglio come ci informa la didascalia iniziale), e questo nonostante la maggior parte di loro lamenti di stare perdendo la capacità di parlare, di perdere porzioni del proprio lessico. La vita all'interno del carcere si riduce a poche e ripetitive attività e questo nel tempo limita anche la capacità di riferirsi ad altro che non sia ciò che viene vissuto giorno dopo giorno²⁵⁸.

I vari blocchi tematici, ciascuno della durata di qualche minuto e affidato alle parole di quattro o cinque persone, sono intervallati da campi medi o lunghi dell'esterno dell'imponente edificio di Sollicciano, che si erge maestoso e brutale nel panorama circostante, costruito come una

²⁵⁸ Su questo tema specifico, quello del linguaggio del carcere, esiste un documentario di Luca Ricciardi *Le parole del carcere* (2004) che consiste nel montaggio di un'intervista a Adriano Sofri da parte di Karen Hassan. Si tratta di un film organizzato per nuclei tematici relativi al linguaggio, in cui Sofri racconta la propria esperienza e quella dei compagni che ha incontrato negli anni trascorsi in carcere, arricchendo tutto con esempi e riflessioni. «Il carcere iberna forme di comunicazione che la società esterna supera con gravissimo danno», infatti sono banditi i cellulari e internet, se non sotto stretto controllo in locali adibiti a luoghi di studio. In carcere ogni mezzo di comunicazione è arretrato come lo è il linguaggio, che può essere definito come codice di vocaboli arcaici o particolari e porta ad esempio la parola che indica il compenso che viene corrisposto ai detenuti che lavorano ovvero "mercede".

struttura semi circolare con le finestre che sembrano a loro volta fenditure che tagliano il cemento.

I diversi temi che vengono affrontati sono l'inesorabilità del tempo che non passa mai e che vola durante i colloqui con i familiari, il dolore del distacco da loro, la facilità con cui si può entrare in contatto con esperienze di autolesionismo ma anche la paura che coglie tutti coloro che stanno per uscire e che diventa terrore al pensiero di non avere certezze nella vita di fuori. *Sbarre* però è anche un documentario di denuncia, lo diventa quando i detenuti lamentano il fatto di dover stare 22 ore al giorno praticamente chiusi nelle proprie celle, di non poter avere flessibilità nell'uso della doccia neanche durante l'estate e di non aver abbastanza supporto psicologico. Un altro aspetto per il quale soffrono è la forte riduzione della loro possibilità di lavorare: non essendoci lavoro per tutti in maniera continuativa sono costretti ad alternarsi secondo turni di tre mesi ciascuno con pause talvolta anche di sei mesi. Ma le cause di questi disagi non vengono rintracciate e attribuite a coloro che in carcere lavorano: vengono infatti intervistate anche alcune guardie carcerarie che parlano della propria vita pressoché simile a quella delle persone condannate e alcuni detenuti mettono in luce questo aspetto, il fatto di dover stare in carcere nella maggior parte dei casi meno dei quarantuno anni di servizio che devono avere gli agenti per andare in pensione.

Infine viene chiesto ai detenuti quali siano le loro passioni e in che modo cerchino quotidianamente di evadere dalla situazione che stanno vivendo: qui tutti quelli che ne parlano si sciolgono in sorrisi raccontando dello scrivere, della musica, della recitazione che uno in particolare di loro ha iniziato a praticare proprio a Sollicciano, e di come le attività laboratoriali siano un'occasione di grande felicità.

Per questo il documentario si chiude con alcuni di loro che recitano poesie proprie o monologhi teatrali e infine i titoli scorrono sulla canzone *Sbarre* che chiude in maniera circolare quanto abbiamo visto sin qui.

In un'intervista rilasciata in occasione della rassegna di documentari *Storie d'Italia* tenutasi presso la Casa del Cinema di Roma nel giugno 2014 e riportata sul sito del regista²⁵⁹, Segre racconta che l'idea per questo film di 52' minuti girato con alcuni allievi del secondo anno del Centro Sperimentale di Cinematografia gli è venuta parlando proprio con loro e cercando l'occasione per coniugare un'esperienza di cinema e di vita, in maniera coerente rispetto a quelli che sono sempre stati i suoi obiettivi.

²⁵⁹ <http://www.danielesegre.it/portfolio/sbarre/>

La difficoltà però era data anche dal fatto che loro avevano la possibilità di girare solamente in tre giorni e mezzo durante i quali intervistare circa una quarantina di detenuti: questo lavoro dunque deve essere stato febbrile ma l'organizzazione del materiale girato secondo assi tematici ha permesso di rendere conto della moltitudine di storie e di persone e di dare loro voce almeno in una piccola parte di questo documentario.

Si tratta di un buon esempio di cosa intenda Segre quando parla di cinema che interviene nella realtà guardandola e facendolo senza appiattirsi sullo sguardo dominante, sia perché guarda dove altri non hanno accesso, sia perché è capace di innescare un dibattito anche fuori dalle mura del carcere.

In questo più che in altri film si assiste all'uso massiccio del primo piano, tranne che in una scena in cui si vedono velocemente i detenuti prepararsi un caffè e giocare a carte con inquadrature che però li marciano stretti senza lasciare intravedere quasi nulla dell'ambiente circostante: è come se lo spettatore non potesse distogliere il proprio sguardo dagli occhi e dai volti dei protagonisti e come se questo veicolasse una sorta di *transfert* per cui riuscisse a vedere attraverso di loro e a renderci testimoni, dunque, di queste esperienze raccontate. Vale per questo film quello che Dario Cecchi scrive a proposito di un altro documentario girato recentemente da Eugenio Melloni con le detenute di un carcere vicino a Bologna, *Sezione femminile* (2018): «Il regista coglie perfettamente come una delle poste in gioco nel cinema documentario oggi non sia tanto quella di saturare la visibilità del reale, quanto quella di attivare processi di riscrittura o rielaborazione dell'esperienza attraverso le immagini e i racconti»²⁶⁰.

Con questa scelta Segre e i suoi allievi riescono a profanare lo spazio della reclusione senza di fatto usare la macchina da presa: è come se approdassero ad un patto fiduciario con lo spettatore in modo da attestare il racconto e renderlo se possibile più vero. Accade cioè qualcosa di analogo a ciò di cui parla Montani per una sequenza importante di *Fahrenheit 9/11* (2004) di Michael Moore, quella in cui l'evento cruciale ovvero il crollo delle torri viene riportato all'attenzione con il sonoro tratto da filmati girati originariamente in quell'occasione ma accompagnato dal fondo nero: questo significa che quelle immagini che tutti abbiamo visto e rivisto su ogni media possibile «possono essere *authenticate* in forza di un paradossale accecamento»²⁶¹. Nel caso del carcere non siamo sicuramente invasi dalla sua rappresentazione, almeno non in Italia, ma ciò non impedisce che lo spettatore non abbia in precedenza introiettato *clichés* o stilemi che derivano dal *prison movie*; lo spettatore di un documentario di solito non

²⁶⁰ Dario Cecchi, *Autenticare l'immagine*. «Fata Morgana Web», 26/11/2018, <https://www.fatamorganaweb.it/index.php/2018/11/26/sezione-femminile-eugenio-melloni/>

²⁶¹ P. Montani, *L'immaginazione intermediale...*, cit., p. 8.

è portato a rispondere alle marche testuali che caratterizzano i *prison movies*, e può guardare con occhi vergini a chi si fa latore dell'esperienza in carcere perché la vive, dunque i detenuti e gli agenti di custodia.

Questo tipo di documentario risponde in pieno a ciò che si intende per documentario di interpellazione, ovvero quel tipo di prodotto audiovisuale in cui l'enunciatore assume una posizione che determina il racconto e in cui la forma dell'intervista, rivolta a molti soggetti diversi, serve a rinforzare la tesi del film attraverso la coralità, «si rivolge ai propri contemporanei con la mediazione di alcuni di loro»²⁶². Questo modo di fare sottolinea anche la partecipazione e il coinvolgimento dell'autore con i propri soggetti ma l'interpellazione è rivolta anche allo spettatore che viene chiamato in causa.

Il pregio di questo film risiede soprattutto in due aspetti: essere riuscito ad organizzare una pluralità di voci e di sguardi, essendo frutto di un gruppo ed avendo per protagoniste molte persone; essere riuscito a mostrarci lo sguardo dei detenuti sul carcere limitando al massimo la registrazione e la riproduzione degli ambienti. Di questo seconda caratteristica ho già parlato qualche paragrafo addietro mentre a proposito della prima, l'attenzione e la cura con cui Segre e i suoi allievi ci restituiscono la molteplicità di idee e di emozioni dei protagonisti, valgono forse le parole che Alessandra Comazzi ha speso sul lavoro del regista torinese, soprattutto per i documentari per la televisione: «Sono soprattutto facce, volti, occhi, bocche, capelli, espressioni. Di giovani, di vecchi, di immigrati, di operai, di bambini. Più di quello che dicono, conta quello che sono, come si atteggiavano, come si raccontano. [...] I suoi personaggi dovrebbero essergli grati perché, al di là dei concetti che i personaggi esprimono, la macchina da presa riesce a coglierne l'anima»²⁶³.

Attraverso i racconti dei protagonisti non solo diventiamo partecipi delle loro inquietudini o delle loro speranze, ma facciamo esperienza del carcere come se lo potessimo vedere ed annusare: questo film diventa allora una sorta di esperienza sinestetica, che prende lo spettatore e lo trascina dentro.

Sbarre però è stato in grado anche di intervenire nella realtà, perché ha innescato un dibattito tra la produzione e il Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria che all'indomani del passaggio televisivo del documentario all'interno dello Speciale TG1 del 4 gennaio 2015 si è

²⁶² G. Gauthier, *Storia e pratiche...*, p. 301.

²⁶³ Alessandra Comazzi, *Anime per il piccolo schermo. Daniele Segre ai confini tra il cinema e la Tv*, in Antioco Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cagliari, CUEC 1997, p. 73.

sentito di dover far uscire un comunicato stampa²⁶⁴ in cui ribatteva alle accuse dei detenuti circa le pochissime ore loro concesse da vivere fuori dalla cella e le disastrose condizioni igieniche e di sovraffollamento.

Quindi un film che costituisce un'altra tappa sul sentiero della serialità della realtà e un'altra occasione per il cinema di intervenire, chirurgicamente si potrebbe dire, laddove una situazione va presa in carico e curata.

²⁶⁴ *Televisione: precisazioni del Dap in merito al documentario "Sbarre" del 4 gennaio*, http://ristretti.org/index.php?option=com_content&view=article&id=36902:televisione-precisazione-del-dap-in-merito-al-documentario-qsbarreq-del-4-gennaio&catid=220:le-notizie-di-ristretti&Itemid=1.

Lo sguardo ad altezza di bambino: Ninna nanna prigioniera (R. Schillaci, 2016)

Rossella Schillaci²⁶⁵ studia cinema all'Università di Torino e si laurea con una tesi in antropologia visiva, nello stesso periodo segue un corso presso la scuola di video documentazione sociale "I cammelli" di Daniele Segre e subito dopo si trasferisce a Manchester dove consegue un master presso il Granada Centre for Visual Anthropology.

Già dai suoi primi lavori si delineano i temi che poi corrono per tutta la sua filmografia: nel 2000 presenta al Torino Film Festival *Ascuntami*, il racconto di un viaggio in treno verso un paesino siciliano ma soprattutto un'occasione di scoperta e di confronto di donne di generazioni diverse. Il tema della donna ritorna in molti dei suoi lavori fino all'ultimo uscito, *Libere* (2017), un progetto voluto da Paola Olivetti e costruito intrecciando materiali d'archivio (soprattutto ma non solo provenienti dall'Archivio nazionale cinematografico della Resistenza di Torino) e interviste a ex partigiane per conservare la memoria di quel momento storico drammatico ma in cui le giovani dell'epoca avevano assaporato un senso di libertà che nella maggioranza dei casi avrebbero perso subito dopo la guerra, quando il contributo loro richiesto era tornato ad essere quello di mogli e madri.

Ad interessare Schillaci però è anche la vita delle minoranze sul territorio italiano e i fenomeni di migrazione: il suo è un cinema che è attratto dai confini, reali o fittizi, dalle barriere culturali e dagli incontri. Questo interesse riecheggia anche nei titoli di alcuni suoi film come in *Altra Europa* (2011), la storia di circa trecento rifugiati somali e sudanesi che occupano una vecchia clinica a Torino, vicenda che la regista segue lungo un intero anno, e ne *Il limite* (2012), in cui quattro pescatori (due italiani e due tunisini) convivono a bordo di un peschereccio, lontani da tutto e soprattutto dai propri affetti, in un punto di mare all'incrocio tra due continenti.

Infine un interesse ricorrente è quello che Schillaci rivolge al mondo dell'infanzia, dalla sua tesi di laurea incentrata sulla vita dei bambini all'interno di una comunità rom fino al film oggetto di questa analisi.

Ninna nanna prigioniera è un documentario presentato in occasione del Biografilm Festival di Bologna del 2016, ambientato nella casa circondariale "Lorusso e Cutugno" di Torino e segue

²⁶⁵ Per le notizie biografiche e la filmografia si sono consultate le seguenti pagine web: https://www.ftcp.it/professional_item.php?id=322; <https://www.torinofilmfest.org/it/19-torino-film-festival/film/ascuntami/481/>; [openddb.it/autori/rossella-schillaci](https://www.openddb.it/autori/rossella-schillaci);

le vicende di Jasmina, una giovane donna straniera proveniente dalla Jugoslavia²⁶⁶, e di due dei suoi tre bambini, Lolita e Diego.

La prima inquadratura è su Lolita tutta intenta a pedalare sul suo triciclo nel cortile del penitenziario: la camera la inquadra come se stesse compiendo un carrello frontale all'indietro, in realtà è a mano e accompagna per qualche istante la corsa della bimba.

In mezzo a queste prime immagini ci sono delle didascalie che definiscono la situazione nella quale stiamo per entrare: la legge n. 62/2011 ha stabilito che le madri detenute possano scontare la propria reclusione presso case-famiglia o istituti di custodia attenuata in mancanza dei quali possono scegliere di tenere con sé i propri figli fino al compimento del terzo anno di età in apposite sezioni delle normali carceri chiamate "nido". La seconda didascalia invece ci informa che quella che stiamo per vedere è la storia di Jasmina e di due dei suoi tre figli, Lolita e Diego mentre il più grande, Armando, vive fuori con la nonna. Già dalle prime scene il contesto viene definito chiaramente: il "nido" non è altro che una parte di carcere, quasi del tutto simile al resto se non per la presenza di piccoli che corrono nei corridoi e che, grazie al lavoro di educatori e volontari, hanno occasione di uscire per essere portati all'asilo nido o nel cortile. Anche in questa sezione le celle vengono chiuse a chiave per la notte e la camera, e questa è la cifra di tutto il film, si muove quasi sempre ad altezza bambino.

Il mattino successivo (o forse uno qualsiasi uguale a molti altri) un'agente di custodia distribuisce la posta e Jasmina riceve una lettera da un altro carcere: la legge in voce *off* mentre la camera inquadra il foglio scritto da Donato, il marito. Nel retro è disegnata la forma di una mano aperta e in ciascuna delle cinque dita l'uomo ha scritto il nome di uno dei cinque componenti del suo nucleo familiare.

Poco dopo assistiamo ad una scena che se fosse una fotografia o un fermo immagine sarebbe comunque in grado di racchiudere in sé il senso di tutto il film: in una luce calda e avvolgente Lolita e Samuel (un bambino che vive anche lui con la mamma, Svetlana), stanno correndo sopra a quelli che sembrano banchi di scuola addossati ad una parete; Samuel addirittura sale sopra con il proprio triciclo e inizia a correre verso la bambina. Dietro di loro ci sono delle finestre oltre le quali ci sono delle sbarre: la fotografia in questo film è molto curata, così è come se le sagome dei bambini si muovessero contro una parete di luce ritagliata dalle griglie metalliche ma a colpire, più del calore conferito all'insieme dal sole che inonda la stanza, è una delle finestre semi aperta verso l'interno con uno spigolo acuminato che minaccia il passaggio dei bambini.

²⁶⁶ Così lei dice a proposito delle sue origini e quando l'avvocata le chiede dove abitino i suoi genitori.

Poi siamo nel cortile di cemento durante un concerto e una volta terminato Lolita gioca attraverso le sbarre di una porta con una donna che ha entrambi i polsi fasciati, segno inequivocabile (o allusione) ad un tentativo di suicidio.

Queste prime scene ci fanno vedere il contesto in cui si svolge il film e l'impressione è che anche solo in questi primi minuti vogliano comunicare solo un concetto: il carcere è un posto del tutto inospitale per dei bambini.

Da questo momento in poi la quotidianità in carcere viene rotta soltanto dall'uscita che Jasmina e Lolita fanno per andare al processo, dai bambini che vengono portati all'asilo e dai colloqui con la nonna.

Le riprese di *Ninna nanna prigioniera* si sono sviluppate nell'arco di diversi mesi²⁶⁷, durante i quali Schillaci e l'operatrice hanno potuto seguire la storia di questo nucleo familiare anche se nei fatti il tempo che hanno potuto trascorrere in carcere è stato limitato ed erano loro imposte dalla direzione delle restrizioni anche sugli spazi in cui potevano muoversi e girare.

Dal punto di vista dell'immagine la caratteristica più evidente è il fatto che la camera sta quasi sempre su Lolita o comunque ad altezza bambino: è come se si sdraiasse con lei, la seguisse mentre corre e ci mostra il suo piccolo volto, anche quando questo significa tagliare le altre figure adulte che le si muovono intorno.

La volontà di Schillaci è proprio quella di cercare di restituire lo sguardo dei bambini, di mostrare la prigione attraverso i loro occhi²⁶⁸. Oltre ad una scelta di carattere espressivo, tesa a cercare di veicolare il processo di immedesimazione dello spettatore nei bambini, la regista ne compie anche un'altra che invece è pensata come per costruire un patto di fiducia con i soggetti che riprende: sceglie infatti un obiettivo da 50mm per poter stare loro fisicamente molto vicina «so that all the inmates knew exactly what and whom the camera was framing, as contrasted with surveillance cameras that covered the prison spaces in wide angles. Inmates who didn't want to be filmed could easily check the situation and stay far off»²⁶⁹.

Quindi la sua volontà è quella di porsi in netto contrasto con uno sguardo di tipo panottico e di sorveglianza e permettere alle detenute che non vogliono essere riprese di "evadere" dal suo campo di visione.

²⁶⁷ La regista racconta che il processo è stato molto lungo, dapprima aveva il permesso di incontrare volontari ed educatori che lavoravano in carcere, poi di incontrare i bambini all'asilo, quindi per sei mesi ha avuto l'autorizzazione per entrare lei stessa in carcere e parlare con le detenute ma senza poter fare nessun tipo di registrazione audio o video prima di poter finalmente iniziare a girare (V. Bonifacio, R. Schillaci, *Between Inside and Outside...*, cit., p. 242).

²⁶⁸ *Ivi*, p. 244.

²⁶⁹ *Ibidem*.

Tranne poche inquadrature dell'esterno del carcere e qualche totale dei corridoi in cui i bambini fanno le loro scorribande, tutto quello che vediamo sono i volti di Jasmina e dei suoi figli, particolari dei loro baci, dettagli della cella (nella quale teoricamente la regista non sarebbe potuta entrare²⁷⁰). La camera è a mano, costantemente sui suoi protagonisti, e segue l'evoluzione della loro vicenda umana e giudiziaria.

Diversamente da altri film in cui vengono dati voce e spazio ad un numero maggiore di soggetti qui la scelta è quella di privilegiare la storia di queste tre persone e questo permette allo spettatore di osservare una progressione narrativa ed emotiva che in altri casi non è possibile testimoniare.

Jasmina è in custodia cautelare per un reato commesso quattro anni prima, quando era incinta del primogenito Armando. Tra i motivi per cui vive in custodia c'è anche quello che precedentemente, quando era affidata ad una struttura religiosa, era "evasa" perché le mancavano i propri figli; un mese dopo la fuga si era costituita ma questo l'aveva messa in condizione di dover andare in un vero e proprio penitenziario.

Durante il film la vediamo andare in tribunale, conferire con la propria avvocata, sperare negli arresti domiciliari e interrogarsi sul fatto se sia giusto o meno costringere anche i suoi bambini alla reclusione. Nel procedere del tempo però le viene negata la possibilità di tornare a casa e la giovane donna si abbandona a momenti di sconforto e di rabbia anche con Lolita e Diego.

I bambini dal canto loro diventano sempre più insofferenti alla situazione, soprattutto da quando hanno la possibilità di uscire con le educatrici e iniziano ad apprezzare delle boccate di libertà, non solo di aria fresca ma anche di luoghi loro dedicati come i materassi dell'asilo su cui possono, lì sì, correre e saltare in sicurezza.

Se la parabola della famiglia di Jasmina vira verso il basso, non verso una risoluzione ma verso una complicazione, espressa anche dalla volontà della donna che in alcuni momenti di disperazione minaccia di fronte alla camera di voler delinquere più di prima una volta uscita, se dunque i protagonisti percorrono una via accidentata, in questo esempio di cinema del reale vediamo anche una struttura filmica organizzata secondo logiche drammaturgiche della narrazione classica.

Esistono dei personaggi che sono aiutanti (le educatrici e i volontari), e degli oppositori (le agenti di custodia). Queste ultime vengono proposte come figure insensibili, che adottano delle condotte inutilmente autoritarie, come quando una di loro riprende malamente Jasmina perché ha lasciato che Lolita giocasse con un coltello di plastica, o quando una di loro tiene Diego in

²⁷⁰ *Ivi*, p. 243.

braccio e nel momento in cui fa per ridarlo alla madre lui si tira indietro: la secondina allora ripete rivolta ad altri, e per due volte, che non ha mai visto un bambino che non vuole andare dalla mamma e queste parole, pronunciate con noncuranza e scherno, suonano come coltellate sia per lo spettatore che per Jasmina. In questo modo la regista rappresenta non solo l'impreparazione di molti agenti di custodia in maniera analoga a quanto accade in quasi tutti i casi di studio proposti, ma pone l'accento anche sulla dissimmetria di potere di cui il carcere è teatro da sempre: in questo senso si comprende ancora di più la sua posizione quando ci tiene a usare la propria camera non come mezzo di prevaricazione analogo ad una qualsiasi videocamera di sorveglianza ma come veicolo per restituire un tipo di osservazione che vuol essere il più partecipante possibile, fino a divenire alleata dei suoi soggetti, grandi e piccoli. Anche se la regista indugia più sui personaggi che sulla ripresa dell'ambiente, quanto esso sia inospitale viene mostrato attraverso Lolita, che per esempio si procura un bernoccolo enorme sbattendo inavvertitamente contro una porta metallica e che in altri momenti si esprime canticchiando frasi che parlano di andare al processo o al colloquio. Se in *Sbarre* alcuni detenuti lamentano la perdita lessicale e della capacità di esprimersi causata dalle esperienze limitate e ripetitive che avvengono in carcere, viene da chiedersi se possa esserci e quale sia lo sviluppo linguistico di bambini che hanno il loro orizzonte di esperienze così ridotto e se questa privazione non sia un danno nella loro crescita difficile da recuperare. Qui c'è un elemento problematico in più: i bambini vivono in Italia ma la madre è straniera, per cui parlano la lingua materna solo con la madre e l'italiano lo impareranno in prigione, oltre che alla scuola dell'infanzia.

In *Ninna nanna prigioniera* Schillaci adotta la modalità osservativa al servizio di un documentario tra il conviviale e il critico²⁷¹: del primo ha la caratteristica di seguire le vicende per un lungo periodo, concentrandosi sulla famiglia di Jasmina e rendendola protagonista, parte per il tutto della comunità ristretta in cui vive; del secondo invece ha il fatto di avere il proprio focus non solo nella volontà di rappresentare la vita in carcere ma anche e soprattutto un aspetto preciso, quello dei bambini che per beneficiare della cura e dell'affetto delle proprie madri sono costretti a vivere dietro le sbarre.

Anni dopo l'uscita del film Schillaci è tornata sull'argomento in un contributo pubblicato all'interno di un volume curato da Jennifer Turner e Victoria Knight, *The Prison Cell*, e lei stessa descrive il proprio approccio come quello di un'osservazione partecipante sul modello

²⁷¹ Il riferimento qui è alle tipologie di documentario di cui si parla in G. Gauthier, *Storia e pratiche...*, cit., particolarmente alle pp. 281 e 299.

delle teorie espresse e messe in immagine da MacDougall e Rouch²⁷². In questo come nel saggio precedente la regista e studiosa afferma di aver tenuto un diario durante tutto il periodo di preparazione e realizzazione del film, utile ad annotare i suoi stati d'animo dettati da un'esperienza tanto umanamente coinvolgente, anche considerando che all'epoca aveva un figlio dell'età di Lolita. Tuttavia non lascia che il suo vissuto si riversi sul film e forse per questo, per lasciarsi la possibilità di condividere le emozioni provate e le riflessioni suscitate in lei da questa esperienza, ne scrive sottolineando il proprio coinvolgimento nella vicenda e la difficoltà di accettare la libertà di poter spendere tempo con il proprio figlio in modo diverso da quello delle madri detenute.

Come affermato e come risulta dall'analisi di questo film, la volontà di rovesciare il dispositivo qui è più che evidente: ponendo la camera all'altezza di bambino e cercando di restituirci uno sguardo innocente e vergine la regista spoglia il mezzo di ripresa di ogni connotazione poliziesca. Anche se, come lei stessa ammette, e come nota Ivelise Perniola riferendosi alle madri detenute, «La marginalità delle loro storie diventa momento per riflettere sulla maternità e sul modo in cui essa incida nella formazione dell'adulto futuro, spostando però l'asse della bilancia più sul lato della dimensione materna che su quello della percezione filiale»²⁷³.

In questo film, in cui pure c'è qualche sporadica ripresa all'esterno, non assistiamo mai a inquadrature “panottiche”, campi lunghi dall'alto che danno conto del totale dello spazio e in cui le persone diventano elementi piccoli e indistinguibili: qui accade l'opposto e questo pone lo spettatore in una posizione che gli permette di immedesimarsi e di aderire alle emozioni dei protagonisti.

Il capovolgimento di sguardo sta tanto a cuore a Schillaci che nel momento in cui ci siamo incontrate per l'intervista (infra, p. 227) mi ha riferito di stare lavorando a un documentario con tecnologia VR sempre ambientato in carcere e sempre con una focalizzazione sui bambini. A tal proposito scrive: «Come filmmaker, penso che questa sia una grande sfida, perché occorre ripensare completamente al processo di creazione, sia durante le riprese che prima, quando si sviluppa il progetto in VR. Perché oltre a cambiare il rapporto con il pubblico, che non viene più diretto dalle immagini e dal montaggio, nel documentario VR cambia il rapporto con gli stessi soggetti e protagonisti ripresi. La scena è loro, la camera al centro»²⁷⁴.

²⁷² Rossella Schillaci, *A Family Cell: Visual Ethnography in a Prison 'Mothers' Section*, in Jennifer Turner, Victoria Knight (a cura di), *The Prison Cell. Embodied and Everyday Spaces of Incarceration*, Palgrave Studies in Prisons and Penology, London, Palgrave MacMillan, 2020, p. 191.

²⁷³ Ivelise Perniola, *Sguardi sull'infanzia nel documentario italiano contemporaneo*, «Fata Morgana», *Infanzia*, n. 35, p. 136.

²⁷⁴ Rossella Schillaci, *Non-fiction*, in Simone Arcagni, *Immersi nel Futuro. La Realtà virtuale, nuova frontiera del cinema e della TV*, Palermo, Palermo University Press, pp. 175-176.

Il mezzo di ripresa a 360° permette la completa immedesimazione dello spettatore con i protagonisti dei prodotti così girati almeno dal punto di vista ottico, ma di questo parleremo nel paragrafo dedicato a *VR Free* di Milad Tangshir.

Ninna nanna prigioniera è un film costruito sui contrasti, attraverso quelli formali la regista restituisce quelli di senso: i corpi e i volti dei bambini sono ritratti in ambienti pieno di spigoli e pericolosi per i loro giochi, le loro risate sono accompagnate da grida di donne adulte e rumori metallici, la necessità di stare e di crescere con la loro madre accanto deve conciliarsi con l'impossibilità di abitare in uno spazio adatto a questo.

Il film ci parla di uno spazio liminare, come sospeso tra il dentro e il fuori, tra un carcere inospitale e una casa accogliente, e in questo senso è assolutamente in linea con altri documentari di Rossella Schillaci costruiti proprio cercando di raccontare zone di confini, sia fisici che culturali.

2.3. Declinazioni video

Da un'eterotopia a un'altra: Tutto quello che rimane (G. Verde, 1993)

«La Cappella Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa contenuti rappresentano il vanto, la fama della città che li ospita. È luogo spirituale, luogo d'arte, luogo di visione. Il Carcere Due Palazzi e i detenuti che rinchioda e nasconde sono, al contrario, il luogo più dimenticato, più rimosso, luogo della colpa e della pena»²⁷⁵.

Pierangela Allegro, autrice di queste righe e una delle artefici del progetto di cui il testo costituisce documentazione e punto d'arrivo, sottolinea la fertilità dell'accostamento tra due luoghi diversissimi e tuttavia legati: anche se non usa mai questo termine, si tratta di due diversi tipi di eterotopia.

Riferendomi a quello che ho già scritto discutendo il celebre testo di Foucault le eterotopie sono luoghi che possono essere spiegati e descritti in base al periodo storico che li ha prodotti e per la funzione che hanno nella società. La Cappella Scrovegni venne costruita e affrescata nei primi anni del 1300²⁷⁶, uno spazio della localizzazione per Foucault, che reca su di sé le tracce di quella gerarchizzazione dei luoghi tipica del medioevo; ma anche un'eterotopia che lui chiama di crisi, in base questa volta alla destinazione d'uso, ovvero la devozione privata della famiglia Scrovegni che aveva fatto erigere questa cappella proprio di fianco alla loro casa.

Il carcere invece è un'eterotopia di devianza figlia del mondo moderno, uno spazio della dislocazione in cui vengono messi (non ammessi) coloro il cui comportamento ha determinato la devianza dalla norma.

Più avanti nel testo Allegro continua con una lettura suggestiva anche se allo stato dei documenti ad oggi ritrovati risultata erronea: quella che Rainaldo Scrovegni (qui chiamato Reginaldo) fosse un usuraio²⁷⁷ e che per questo il figlio Enrico avesse fatto erigere questo luogo di devozione privata, per la salvezza dell'anima del padre.

Dunque queste sarebbero le motivazioni che avrebbero portato alla scelta di un programma iconografico incentrato intorno ai vizi e alle virtù e al giudizio universale.

²⁷⁵ Pierangela Allegro, *Tutto quello che rimane. Il racconto di un'esperienza teatrale nel carcere di Padova*, Padova, Eldonejo 1995, p. 16.

²⁷⁶ Esiste una ricchissima bibliografia sulla storia della Cappella Scrovegni e sul programma iconografico degli affreschi. Qui, anche per verificare la correttezza di alcune affermazioni che Allegro fa sulla storia di Rainaldo Scrovegni e di Enrico, il figlio che la fece costruire e decorare, si è deciso di affidarsi a Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino, Einaudi 2008.

²⁷⁷ *Ivi*, pp. 15-17, si spiega quali sono i motivi che per anni hanno portato a ritenere che Rainaldo fosse un usuraio e di origini più umili di quelle che in realtà pare avesse.

Tutto quello che rimane è un video che porta la firma di Giacomo Verde ma che nasce come incontro tra il laboratorio teatrale condotto in carcere da Michele Sambin e Pierangela Allegro, fondatori nel 1980 insieme a Laurent Dupont del Tam Teatromusica²⁷⁸, un collettivo di artisti alla ricerca di nuove forme di comunicazione teatrale. Per i primi dieci anni il Tam vive come una compagnia di giro fino a che decide di darsi una sede a Padova (la città dove Sambin e Allegro vivono) e nel 1992 viene fatta loro la prima proposta di lavorare all'interno del carcere. Michele Sambin è un artista attivo dalla fine degli anni '60²⁷⁹: fino al 1975 la sua esplorazione avviene soprattutto in ambito cinematografico, è autore di film sperimentali grazie ai quali frequenta molti ambienti creativi in Europa. Nel 1975 si diploma in musica elettronica a Venezia e inizia a sperimentare l'uso del computer e del videotape e le sue installazioni e i suoi primi *art tape* vengono esposti sia in Italia che all'estero. «Le prime esperienze di *videorecording* e di videoinstallazioni vanno in direzione di un naturale sviluppo performativo, tendendo sempre più a esplodere oltre la cornice-schermo-galleria e a diventare puro evento, accadimento in tempo reale»²⁸⁰. Dà vita ad un corpus di opere, azioni, spettacoli ampio e variegato ma se c'è una cifra che dà unità a tutto l'insieme è la forte natura performativa di quasi ogni suo lavoro: «Sambin si muove incessantemente *fra*. Intreccia, mescola, scombina, confronta e porta alla luce aspetti dei vari media capaci di incontrarsi e scontrarsi come, appunto, corpi di una performance ora giocosa, ora conflittuale»²⁸¹.

Sambin e Allegro dopo questa prima esperienza torneranno a lavorare in carcere con i detenuti, dando vita ad altri due video: *Natura selvatica* (1999) e *VideOtello* (2005).

Mentre il primo è una sorta di viaggio "immobile", tra il dentro di cemento e il fuori (e ancora una volta il video è il mezzo con cui attraversare la soglia inespugnabile del carcere), il secondo è la tappa avanzata di un percorso, come quello tra i due artisti e i partecipanti ai loro laboratori, «che dura senza interruzione dal 1992 all'interno del carcere di Padova. Nel corso del tempo abbiamo messo a fuoco che teatro-carcere è innanzitutto l'incontro di due tensioni, la nostra di artisti e la loro di persone temporaneamente private della libertà; che per costruire qualcosa è indispensabile trovare un luogo comune dal quale partire; che è vitale condurre gli attori detenuti non a parlare di sé direttamente, non a raccontare la propria condizione ma piuttosto a

²⁷⁸ Lisa Parolo, *La ricerca continua. Conversazione con Michele Sambin*, in Sandra Lischi, Lisa Parolo (a cura di), *Michele Sambin. Performance tra musica, pittura e video*, Padova, CLEUP 2014, pp. 28-29.

²⁷⁹ Per questa e le altre notizie biografiche <https://www.michelesambin.com>.

²⁸⁰ Anna Maria Monteverdi, *Per un teatro tecnologico*, in Andrea Balzola, Anna Maria Monteverdi (a cura di), *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti 2004 p. 326 (corsivo nel testo).

²⁸¹ S. Lischi, L. Parolo, *Introduzione*, in S. Lischi, L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin...*, cit. 10 (corsivo nel testo).

tentare di avvicinarsi al luogo in cui ogni uomo si riconosce simile al di là delle possibili differenze»²⁸². Mettere in scena il testo dell'*Otello* significa chiedere agli interpreti di attingere ad emozioni ed esperienze molto forti: il testo, com'è noto, è tutto imperniato attorno alla gelosia, ai tradimenti, è un dramma in cui avvengono intrighi che portano ad omicidi e al suicidio del protagonista, preda del rimorso. Gli attori sono ripresi quasi soltanto in primissimo piano, a colori e in bianco e nero, talvolta con un'angolazione dal basso verso l'alto e una gamma cromatica ridotta ma fatta di colori accesi e primari come il rosso, e il bianco dello sfondo. Tinte, angoli, luci e ombre che connotano fortemente il racconto e ancora una volta, in linea con lo stile degli autori, non si tratta solo di video ma anche di pittura anche se qui (diversamente dal video oggetto di questo paragrafo) si tratta di quella della *paint box* che a larghe pennellate fa comparire i volti dei personaggi²⁸³.

Giacomo Verde infine è stato un'altra figura vulcanica, attivo dai primi anni '70, sperimentatore sia nel campo delle arti visive che in quello del teatro, anzi artefice anche lui di opere precocemente intermediali e sempre intertestuali, cariche di impegno e *vis* polemica. Per lui, come per Sambin, la presenza è fondamentale: dunque esserci e agire, con ogni mezzo²⁸⁴. Un'identità poliedrica, una «attitudine politica» e «hacker»²⁸⁵ ma soprattutto un videoartista, ovvero un videoartista attivista, militante. Nei lavori di Verde torna la parola azione, intesa sia come atto performativo che come gesto politico, come attività di contro all'immobilismo del non fare niente, del non prendere una posizione: con «un'attitudine che predilige realizzare “azioni” piuttosto che “rappresentazioni”, Giacomo Verde mantiene aperto un dialogo con una dimensione più autoriale, e credo che il fascino della sua poetica consista proprio nella capacità di percorrere una moltitudine di pratiche diversificate, senza mai smettere di interrogarsi sul significato etico, estetico e socio-politico delle sue oper'azioni»²⁸⁶.

Dice Sambin: «L'esperienza con i detenuti cambia la mia visione dell'arte. Se prima cercavo una continua tensione verso una dimensione di assoluto, di astrazione, di trascendenza verso l'alto, il rapporto con i detenuti mi fa capire che, nel “basso”, c'è altrettanta forza. E il basso

²⁸² Scheda del video, in S. Lischi, E. Marcheschi (a cura di), *A rovescio. Reverse images*, catalogo di Invideo – Video e cinema oltre, 15ª edizione, Milano, Revolver 2005, p. 46.

²⁸³ Sebbene non abbia trovato da nessuna parte la prova di un collegamento tra *VideOtello* e *Cesare deve morire* dei Taviani vorrei sottolineare come in entrambi questi lavori ispirati a drammi di Shakespeare gli autori approdino a soluzioni visive simili, almeno per quanto riguarda i tagli dell'inquadratura, l'alternanza bianco e nero e colore, e la dominanza cromatica affidata al bianco e al rosso.

²⁸⁴ Cfr. Sandra Lischi, *Dal vivo: il gesto di Giacomo Verde*, in Silvana Vassallo (a cura di), *Giacomo Verde attivista*, Pisa, Edizioni ETS 2018, pp. 11-16.

²⁸⁴ P. Allegro, *Tutto quello che rimane...*, cit., p. 30.

²⁸⁵ Anna Maria Monteverdi, *Del teatro di figura tecnologico*, in Silvana Vassallo (a cura di), *Giacomo Verde attivista*, cit., p. 35.

²⁸⁶ S. Vassallo, *Oper'azioni artistiche*, in S. Vassallo (a cura di), *Giacomo Verde attivista*, cit., p. 92.

viene a coincidere con l'alto, come in un loop verticale. Il rapporto con i carcerati è determinante anche perché, dopo sei anni, torno nuovamente ad utilizzare il video, come mezzo necessario ad abbattere l'isolamento del mondo carcerario; con questo strumento infatti, realizziamo opere che valicano il confine delle mura del carcere e portano all'esterno l'esperienza»²⁸⁷.

Tutto quello che rimane nasce da un laboratorio teatrale con i detenuti del carcere Due Palazzi di Padova svoltosi nell'arco di due anni. Il progetto inizia con uno scopo preciso, quello di abbattere le opposizioni cui il carcere obbliga chi lo abita: tra il dentro e il fuori, il maschile e il femminile. Per questo Sambin e Allegro pensano subito di ricorrere al video, come mezzo che permetta al laboratorio teatrale di uscire anche all'esterno. In realtà questa esperienza ha una natura duplice anche nella sua realizzazione: esiste un video, che è quello che è qui analizzato, ma *Tutto quello che rimane* è anche il titolo di uno spettacolo che ha debuttato il 27 maggio 1994 al Teatro Maddalene di Padova e il 29 e 30 maggio è stato messo in scena anche nell'Auditorium del Due Palazzi²⁸⁸.

Il confine tra dentro e fuori e la separatezza tra maschile e femminile vengono abbattuti grazie al fatto che il video è tra le altre cose anche la documentazione di un dialogo, tra i detenuti della sezione maschile e un laboratorio femminile esterno composto da 16 donne. Si decide quindi che gli uomini saranno gli autori di un primo videomessaggio rivolto alle donne, che poi risponderanno fino a formare un dialogo in video di quattro messaggi, come quattro atti di un racconto sceneggiato dai due gruppi a turno.

Una volta deciso di partire anche dalle suggestioni evocate dalla Cappella Scrovegni e dagli affreschi che essa racchiude, il 6 settembre 1993²⁸⁹ avviene il primo incontro tra Sambin, Allegro e i detenuti della sezione maschile del carcere Due Palazzi di Padova. Il laboratorio nasce dalle riflessioni che i dettagli degli affreschi di Giotto, riprodotti, ingranditi e distribuiti agli uomini, evocano in loro: non si tratta di studiosi né di esperti d'arte, ma solo di persone che con occhio vergine si accostano ai soggetti dipinti dal maestro trecentesco. Il titolo del progetto, *MeditAzioni*, si deve alla sintesi tra le due operazioni che danno il via a tutto: la riflessione sulle riproduzioni dei frammenti pittorici e l'improvvisazione teatrale che prende impulso da essa. Più avanti nel testo di cui ci stiamo servendo per ricostruire le tappe di questo lavoro c'è un paragrafo, significativamente intitolato *Il metodo capovolto*, in cui Allegro spiega che il lavoro con i detenuti è esattamente il contrario di quello che si può fare con attori professionisti: questi

²⁸⁷ P. Allegro, *Tutto quello che rimane...*, cit., p. 30.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 15.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 27.

ultimi hanno di solito bisogno di avere un personaggio, di sapere chi è e di conoscere le sue motivazioni. I detenuti attori con cui Sambin e Allegro hanno lavorato invece sono più spontanei, immediati e danno vita ad un'azione improvvisativa anche solo su poche e vaghe suggestioni. In occasione del primo incontro in carcere per esempio, si parte da una fotocopia a colori di un dettaglio dell'episodio della *Nascita di Maria*, ovvero quello delle mani di due donne che sulla porta di casa si passano un pacchetto di vesti: «Parlano molto, tutti hanno qualcosa da dire. Un'immagine semplice ha scatenato moltissime visioni. Si usa il registratore per non dimenticare nulla di ciò che viene detto e, alla fine della giornata, trascrivo commenti, parole, riflessioni. Trascrivo tutto perché tutto può al momento opportuno essere utile. Il registratore, presentato da subito come uno strumento di lavoro, non crea nessun imbarazzo così procediamo»²⁹⁰.

Dopo appena un mese dal primo incontro, entra in carcere anche Verde, incaricato di riprendere le azioni che intanto sono state organizzate in una «partitura/sceneggiatura»²⁹¹. Sei ore durante le quali e in maniera faticosa, febbrile ma anche festosa viene girato il primo videomessaggio montato in macchina.

Il titolo compare sulle note di una musica appena accennata, come scritto con un pennello bianco su un fondo azzurro, come del resto saranno tutti i titoli relativi ai messaggi o ai paragrafi in cui è articolato il video (il primo messaggio è articolato in tre parti, indicate dai titoli *Passaggi*, *Separazioni* e *Nei panni*).

Subito dopo la didascalia che informa lo spettatore che siamo di fronte al primo messaggio compaiono immagini di erba verdissima e del profilo dell'edificio del carcere dall'esterno e subito siamo di fronte ad un doppio, tra le caratteristiche di due spazi (un prato e le linee spezzate di una costruzione in cemento armato) che è difficile concepire nello stesso luogo.

Inizia poi il segmento relativo alla presentazione degli attori: il loro primissimo piano su un fondo color *blue screen* (ma che ricorda da vicino il blu oltremare di Giotto) invade lo schermo mentre ciascuno di loro dice il proprio nome e mostra un'espressione, come a volersi dare una sorta di attributo iconografico.

Dopo una dissolvenza in nero compare il primo dettaglio degli affreschi ovvero quello che ho già menzionato in cui si vedono delle mani scambiarsi quello che sembra essere un piccolo pacco, si sentono delle voci interrogarsi su cosa esso contenga e a chi appartengano quelle mani e poi si vede un gruppo di tre uomini, ripresi a torso nudo mentre si pongono quelle domande

²⁹⁰ *Ivi*, p. 28.

²⁹¹ *Ivi*, p. 38: in tutto il paragrafo che inizia qui intitolato *Diario di lavoro* le date sono riportate in maniera errorea con il 1994 al posto del 1993, come si evince da tutto ciò che è stato scritto fin qui e dopo.

e una scritta che dà il titolo a questa scena: *Passaggi*. Il dettaglio dell'affresco si dissolve nel dettaglio delle mani degli attori riprese mentre stanno compiendo la stessa azione, scambiandosi un pacco bianco. Qui le mani sono tante, e alla fine porgono l'involucro ad un uomo vestito come di una toga, sempre bianca.

Subito dopo vediamo, da dietro e dall'alto, un uomo seduto che viene coperto con tanti fazzoletti bianchi, messi dai suoi compagni uno per volta, fino a coprirlo del tutto; poi, sulle voci in coro degli attori che si interrogano su cosa rappresenti, l'uomo si toglie un fazzoletto dal viso, come fosse una "veronica", e dice di essere la Purezza.

La scenografia non è inesistente ma scarna: solo stoffe, quella di un blu intenso e quella delle coperte grigie con delle piccole strisce più chiare che usate come fondale sembrano sbarre; gli attori sono scalzi, a petto nudo e indossano solo dei jeans, come attrezzi di scena hanno i fazzoletti bianchi.

Ai primi e primissimi piani degli attori fanno eco i dettagli dei volti delle figure dipinte da Giotto, in cui è evidente come ogni personaggio è definito fin nei particolari più minuti, ogni volto è differente dall'altro per tratti ed espressioni. Le voci *off* degli attori accompagnano queste immagini, mescolate mentre scandiscono frasi che toccano gli argomenti più disparati, da storie d'amore finite al tempo che sembra non passare mai.

Intanto come in un carrello orizzontale la camera passa in rassegna tutti gli attori ripresi tra il primo piano e il mezzo busto, anche loro intenti in espressioni diverse, come a dare un aspetto visibile alle domande e alle riflessioni che si susseguono nella traccia audio.

Con pochi elementi scenici (sostanzialmente solo stoffe e coperte) riescono a mettere in scena dei *tableaux vivants* estremamente convincenti, come quello che alla fine delle *Separazioni* vede un conflitto in atto: contro un fondo di coperte tenute in verticale da tre uomini che così messe formano una quarta di sbarre, ci sono due attori che si muovono nel tentativo di toccarsi ma sono entrambi tenuti alla vita da altri che li trattengono. L'audio che accompagna questo quadro è una musica su cui si sovrappongono parole e frasi, su relazioni finite e sulla forza invisibile che talvolta trattiene gli uomini da fare ciò che è giusto o li spinge a fare ciò che non dovrebbero: un *tableau* che mette in scena il conflitto di un uomo contro il proprio destino, niente affatto facile da evitare.

Il dettaglio di un mucchio di corpicini di bambini, da *La strage degli innocenti*, si dissolve nell'immagine di diversi stracci bianchi gettati a terra che stanno a significare proprio quei corpicini e vengono prima calpestati da un attore, poi raccolti e quasi "pianti", come fossero appunto bambini veri.

Nei panni... gioca sulla similitudine tra le stoffe e le coperte del carcere e sui panneggi delle vesti degli affreschi, e su dei *tableaux* cui danno vita gli attori indossando le coperte e danzando con esse sulle note della musica e delle percussioni che accompagnano la scena.

A distanza di un mese da quando viene girato questo primo messaggio arriva nel carcere Due Palazzi la risposta del laboratorio femminile: si tratta di un video che ricalca la struttura del precedente. Si apre con inquadrature dell'esterno della città, i suoi rumori, il traffico, lo smog, tutte cose che i detenuti possono vedere solo raramente. Anche all'interno del quadro c'è maggiore movimento: la vita di fuori appare più frenetica e più vivace, ma chi la vive ha meno tempo per fermarsi e meditare rispetto agli attori reclusi.

Dopo questo inizio però vediamo i volti delle attrici in primissimo piano, ognuna si caratterizza per un gesto o un'espressione, presentandosi così nello stesso modo in cui hanno fatto all'inizio del primo messaggio gli attori.

In questa risposta delle donne, oltre all'azzurro e al bianco, viene introdotta un'altra dominante cromatica, quella del giallo di alcuni piatti che vengono usati come aureole: le attrici li usano per rendersi simili alle schiere dei santi del *Giudizio Universale* ma anche a coloro che partecipano al *Compianto sul Cristo morto* (e nel video sono inseriti dettagli di entrambi questi episodi degli affreschi).

Si decide il terzo messaggio da mandare come risposta, che però ha una gestazione molto più lunga del precedente: il 20 novembre 1993²⁹² Sambin e Allegro chiedono ai detenuti di pensare ai vizi e alla virtù non tanto in prospettiva escatologica, con una lettura cristiana, ma in chiave molto più terrena, legata alla moralità personale di ciascuno di loro. Nell'incontro del 30 novembre vengono esposte e discusse nel gruppo le liste che i partecipanti hanno stilato e il 13 dicembre viene chiesto loro di scegliere ciascuno un vizio o una virtù da impersonare usando corpo e voce²⁹³.

La prima immagine è un dettaglio del cielo stellato della volta della Cappella Scrovegni (immagine che compariva sul finale del secondo messaggio), subito dopo un uomo seduto viene ripreso dalle spalle in su, è vestito con una maglia e un giubbotto jeans e racconta come in un monologo la storia di Adamo ed Eva nel giardino dell'Eden: è così che nascono il male e il bene.

La didascalia, *Genesi*, introduce una serie di inquadrature in cui gli attori (gli stessi del primo messaggio) ancora a torso nudo e sempre sul fondo blu sono disposti a piccoli gruppi e tengono

²⁹² *Ivi*, p. 40.

²⁹³ *Ivi*, p. 41.

nella mano sinistra una mela rossa che porgono al compagno. Dopo li vediamo mordere i frutti avidamente e realizzare che ormai sono caduti nella colpa.

La parte che si intitola *Vizi e virtù* invece inizia con il particolare di una mano che si muove su una coperta come se fosse un serpente strisciante e quando arriva al margine superiore del quadro la abbassa a scoprire uno a uno i volti: piano piano ci introduce ad una galleria di virtù incarnate dai detenuti, tra cui la Prudenza, la Castità, la Fedeltà, la Speranza che vengono mostrare alternate alle figure monocrome dipinte da Giotto, così come avviene per i Vizi. Non possono mancare né la Giustizia né il suo opposto, l'Ingiustizia.

E infine, l'uomo che ci ha introdotto questo messaggio lo chiude ricordando il bene e il male, la diade da cui tutto è partito e facendoci vedere i suoi compagni che danzano, tenendo tra le braccia dei drappi blu come se fossero l'altra parte della mela, le loro donne.

L'ultimo messaggio, quello del laboratorio esterno, si compone di due parti, *Verso il blu*, in cui si insiste sulla valenza che questo colore ha in questo video tra Giotto e Chroma Key, e la *Caduta*, in cui diavoli e dannati affondano in un mare rosso da cui emergono solo le mani.

Dal punto di vista di come viene trattato il contenuto si assiste ad una progressione nella corrispondenza videoepistolare, data anche da una maggior conoscenza della materia da parte del gruppo di attori interni: se nel primo videomessaggio infatti ciò che vediamo dà l'impressione di essere la registrazione di azioni sceniche improvvisate, frutto delle suggestioni suscitate dai dettagli giotteschi senza che i detenuti in realtà conoscano niente degli episodi da cui sono tratti, nel terzo si vede (e si sa dal diario di lavorazione) che il segmento sul ciclo dei Vizi e delle Virtù è espressione di un lavoro più meditato e consapevole.

Con il primo e il terzo messaggio viene coperto, e poi integrato dalle risposte delle donne, l'intero piano iconografico degli affreschi della Cappella degli Scrovegni, dapprima attraverso il richiamo ad episodi del ciclo di Gioacchino e Anna e delle storie di Cristo, poi con la riflessione sui Vizi e sulle Virtù e infine con la chiosa dedicata al Giudizio Universale.

Il richiamo agli affreschi di Giotto però non riguarda solo i temi ma anche il modo in cui queste azioni (più o meno improvvisate) sono fissate nel video: salvo in quello che sembra un carrello orizzontale le inquadrature sono tutte fisse, statiche, con movimenti calibrati anche al loro interno, come se gli attori fossero contenuti da quelle stesse cornici dipinte che scandiscono gli episodi degli affreschi. Gli uomini sono per lo più ripresi in primo e primissimo piano, al massimo mezza figura, e le loro espressioni, in alcuni tratti esasperate dalle esigenze del copione, vengono messe a confronto con i particolari dei volti di Giotto, traboccanti umanità e ritratti con perfetto naturalismo. Anche dal punto di vista cromatico il video rispetta la tavolozza del pittore, la sua semplicità ed essenzialità.

Insomma si assiste a un impianto narrativo costruito su due binari che procedono in parallelo nell'omaggio e nel rispetto della suggestione da cui è partito tutto il lavoro, e come nella pittura di Giotto anche il sacro si rende accessibile così nel video di Verde il sacro inteso come l'interdetto si apre al fuori.

Possiamo dire che questa restituzione di un luogo chiuso agli occhi degli uomini, questa desacralizzazione che il video rende possibile raccontando anche la desacralizzazione che Giotto opera nel raccontare le storie di Cristo in termini umani ma senza blasfemia, trasferendo nella pittura il suo gesto di uomo, rappresentano ciò che con termine agambeniano può essere indicato come profanazione.

La Cappella Scrovegni è un luogo sacro, concepito e realizzato in maniera da essere un ambiente di devozione ma per la qualità delle decorazioni e degli affreschi che la adornano era anche un dispositivo di potere con cui Enrico Scrovegni celebrava e mostrava a tutta la città di Padova il prestigio della sua famiglia.

Gli autori e i detenuti si appropriano di questo luogo, vi entrano e ne fanno esperienza (sia pure mediata e a distanza), lo abitano con i loro corpi, quindi depotenziano questo dispositivo di potere e così facendo lo restituiscono allo spettatore. Quest'appropriazione però non è una semplice traduzione in altri termini di concetti e rappresentazioni che rimangono inalterati nel tempo e nello spazio, non si tratta di una secolarizzazione di questo luogo, ma di una vera e propria profanazione. Per Agamben infatti la secolarizzazione è una forma di rimozione di dispositivi o di concetti che però lascia inalterati i rapporti di forze in campo mentre «La profanazione implica, invece, una neutralizzazione di ciò che profana. Una volta profanato, ciò che era indisponibile e separato perde la sua aura e viene restituito all'uso. Entrambe [secolarizzazione e profanazione] sono operazioni politiche: ma la prima ha a che fare con l'esercizio del potere, che garantisce riportandolo a un modello sacro; la seconda disattiva i dispositivi del potere e restituisce all'uso comune gli spazi che esso aveva confiscato»²⁹⁴.

Con l'aiuto degli autori sono i detenuti che agiscono questa profanazione ma permettono a chi guarda di penetrare anche nella loro realtà interdetta, di muoverci (o non muoverci) al posto loro, di vivere questa esperienza con i loro volti, i loro gesti e i loro corpi.

Una vera e propria marca testuale comune alla quasi totalità delle opere considerate è la sobrietà degli abiti o delle scenografie che vediamo anche in quei casi in cui si assiste alla messa in scena di una rappresentazione nella rappresentazione: la penuria e la mancanza di mezzi del carcere diventano una scelta espressiva e dunque in questo come in altri casi gli attori si mettono

²⁹⁴ Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Milano, Nottetempo 2005, p. 88.

in gioco con poco più del loro corpo e forse anche per questo vi è un insistere sui particolari dei volti e dei gesti.

Tuttavia la presenza e a tratti la ridondanza delle immagini delle mani sullo schermo ci indicano forse qualcos'altro, ovvero la volontà di fare appello ad esse come di un mezzo per raffigurare la complessità delle idee di cui sono veicolo. Nel capitolo dedicato proprio alle mani nel suo voluminoso trattato sulle *Figure del corpo*, Barbara Grespi sottolinea che ad esse nella cultura popolare è sempre stato attribuito il ruolo di organi dell'immaginazione: «non c'è frattura fra pensiero e immaginazione: i gesti delle mani immaginano perché modellano, formano e configurano, sia la materia (in senso tecnico o artistico), sia le idee»²⁹⁵.

Questo accade nella parte che conclude il terzo messaggio (e il quarto messaggio le fa eco), quella riguardante i vizi e le virtù: come nel resto del video viene dato maggior risalto alla parte visuale e gestuale che a quella verbale. Non si tratta di scene mute ma nelle intenzioni sia degli autori che degli attori sembra evidente la scelta di dialogare sullo stesso piano degli affreschi: i *tableaux vivants* “parlano” la stessa lingua che è quella silenziosa della pittura, dei gesti cristallizzati e in alcuni casi del monocromo.

Tutto quello che rimane è un'opera molto distante da quelle analizzate fin qui: del carcere noi non vediamo niente e niente sappiamo delle storie individuali di chi lo abita.

Questo video è effettivamente l'incontro tra due tensioni: quella di cui parla Sambin tra artisti e persone temporaneamente private della libertà, ma anche quella tra il dentro e il fuori, tra la sezione maschile di un penitenziario e un laboratorio teatrale femminile.

Soprattutto è la traccia di una corrispondenza, effettuata con il mezzo del video ma rispettando l'essenza della pittura giottesca: in *Tutto quello che rimane* prevalgono piani fissi e ambienti sobri, che lasciano tutto lo spazio alle figure umane, proprio come negli affreschi di Giotto. Verde, Sambin e Allegro optano per una scelta espressiva netta, quella di cercare di riprodurre non tanto e non solo il contenuto di alcuni episodi del ciclo degli affreschi della Cappella Scrovegni, ma di farlo rispettandone le caratteristiche del linguaggio visuale, e questo è ancora più evidente per la scelta dei colori: nei quattro messaggi che compongono questo dialogo prevalgono i colori primari (il blu, il giallo e il rosso) e la loro presenza conferisce un tono e una chiave per leggere le varie parti del video.

Tutto quello che rimane quindi è importante perché attraverso un lavoro corale usa una lingua capace di realizzare la coalescenza di passato e presente, di arti antiche e più recenti, di luoghi

²⁹⁵ Barbara Grespi, *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Milano, Meltemi 2019, p. 351.

vicini ma distanti, di due eterotopie di natura diversa che incredibilmente, solo per questa volta, abitano in uno stesso spazio.

Il tempo negato: Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno (G. Baruchello, 2007)

Gianfranco Baruchello nasce a Livorno nel 1924, cresce in un ambiente agiato (suo padre è avvocato e docente dell'Università di Pisa) e nel 1947 si laurea in Giurisprudenza. Di lì a poco inizia a lavorare e mette in piedi la Società Biomedica, un'azienda di ricerca e produzione chimico-biologica, che lascia nel 1959 quando decide di dedicarsi completamente all'arte anche se anche negli anni precedenti a questa scelta (mentre è impegnato tra la fine degli studi, l'inizio del lavoro, il matrimonio e la costruzione di una famiglia) legge e scrive, si interessa al dibattito filosofico contemporaneo, disegna e dipinge.

Baruchello è cresciuto in un mondo segnato dalle «contraddizioni politiche e economiche, tra debolezze della classe industriale, che si presentava come la vecchia certezza da difendere, e le nuove classi di lavoratori non ancora salde e coese»²⁹⁶; nella città di Livorno, che è stata il teatro della nascita del Partito Comunista Italiano, ma all'interno di una famiglia in cui il padre è stato direttore della sede locale della più ampia Confederazione generale fascista dell'industria italiana²⁹⁷.

«Baruchello si sottrae al mondo borghese industriale da cui proviene tuffandosi in quello dell'arte come scelta radicale contro un universo sottoposto a norme e gerarchie. Da qui la sua decisione di lasciare il certo e la sua identità sociale, per l'incerto, la ricerca artistica e relativo processo creativo»²⁹⁸.

L'aggettivo certo e il suo opposto sono così centrali nella sua storia artistica da essere stati usati per dare il titolo ad una mostra che tra 2011 e 2012 si è tenuta a Roma, la città che ormai da molti decenni è diventata la sua casa.

Sul finire degli anni '50 inizia ad assemblare le prime “finestre”, ovvero vetrine nelle quali riunisce oggetti di natura diversa, decontestualizzati rispetto all'ambiente per i quali erano stati pensati: «Assemblare significa, così, sperimentare altre adiacenze e sintassi tra le cose, mettere accanto ciò che sembra non possa coesistere, far pratica della contraddizione, partire dall'oggetto per produrre immagini»²⁹⁹.

²⁹⁶ Carla Subrizi, *Piccoli sistemi*, in *Certe idee*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 20 dicembre 2011 – 4 marzo 2012), a cura di Achille Bonito Oliva e Carla Subrizi, Milano, Electa 2011, p. 34.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ Achille Bonito Oliva, *Baruchello: il labirinto, davanti c'è il bel canto, dietro la tortura*, in *Certe idee*, cit., p. 12.

²⁹⁹ C. Subrizi, *Piccoli sistemi...*, cit. p. 39.

È proprio alla fine del decennio che inizia a tradurre gli oggetti delle finestre in segni/immagini (che lui chiama *entità* o *pre-entità*³⁰⁰ e che altri chiamano *baruglifi*³⁰¹) e costruisce un proprio mondo caratterizzato da un alfabeto, da un codice cromatico e da un'idea di fondo che poggia le basi in una ricerca dell'antimonumentale: «Il *Monumento ai non eroi* (1962), ad esempio, è un'opera che nasce dal profondo sentimento di rivolta personale verso gli ideali nei quali era cresciuto un giovane nato all'inizio degli anni Venti, e vissuto nell'ideologia del fascismo, anche per l'influenza del padre»³⁰².

Fin da subito e attraverso varie forme espressive Baruchello cerca di creare una relazione etica con il reale, di farsi interprete della rappresentazione della cultura del suo tempo, di costruirsi un «io suppletivo che è l'opera»³⁰³. Ma questo io e queste opere non hanno una sola fisionomia: si tratta di disegni o dipinti, di plexiglass che racchiudono dipinti o figurine ritagliate, di oggetti assemblati insieme; sono lavori di grandi dimensioni o anche più piccoli, ma densi di segni e disegni: «Le opere di B. raffigurano entità (piccole figure) e grandezze (vaste tele) non mimetiche, più pensate e immaginate che non viste. “Cervellità” non retiniche, direbbe Marcel Duchamp; in-ottiche e dispettive, aggiungerebbe Jean-François Lyotard per il quale danno poco da guardare e molto da pensare: “come tutti i postmoderni”»³⁰⁴. Marcel Duchamp è uno dei grandi incontri di cui è costellata la vita di Baruchello: dopo che Matta gliene aveva parlato, alla prima occasione decise di partire e andare in un ristorante di Milano, dove sapeva che il maestro francese avrebbe pranzato con dei pittori, e una volta arrivato gli si presentò. Era il 1962 e nello stesso anno partecipa insieme ad altri artisti italiani alla mostra *New Realists* curata da Pierre Restany a New York, ed entra in contatto ancora di più con il clima culturale statunitense che in quegli anni è animato dalla Pop Art e dall'Espressionismo Astratto. Baruchello non ha né dell'uno né dell'altro, anzi inizia allora un processo di riduzione delle immagini e degli spazi dando vita al proprio mondo composto da un alfabeto di monogrammi intesi come minute di avvenimenti, «da guardare da vicino per lungo tempo»³⁰⁵ come diceva Duchamp dei suoi quadri. Per l'artista ogni quadro «è un atto notarile molto confuso di ciò che avviene, sentimento soprattutto, amore, angoscia, solitudine»³⁰⁶, costituito da monogrammi che non esprimono necessariamente qualcosa ma sono «riserve pubbliche di forme e vuoto,

³⁰⁰ *Ivi*, p. 40

³⁰¹ *Gianfranco Baruchello – Pieghe, flussi, pensieri in bocca*, catalogo della mostra (Roma, Auditorium Parco della Musica, 9 maggio – 24 giugno 2007), a cura di Paolo Fabbri, Milano, Skira 2007, p. 14.

³⁰² C. Subrizi, *Piccoli sistemi*, cit., p. 34.

³⁰³ Hans Ulrich Obrist, *Intervista a Gianfranco Baruchello*, in *Certe idee*, cit., p. 100.

³⁰⁴ *Gianfranco Baruchello – Pieghe, flussi...*, cit., p. 14.

³⁰⁵ Jean-François Lyotard, tr. it. di Maurizio Ferraris, *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna, Baruchello*, Milano, Feltrinelli 1982, p. 24.

³⁰⁶ *Ibidem*.

intensive. Depositi d'indefinito»³⁰⁷ che recano le tracce dell'energia da cui sono scaturiti. «I monogrammi fissano nel visuale – che non è il visibile, ma è il visibile e l'invisibile insieme – un istante etico. Non sono segni di significato, ma d'intensità»³⁰⁸. E ancora: «Lo spazio inizia a svuotarsi: le immagini si riducono e il quadro perde visibilità. Una performatività della visione è l'esperienza che fa chi guarda: ci si avvicina, ci si allontana, si guarda il dettaglio, si cerca di riosservare il tutto. Per Baruchello il bianco/incerto indica lo spazio del possibile mentre, al contrario, il certo è solo l'impossibile»³⁰⁹.

Nella pittura di Baruchello di questo periodo iniziano ad affacciarsi dei temi che ricorreranno in oltre sessant'anni di carriera e che sono legati all'esplorazione con ogni mezzo del mondo del visuale, alla volontà di rendere fisici il pensiero e i suoi processi, alla creazione di un universo artistico che rifugge una finalità perché «un'ape è più teleologica di G.B. L'opera si tiene alla larga sia dagli scopi istintuali come da quelli ragionevoli»³¹⁰.

Per tutti gli anni '60 Baruchello si reca più volte a New York, le sue opere iniziano a essere acquistate da gallerie e musei, tra 1964 e 1966 la Galleria Cordier & Ekstrom è la sede di ben due sue personali, ma nonostante gli intensi contatti con gli artisti americani lui non può e non vuole aderire ad una corrente, la Pop Art, che si fonda su «un'apologia dell'artificio e del mondo della produzione»³¹¹, invece «con una malignità ideologica tutta europea lavora non sul particolare, ma sul generale, evitando la presentazione isolata, bensì affollando di avvenimenti minimi la superficie del quadro. Se la pubblicità ha bisogno di isolare il prodotto che segnala, per meglio affermarlo, l'artista qui capovolge tale atteggiamento e infittisce le presenze, creando una comunicazione moltiplicata e simultanea»³¹².

Dal 1964 inizia a lavorare ai plexiglass, ispirato o forse in dialogo con quelli di John Cage e con *Il Grande Vetro* dell'ormai amico Duchamp: qui Baruchello dipinge lastre di plexiglass e le sovrappone, popola questi mondi di un accenno di tridimensionalità e di segni minuti.

I '60 sono anni di produzione febbrile e l'artista a questo punto ha già sperimentato tutti i media con i quali lavorerà per il resto della propria carriera, tanto che Bonito Oliva lo definisce «precocemente multimediale»³¹³: la sua produzione si arricchisce di opere in cinema e video (e se ne parlerà poco più avanti) ma anche di ritagli di articoli di giornale o di documenti personali, frammenti di fotografie e di disegni che poi vengono assemblati nuovamente a dare vita a nuove

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 13.

³⁰⁹ C. Subrizi, *Piccoli...*, cit. p. 47.

³¹⁰ J.-F. Lyotard, *La pittura del segreto...*, cit. p. 12

³¹¹ A. Bonito Oliva, *Baruchello: il labirinto...*, cit. p. 14.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ A. Bonito Oliva, *Baruchello: il labirinto...*, cit. p. 12.

opere. Emerge in questi anni la grande attenzione all'accumulo di materiali che poi culminerà con la pubblicazione dell'*Archivio dei cinque cuori*, una gigantesca miscellanea di articoli, appunti, lettere, fotografie riuniti in 200 volumi pazientemente raccolti in più di trent'anni, dal 1962 al 1998.

A testimonianza di un'attività incessante in vari campi della cultura c'è anche una ricca bibliografia di testi, da *Mi viene in mente* (1966) a *Why Duchamp?* (1985) scritto a quattro mani con Henry Martin.

Nel 1983, sempre con Martin, Baruchello scrive *How to imagine. A narrative on art and agriculture*, un racconto sotto forma di dialogo tra i due autori sulla nuova avventura cui l'artista si è dedicato nel decennio precedente la pubblicazione del volume: «Agricola Cornelia è molto più della dozzina circa di quadri che le sono stati dedicati, cioè la pittura ne è parte così come è parte di ogni cosa che faccio e come è presenza costante nel mio lavoro. [...] L'Agricola Cornelia è come l'oggetto anomalo o le fotografie e il film della stanza vuota, come tutti i ritagli di giornali raccolti, le cose fotocopiate, tutte le idee avute, tutte le note con le quali io ho cercato di darle un senso»³¹⁴.

Un'esperienza di arte "totale" a partire dal suo trasferimento nel 1973 alla periferia di Roma, acquistando una casa con molto terreno intorno con l'intento di creare una zona dai confini incerti tra arte e vita in cui far incontrare in un'unica azione l'estetica, la zootecnia e l'agricoltura. In parte un ritorno alle origini, in parte scelta etica e politica: «"Rifrequento la natura", poiché io sono figlio di qualcuno che aveva la terra in passato. Dunque sono andato in un posto poco fuori la città ed ho occupato le terre intorno alla casa. Erano terre destinate alla speculazione edilizia ed io le ho coltivate, un po' con il permesso dei proprietari, un po' senza»³¹⁵.

Dunque non si tratta come si potrebbe pensare di un laboratorio di *land art* ma di un luogo dove indagare e restituire tramite la pratica artistica una riflessione approfondita sui prodotti della terra e sul possibile incontro tra il loro valore d'uso e quello artistico.

L'interesse di Baruchello per il cinema è precoce e procede di pari passo con quello per le altre forme espressive in cui esercita la propria arte, infatti fin nei suoi primi lavori in pellicola si può riscontrare una coerenza di intenti e di poetica presente anche negli altri ambiti. Il suo primo

³¹⁴ Il volume da cui è tratta la citazione non è pubblicato in Italia, per questo la citazione in italiano si deve a C. Subrizi, *Piccoli...*, cit. p. 76 e alla traduzione (come specificato nella nota del testo) dovuta alla trascrizione a cura di Anita Baruchello Tribbioli.

³¹⁵ H. U. Obrist, *Intervista a Gianfranco Baruchello...*, cit., pp. 101-102.

film è *Molla* (1960), ma è con *Il grado zero del paesaggio* del 1963 che vediamo appieno una vicinanza con quanto esprime nelle sue pitture coeve del periodo del “bianco”: una camera fissa riprende un paesaggio marino ma tutto si muove solo nel quadro e quasi impercettibilmente, di sicuro in maniera lenta. Non ci sono né narrazione né movimenti di macchina ma già con questo super8 vediamo come il regista attribuisca al montaggio un ruolo cruciale, «un mezzo capace di generare un’infinità di mondi possibili»³¹⁶.

E il montaggio è talmente importante che è alla base di un altro film, *Verifica incerta*, che nel 1964 Baruchello firma insieme all’allora giovanissimo Alberto Grifi. Come tipico di altre sue opere degli anni a venire alla base c’è un processo creativo che procede a ritroso: ci sono delle riprese originali montate insieme ad una selezione di scene di film americani degli anni ’50 e ’60. I due autori avevano girato un breve film in 35mm dedicato a Marcel Duchamp, nello stesso tempo avevano acquistato 150.000 metri di film destinati al macero: iniziano così dapprima a selezionare le scene stabilendo un metodo di attribuzione e di scelta di numeri casuali, poi iniziano la vera e propria operazione di montaggio avvicinando le «sequenze originarie che prevedevano tecniche subliminali, accostamenti eterodossi, velocissime sintesi»³¹⁷. Il film dunque scaturisce da una sorta di processo di automatismo psichico, un ritratto e una dedica a Duchamp che ne incarnano pienamente lo spirito, un film che non si basa su una sceneggiatura precedente ma che ne genera una³¹⁸: un processo a ritroso appunto, *Verifica incerta* dunque diventa un film epocale, «uno spartiacque importante nella storia delle immagini in movimento in Italia, un’operazione radicale»³¹⁹, innovativa per la forma ma anche per l’idea politica che sottende ovvero una contestazione forte e vibrante a Hollywood e al cinema commerciale che i due autori fanno letteralmente a pezzi. Non solo: per il proprio film usano le «scorie di produzione»³²⁰ del cinema che macina soldi, destinate al macero e per questo estremamente ricche di significato.

Per Baruchello non esistono barriere nell’uso dei mezzi espressivi: «una matita o una TELECAMERA non faranno troppa differenza. Non è la mancanza del pieno possesso della tecnica del disegno o della video-ripresa che può impedire a chi lo desidera di dire la sua»³²¹.

³¹⁶ Marta Silvi, *Un caso italiano: Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi*, in Maria Rosa Sossai (a cura di), *Film d’artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema*, Milano, Silvana Editoriale 2008, p. 22.

³¹⁷ C. Subrizi, *Piccoli...*, cit. p. 60.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ M. Silvi (a cura di), *Un caso italiano: Gianfranco Baruchello...*, cit., p. 20.

³²⁰ A. Balzola, A. M. Monteverdi (a cura di), *Antologia: l’opera d’arte totale tra teatro, cinema, musica*, in A. Balzola, A. M. Monteverdi (a cura di), *Le arti multimediali digitali...*, cit. p. 507.

³²¹ Gianfranco Baruchello, *Da Verifica incerta all’immagine in movimento*, in Carla Subrizi, *Baruchello e Grifi. Verifica incerta. L’arte oltre i confini del cinema*, Roma, Deriveapprodi 2004, p. 91 (l’uso dello stampatello maiuscolo è nel testo).

Nel 1967 Baruchello e Grifi aderiscono alla Cooperativa Cinema Indipendente a Napoli e nel 1969 (nell'anno in cui la cooperativa si scioglie) danno vita insieme agli altri soci a *Tutto, tutto nello stesso istante*, un film collettivo che intende dunque muovere una critica alla nozione di autore.

Baruchello tuttavia è attivo come regista sia prima che dopo questa breve esperienza corale e si muove sempre fuori dai circuiti di produzione e distribuzione commerciali, dando vita a opere critiche verso la società dei consumi e le sue logiche di sfruttamento, e di denuncia contro la guerra, come *Costretto a scomparire* e *Complemento di colpa* (entrambi del 1968).

Negli anni '70 inizia a usare il video e nel 1978 torna a lavorare con Grifi per realizzare *A partire dal dolce*, un film lungo 22 ore che usa il metodo dell'intervista per interpellare diversi intellettuali e filosofi francesi, tra cui i suoi amici Lyotard e Alain Jouffroy, chiedendo loro di parlare di un tema dato: la dolcezza.

Negli anni '80 ancora un'esperienza collettiva quando con Anna Lajolo e Guido Lombardi dà vita al gruppo *Altimenti* con il quale firma *68/91* (1991), in cui un uomo è rappresentato nell'atto di guardare dei materiali visivi del 1968 sulla colonna sonora dei bombardanti della prima Guerra del Golfo: ancora una volta è il montaggio che unendo le immagini delle lotte sessantottine con il rumore dell'ultimo conflitto in atto allora, favorisce una riflessione sulla ricorsività degli avvenimenti della storia e più in generale del tempo.

«Nelle opere degli anni novanta, *Ai Campi Elisi*, *Ballade*, *Non C'è*, *Sostanza e modo*, *Retard*, *Quaranta immagini*, *Alati* e *Cento donne viste dall'interno di un'automobile*, tutte del 1996, Baruchello utilizzerà l'ausilio tecnico e veloce del video per manifestare, secondo un'ottica non più militante, le tematiche sviluppate già negli anni sessanta, quali la presenza incombente di morte e di violenza lungo l'arco del XX secolo, l'evocazione dolorosa di un passato incapace di apprendere dai propri errori, che decretano l'arte come l'unico mezzo di rimedio, di sollievo e di memoria»³²².

Nel 2006, immediatamente prima di dedicarsi a *Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno*, gira *Pena di morte*, un film muto di appena 6'55" in cui, attraverso le immagini feroci dei corpi di migliaia di afro-americani linciati e impiccati negli Stati Uniti tra il 1882 e il 1950 «sottolinea la premessa concettuale dell'operazione: annullare ogni estetizzazione per soffermarsi sulla realtà implacabile dei fatti»³²³. Le immagini sono tratte dal libro di James

³²² M. Silvi (a cura di), *Un caso italiano: Gianfranco Baruchello...*, cit., pp. 22-23.

³²³ Alessandro Rabottini, Carla Subrizi (a cura di), *Gianfranco Baruchello: Archive of Moving Images 1960-2016*, Milano, Mousse Publishing 2017, p. 406.

Allen *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*³²⁴ e il tema ci avvicina a quello del film che sto per analizzare, non tanto perché in Italia venga comminata ai detenuti la pena capitale, ma perché i percorsi che conducono molti alla privazione della libertà, talvolta per tutta o la maggior parte della vita, affondano le loro radici in una storia di esclusione e in motivazioni politiche e sociali che Baruchello non ha mai tralasciato di indagare.

Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno è un video della durata di circa 30', risultato di venti interviste con i detenuti delle carceri di Rebibbia e di Civitavecchia, a partire da tre domande: «come trascorre il tempo? Quanto dura una giornata? Quanto aiuto il sogno o il tempo della notte?»³²⁵

Il tema centrale del tempo si fa immagine sin dalle prime inquadrature: il dettaglio delle gocce che stillano lentamente da un rubinetto, un orologio su cui vediamo le lancette compiere un giro completo (dunque per la durata di 60") e poi ancora il dettaglio di una clessidra su cui infine arriva il titolo del film: una riga per volta con ritmo cadenzato compare la scritta "un altro giorno".

Sul titolo iniziano a sentirsi voci che si sovrappongono, che parlano lingue diverse e poi, dall'immagine della clessidra si susseguono dettagli di mani fino a che si distingue soltanto una voce che dice: «Il dolore è svegliarsi la mattina dopo aver fatto un bel sogno».

Da questo momento in poi ad intervalli più o meno regolari si susseguono le storie di tredici uomini e donne: il primo è uno straniero che inizia a raccontare di quante domandine ha fatto nella sua vita di reclusione fino a che la videocamera zooma sul suo primissimo piano e lui inizia a cantare una canzone in quello che sembra essere arabo. La seconda persona alterna francese e italiano e racconta di essere stato condannato all'ergastolo a soli 27 anni. Parla molto del trascorrere del tempo, in effetti risponde al tema suggerito nelle domande e lo fa in maniera molto articolata. Racconta anche di trovarsi in una sezione del carcere diversa da quella in cui ha vissuto per qualche anno perché ulteriormente "colpevole" della sua amicizia con una donna transessuale che era detenuta con lui e intuiamo da questo che la direzione intende scoraggiare la promiscuità in carcere pur, evidentemente, non avendo un posto dove allocare persone non rispondenti ad un genere binario. Parla della sua depressione e dei due suoi tentativi di suicidio sventati dagli agenti penitenziari.

³²⁴ James Allen (et alii, a cura di), *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*, Santa Fe, Twin Palms 2000.

³²⁵ A. Rabottini, C. Subrizi (a cura di), *Gianfranco Baruchello: Archive...*, cit., p. 446.

Il suo intervento si chiude col dettaglio di bolla d'aria di una livella che percorre il quadro, lentamente, da sinistra a destra. Questo non è che uno degli inserti extradiegetici che punteggiano il video e soprattutto che fanno da segno di interpunzione tra il racconto di una persona e il successivo e ci rimandano, ogni volta, ad una riflessione sul tempo, perché - che si tratti del dettaglio di un metronomo o di una lampada che trasmette impulsi luminosi - ognuno di questi inserti sottolinea il movimento regolare che si svolge all'interno dell'inquadratura, conferendo un ritmo armonico a tutto il film.

Si intuisce che ci sono delle domande rivolte alle persone riprese perché ognuno di loro declina in maniera personale le considerazioni su come affrontare questo tempo che in carcere sembra (e forse è) inesorabile. Ma oltre al tempo presente c'è tanto passato, ci sono i rimpianti per le azioni commesse e in particolare per quella, talvolta unica ma grave, che ha determinato la condanna per cui una persona è dentro. C'è anche il faticoso presente di coloro, in particolare sono tre donne (due trans) a parlarne, che si creano una routine in cui l'igiene e la cura personale e della propria cella diventano fondamentali, per non soccombere alla mancanza di libertà e alla disperazione, e per non perdere la propria dignità.

Un'altra dimensione temporale la cui presenza emerge con forza in questo film è quella della pena: si capisce da ciascuna delle tredici persone che parlano che sono tutti detenuti con pene lunghe e che quindi il loro modo di vivere la detenzione deve necessariamente essere orientato non tanto o non soltanto al momento del rilascio, ma a cercare di vivere al meglio gli anni da scontare in carcere.

Il futuro quasi non esiste, paradossalmente uno dei pochi che ne parla e che anzi dice di esigerne uno è un uomo malato di AIDS, che racconta anche della sua personale strategia di sopravvivenza: costruirsi un archivio di bei ricordi, che nel suo caso consistono nelle visite settimanali dei suoi familiari.

L'ultima persona a parlare, un altro malato di AIDS, parla della ripetitività del tempo, e mentre vengono inquadrate le sue mani che compiono un gesto che indica la circolarità sentiamo la sua voce che scandisce la frase che poi Baruchello sceglierà per dare il titolo al film: «Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno».

Vediamo un inserto extradiegetico di numeri azzurri che si succedono in maniera casuale e infine scorrono, uno per volta e solo come immagini fisse come fossero fotografie, i volti di più persone di quelle di cui abbiamo seguito le interviste mentre si sente un rumore metallico di quello che poi, ed è l'ultima inquadratura, sarà un cancello metallico che si apre.

Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno è un film complesso e un oggetto teorico di non facile definizione.

Il titolo già ci porta nel cuore del tema che Baruchello vuole affrontare, ovvero il tempo dei giorni che si ripetono uguali e il cui ritmo viene dato anche dalla ripetizione delle stesse tre parole dapprima in forma grafica sulle immagini di una clessidra e verso la fine dalla voce di un detenuto.

L'alternarsi di inserti extradiegetici e interviste dà un andamento armonico al film che quasi assume un ritmo paragonabile a quello degli strumenti raffigurati come pause tra un ritratto e l'altro.

Si intuisce che i detenuti rispondono a delle domande ma non sentiamo la voce di chi gliele pone (il regista?) tranne che in pochi attimi, quando magari cerca di interloquire per ampliare un concetto o anche per costruire una maggiore empatia con la persona che parla, facendola sentire compresa. «Nel mio caso la condizione di anziano facilitava la confidenza. Così ho visto piangere adulti come bambini, uomini e donne con condanne di reclusione a vita, malati di Aids e transessuali, senza alcun ritegno o esitazione di fronte a domande gravi»³²⁶. Baruchello usa il lungo tempo della sua vita (quando gira il film ha già 83 anni) per costruire un legame con i soggetti, non vuole ritagliarsi uno spazio suo se non nel montare i materiali, tra quelli girati a Rebibbia e Civitavecchia e quelli degli strumenti che invece provengono dai musei della scienza parigini³²⁷.

Attraverso l'uso insistito del primo piano siamo portati a identificarci con i protagonisti ma anche a cercare di vedere il mondo con i loro occhi. Tuttavia, se si è già detto di come il primo piano serva anche a far entrare lo spettatore in risonanza con coloro i cui volti vede sullo schermo, producendo un'attivazione dei processi empatici di vicinanza, qui vediamo Baruchello usare un altro espediente utile al suo scopo: il ripetersi delle inquadrature sulle mani dei detenuti. In un capitolo del loro *Lo schermo empatico*, intitolato *Il volto e le mani*, Gallese e Guerra dapprima propongono un'accurata genealogia della riflessione sull'uso e la valenza del primo piano negli scritti di teorici del cinema, psicologi e neurobiologi, poi, sempre a partire dalla sequenza iniziale di *Persona* (1966) di Ingmar Bergman, si soffermano sulla «valenza tattile e aptica suscitata dalla visione di volti, ma anche di mani, corpi o oggetti rappresentati fuori scala sullo schermo mediante l'uso di riprese ravvicinate»³²⁸. Questi elementi, almeno per quello che riguarda i volti, le mani e anche i dettagli di oggetti (gli inserti extradiegetici degli strumenti) sono tutti presenti e presentati ritmicamente, costruiscono una sorta di melodia visiva ripetuta. Volti e dettagli non sono presentati troppo fuori scala perché il video non è destinato

³²⁶ A. Rabottini, C. Subrizi (a cura di), *Gianfranco Baruchello: Archive...*, cit., p. 114.

³²⁷ A. Rabottini, C. Subrizi (a cura di), *Gianfranco Baruchello: Archive...*, cit., p. 448.

³²⁸ V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico...*, cit., p. 216.

al grande schermo, ma sono comunque marche testuali grazie alle quali Baruchello tenta di metterci in condizione di specchiarci nelle vite dei detenuti e di aderire, emotivamente e intellettualmente, ai racconti di cui ci rendono partecipi. Continuano Gallese e Guerra: «La nostra ipotesi è che in questo modo il primo piano esalti le qualità riguardanti il dettaglio anatomico, la tessitura, trama e consistenza fisico-materiale dell'immagine, in modo da privilegiare una risonanza tattile e aptica da parte dello spettatore nei confronti delle stesse immagini, grazie all'evocazione potenziata della simulazione incarnata»³²⁹.

Il tempo è un tema centrale e ricorrente per l'artista: «Il tempo non è l'orologio così come il metro pieghevole non è lo spazio. Ma c'è un prima e un dopo in ogni momento/luogo e con questo, in questo, stando (magari seduti, meditando) in un luogo il tempo ci trascina contro ogni nostra volontà»³³⁰.

Il tempo è anche quello delle immagini o meglio quello del pensare per immagini che è una cosa che Baruchello fa da sempre e, di volta in volta, sceglie poi il mezzo più adatto per imprimere i suoi pensieri e per dare loro una forma. Stabilito in questo caso di girare in carcere sarebbe stato impossibile farlo in pellicola: non ci sarebbe stata la possibilità di sistemare le luci, di usare l'attrezzatura, i rumori ambientali avrebbero invaso qualsiasi registrazione. Per questo si è servito di una videocamera che fosse anche utile a creare un legame più intimo con i soggetti perché sentissero di poter essere autentici e senza che si chiedesse loro di farsi attori, di interpretare un ruolo³³¹. La scelta del video però può essere stata dettata anche dalle peculiarità intrinseche di questo mezzo, il tempo «che non è solo quello riprodotto (come nel cinema) ma *prodotto*, mostrato nel suo trascorrere. [...] Una telecamera – e ce lo mostrano bene i dispositivi di sorveglianza – può riprendere senza interruzione alcuna, un televisore è in contatto incessante con le vibrazioni di immagini, fossero anche quella del monoscopio o della neve elettronica: il tempo, per questo aspetto specifico, si fa *durata potenzialmente illimitata*»³³².

Se è vero che il tema centrale è quello del tempo anche il tema del carcere e dei diritti dei detenuti è qualcosa che ha attraversato non tanto l'opera ma gli interessi di Baruchello.

La Fondazione Baruchello di Roma, nella sua sede di via del Vascello, ospita i quasi duecento volumi dell'*Archivio dei cinque cuori*, così chiamato perché ciascun cuore si riferisce ad un periodo della vita dell'artista, dall'infanzia al 1998. Si tratta della digitalizzazione della raccolta

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Gianfranco Baruchello, *Esercizi / Übungen*. Berlin, Archive books / Firenze, Villa Romana 2012, p. 16.

³³¹ A. Rabottini, C. Subrizi (a cura di), *Gianfranco Baruchello: Archive...*, cit., p. 114.

³³² Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Venezia, Marsilio 2001, p. 8 (corsivo nel testo).

di lettere, documenti, fotografie, ritagli di giornale i cui originali sono custoditi all'interno di un vecchio mobile metallico Olivetti, suddivisi per fascicoli (con titoli che poi sono diventati quelli dei volumi) numerati, e due di essi sono: *167 PRIGIONE, MANICOMIO N. 1* e *168 PRIGIONE, MANICOMIO 2*.

Il primo riporta un indice articolato in sei voci: tre si riferiscono al carcere, con dossier sulle condizioni di detenzione, interventi politici o editoriali sulla necessità del carcere in particolare da «Il manifesto» e «Lotta Continua» e molti articoli riguardanti il Processo 7 aprile³³³. Si tratta di materiali pubblicati e raccolti tra gli anni '70 e i primi '80 che quindi si riferiscono ad un dibattito sul carcere che in quegli anni era molto vivo e animato anche dai detenuti politici che in gran numero ne avevano fatto esperienza.

Il secondo volume invece è una raccolta di articoli, ma anche di digitalizzazioni di cartoline e foto, tra le quali ventisette di dettagli di mani che sembrano essere materiali legati direttamente a *Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno*: potrebbero essere l'ideale *pendant* (anche nel numero) dei ritratti fotografici che chiudono il film, però qui siamo nel campo delle supposizioni dal momento che viene indicato che i materiali della raccolta arrivano fino al 1998. Fin dalle prime opere della fine degli anni '50 si vede come Baruchello abbia questa tendenza all'accumulo e all'assemblaggio di materiali, siano essi documentali come nel caso appena descritto sia che siano oggetti di natura diversa spesso usati nelle sue opere dei '60.

Il concetto e la pratica dell'archivio sono cari all'arte contemporanea e a Baruchello stesso, che nel 2012 è stato chiamato a Livorno per un intervento voluto dall'associazione Circo Massimo con i materiali dell'Archivio di Stato della città: da questo lavoro è nata una mostra, *Perdita di qualità/Perdita d'identità* (Ex Magazzini Centrali, Livorno, 14 aprile – 30 giugno 2013) con le fotografie di persone sorvegliate dalla Questura per motivi politici.

In un'intervista sulla mostra e in generale sulla sua pratica artistica dice: «Di per sé l'archivio è polimorfo. Cosa vuol dire “archivio”? Può essere una raccolta di immagini oscene o una che si riferisce agli scritti dei gesuiti (tanto per dire due cose agli antipodi). Questa polisemia dell'archivio, in questo caso, è ridotta semplicemente a un aspetto: il tentativo, in qualche modo, di trasformarlo in poetico»³³⁴.

Questo è quello che avviene anche in *Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno*, dove attraverso queste interviste di fatto si raccolgono e si archiviano le storie dei protagonisti e si

³³³ Con Processo 7 aprile si indicano una serie di processi penali svoltisi tra 1979 e 1988 contro membri o simpatizzanti di Autonomia Operaia.

³³⁴ Silvano Manganaro, *Conversazione con Gianfranco Baruchello*, in *Gianfranco Baruchello perdita di qualità – perdita di identità*, catalogo della mostra (Livorno, Ex Magazzini Generali, 14 aprile – 30 giugno 2013), a cura dell'Associazione Circo Massimo, Livorno, Edizione Volume!, 2013, p. 27.

cerca di fissare una testimonianza, che passa sia attraverso la riflessione dell'autore che è l'artefice del montaggio, sia attraverso quella dei detenuti che sono i protagonisti di questi ritratti.

Si diceva della complessità di definizione di questo film: la risposta più semplice forse, coerentemente anche con tutta la pratica artistica del regista, è che questo film è molte cose.

Sicuramente ha in sé le caratteristiche di certo cinema documentario: il regista cerca di costruire una relazione con i propri soggetti dando vita ad un documentario di tipo dialogico³³⁵ in cui offre delle domande come spunti di riflessione ma lascia ampio spazio alle parole e ai volti degli interlocutori, riducendo al minimo la propria presenza, fisica e in voce. L'autore non ha scritto una sceneggiatura, solo a posteriori opera sul materiale cercando di dare un ordine al girato. Senz'altro attraverso le storie di questi uomini e donne siamo di fronte anche ad un atteggiamento critico di Baruchello, che con l'artificio degli inserti dialogici e la scelta delle risposte orienta la percezione dello spettatore determinandone una postura emozionale caratterizzata dalla vicinanza e dal rispecchiamento, perché il regista ce li mostra anche mentre parlano di sentimenti, aspettative, rimpianti uguali a quelli di chiunque altro, per esempio a proposito dei propri affetti familiari. Non sfugge la colpevolezza dei detenuti, né in nessuna delle risposte essi cercano di sottrarsi alla responsabilità delle loro scelte sbagliate, tuttavia avvertiamo che i loro vissuti sono per alcuni aspetti uguali a quelli di chiunque altro (quando descrivono gli affetti familiari ad esempio) ma anche che alla base delle loro azioni criminose ci sono spesso storie di esclusione determinate da situazioni sociali o economiche che ce le fanno avvertire come conseguenze di quelle alienazioni specifiche³³⁶ di cui parla Bourdieu alle quali sarebbe opportuno che la politica desse delle soluzioni per evitare che si ripetano all'infinito.

Tuttavia benché abbia innegabilmente in sé aspetti ascrivibili al documentario il film rientra forse a maggior diritto nel campo della videoarte, non tanto per il supporto con cui è girato ma soprattutto per la sua destinazione d'uso che è quella degli spazi espositivi e non delle sale cinematografiche.

«Premetto di non amare l'etichetta "Video Arte", ora applicata a tutte le immagini realizzate con intenti "artistici", mediante l'uso di una telecamera»³³⁷.

³³⁵ Cfr. G. Gauthier, *Storia e pratiche...*, op. cit.

³³⁶ Si intendono quei fattori legati alla classe che, diversamente da quelli legati al sesso o all'età e considerati come alienazioni generiche, determinano la posizione di un individuo nello spazio sociale, Cfr. Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, tr. it. di Guido Viale, *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna, Il Mulino 1983, in particolare alla p. 108.

³³⁷ M. Silvi, *Conversazione con Gianfranco Baruchello*, in M. R. Sossai (a cura di), *Film d'artista...*, cit., p. 114.

È metodologicamente scorretto far decidere al regista come descrivere una sua opera, ma può essere utile, soprattutto nel caso di un artista come lui che ha sempre fatto dell'ibridazione una cifra del proprio lavoro, sentire cosa ha da dire. Nella stessa intervista parla di «un film e non un video»³³⁸ e aggiunge: «Credo che uno degli aspetti più interessanti della sperimentazione attuale nelle immagini in movimento siano la narrazione e la voglia di raccontare altre storie»³³⁹.

Baruchello ha sempre pensato per immagini e ha scelto vari modi per dare forma alla sua idea: in questo caso usa la videocamera e gira un film di soli 30', che fa un uso parco di effetti audio e video ma porta avanti una propria riflessione.

Tuttavia, nonostante la diffidenza che l'artista manifesta verso certe etichette è un fatto che la natura stessa del mezzo che ha scelto per questa sua specifica riflessione è fortemente connessa con il tema portante di questa opera: nel video e con il video infatti è possibile manipolare il tempo, non solo assecondarlo.

Attraverso l'uso insistito di marche testuali e attraverso la loro ripetizione regolare siamo portati a entrare in risonanza con l'andamento ritmico del film: le voci, i volti e le mani dei protagonisti sono come dettagli dei nostri corpi allo specchio e questo ci porta ad aderire ai racconti dei detenuti, alle loro vicende di vita. Lo spettatore non è più (o non solo) fuori dallo schermo ma viene trascinato dentro, attraverso l'attivazione di un processo empatico, a livello sia emotivo che aptico: il tempo del video e quello della detenzione ruotano attorno allo stesso centro e descrivono un'orbita intorno alle storie dei personaggi. Noi siamo così gli occhi, le orecchie e la persona di Baruchello, e in questo modo il dispositivo di registrazione che lui adotta non ci tiene a distanza nell'atto di controllare ma ci porta dentro nell'atto di risonare (per quanto possibile) con le vite dei detenuti.

³³⁸ *Ivi*, p. 116.

³³⁹ *Ibidem*.

Colmare il vuoto attraverso un viaggio per immagini: Le cose da lontano (L. Veronesi, 2014)

Le cose da lontano è un video diretto da Lucia Veronesi e presentato in concorso nella sezione “Italiana.Corti” del 32° Torino Film Festival, nel 2014.

La “maternità” del progetto però non è solo di Veronesi (che ne firma anche la sceneggiatura e il montaggio video), ma anche di Valentina Bonifacio, antropologa e documentarista, che è autrice delle interviste. Il film infatti riguarda la storia di due donne paraguaiane, Gladys e Maria, detenute nel carcere di Bollate, che sono state trattenute in Italia per traffico internazionale di stupefacenti.

La regista, nata a Mantova nel 1976, diplomata in Pittura all’Accademia delle Belle Arti di Brera, attualmente vive a Venezia e si esprime attraverso l’uso di media diversi, passando dal collage al video alla pittura³⁴⁰.

Le cose da lontano è un esempio perfetto di cosa si intenda per *mixed media* e del modo in cui Veronesi lavora, tanto che tra i film presenti nella ricerca questo è l’unico per cui prima di procedere all’analisi ho preferito lavorare su una sorta di sceneggiatura desunta in cui la colonna visiva e quella sonora venivano trattate separatamente. Se la parte audio alterna le registrazioni delle interviste di Gladys e Maria, quella visuale appare elastica, criptica, come evocata dalle parole delle donne ma secondo associazioni libere filtrate dalla sensibilità e dall’immaginazione della regista.

Il video si apre con due didascalie che riportano i nomi delle protagoniste: ci informano che stanno scontando pene tra i quattro e i cinque anni per traffico internazionale di stupefacenti e che sono paraguaiane.

La prima a parlare è Maria, che racconta del difficile rapporto con suo figlio e di come esso sia alla base dei suoi guai. Fino al compimento dei diciannove anni lei ha cercato di proteggerlo da ogni avversità, di accompagnarlo dappertutto, offrendogli la possibilità di frequentare ragazzi di buona famiglia nonostante lei conducesse una vita più che modesta. Però, aggiunge, un figlio cresciuto così è come un cane che è sempre stato tenuto al guinzaglio e che una volta lasciato libero non sa come comportarsi. Per questo il ragazzo è finito nei guai e per cercare di pagare i suoi debiti lei ha accettato di compiere il viaggio in Italia che poi è stato la causa del suo arresto, anche se la donna non immaginava che nel proprio bagaglio fosse nascosta della droga, o forse sperava che non si trattasse proprio di quello. Un anno fa avrebbe potuto ottenere l’espulsione

³⁴⁰ Per questa e altre notizie biografiche e per una panoramica completa sulla sua produzione artistica si consiglia di visitare il sito personale <https://www.luciveronesi.com/>.

ed essere rimandata nel suo Paese ma la psicologa che la seguiva nel carcere di Monza dove era precedentemente detenuta le ha consigliato di attendere, per cercare di lavorare su sé stessa e di recidere il cordone ombelicale con il figlio.

La voce cambia e inizia a raccontarsi Gladys, che sulle prime ha un tono più leggero: dice che dopo il lavoro era solita fare uso di droga e che quando è venuta in Italia era la sua prima volta fuori dal Paraguay. Entrambe dicono di come qui tutto sia diverso: gli odori, i sapori, la musica e i colori, che non possono cucinare la *sopa*, il piatto tipico paraguaiano, e che con altre detenute parlano guaraní³⁴¹ che le fa sentire un po' più a casa. Dopo queste chiacchiere più distese, in cui a Gladys scappa anche più di una risata, dice che a casa ha tre bambini e che loro credono che lei sia via per lavoro, anche se man mano che crescono diventa sempre più difficile nascondere loro la verità. Maria invece racconta dello shock che ha vissuto nei primi mesi in carcere, di come avesse quasi perso la memoria e di come non avesse neanche un vestito con sé perché non immaginava un soggiorno così lungo. Poi aggiunge che sta dividendo la cella con una connazionale, e dai dettagli che fornisce sembrerebbe trattarsi di Gladys³⁴².

Fino a questo momento e per il resto del video non vedremo mai i loro volti e neanche i loro corpi: le loro voci sono acusmatiche³⁴³ e lo saranno per tutti il film. In realtà anche di un carcere vediamo molto poco, solo l'inquadratura di una cella, le sbarre di una finestra da fuori con i panni appesi mentre la camera fa uno zoom all'indietro e la veduta esterna di un penitenziario sul finire del corto.

Gladys realizza di aver corso un grosso pericolo solo una notte quando la compagna di cella più grande le ha spiegato cosa sarebbe potuto succedere se gli ovuli ingeriti le si fossero rotti nello stomaco: Maria non è vicina a suo figlio ma fa da madre anche alle altre detenute, proprio come in questo caso.

Tutto quello che ci suggerisce una lettura documentarizzante del film sono le didascalie iniziali, il racconto delle due donne nella loro lingua madre e un inserto mediale che rompe il flusso del racconto quando, sullo schermo nero, sentiamo la voce di un uomo lontana, distante dal microfono, dire che il tempo loro concesso per l'intervista è finito e l'intervistatrice gli chiede

³⁴¹ Una delle due lingue ufficiali in Paraguay, parlata anche in altri stati del Sud America.

³⁴² In realtà nell'articolo scritto a quattro mani con Schillaci, Bonifacio afferma che ha intervistato le due donne in due diverse carceri, quella di Monza e di Bollate si legge poi nei titoli di coda (V. Bonifacio, R. Schillaci, *Between Inside and Outside...*, cit., p. 237).

³⁴³ La nozione di acusma affonda le sue origini nel mondo antico ma qui la si usa nell'accezione datale da Michel Chion nei suoi studi sul suono, in particolare Cfr. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile 1982, tr. it. di Mario Fontanelli, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche Editrice 1991. Qui l'aggettivo acusmatico è usato per descrivere la voce delle due donne che sono delle presenze fantasmatiche, in bilico tra l'essere narratrici interne ed esterne, e di cui non vediamo mai né i volti né la figura intera.

altri cinque minuti anche perché Maria stava parlando delle sue letture, di Dickinson e di Neruda, le uniche che riescono a farle dimenticare dove si trova e perché.

Il discorso portato avanti dalla colonna sonora di questo video procede con i racconti delle due donne come se fossero le due linee di un montaggio alternato che vanno a convergere quando scopriamo che, pur intervistate in momenti diversi, dividono la cella e sono diventate amiche o meglio ricoprono vicendevolmente un ruolo di cui l'altra ha bisogno: Maria fa da madre a Gladys cresciuta senza la guida dei genitori e quest'ultima si comporta come il figlio che Maria non può avere vicino.

La parte visuale di questo corto è costruita come un film di montaggio, risultato dell'accostamento di materiali preesistenti, animazioni video, rielaborazioni e animazioni a partire da materiale fotografico e pittura digitale su foto e video. Così il Paraguay è evocato da immagini mosse, rallentate e sgranate di una casa ripresa dall'esterno in un filmato che sembra registrato negli anni '90, o dalle pareti di una casa senza mobili ricoperte da vecchie carte da parati anni '70. Quando Maria parla del figlio e del rapporto viscerale e profondo con lui vediamo un filmato molto breve ripetuto tre volte di un bambino che guarda in camera dopo essersi allontanato dalla madre che lo abbracciava. Il racconto di Maria è accompagnato da foto che vengono animate: il dettaglio di due bambine che si tengono per mano e il braccio di una di esse che lentamente viene ritagliato via, come se venisse ritagliato nella foto su cui viene fatta l'animazione; o il volto di Gesù nella *Pietà* di San Pietro di Michelangelo che viene coperto piano piano da tessere triangolari fino a farlo scomparire mentre la madre racconta della fortissima disperazione che prova nell'aver suo figlio così lontano. Quando invece racconta del suo arrivo in Italia, e del motivo per cui è stata arrestata, sullo schermo vediamo un'animazione in video, in cui un disco bianco cresce e si moltiplica, tanti piccoli ovuli come quelli che le sono stati trovati nel bagaglio. Maria infatti non li ha ingeriti, li ha portati in valigia, per questo fino a prima di essere fermata alla dogana riesce a coltivare la speranza di non stare facendo qualcosa di così rischioso: mentre lo dice scorrono le immagini a raggi X di oggetti che passano allo scanner dei controlli di un aeroporto.

Quando Gladys racconta di non aver potuto essere presente al funerale del padre, morto quando lei era già detenuta in Italia, la camera si muove come in un film fotografico partendo dall'immagine di un uomo e allontanandosene in modo da far entrare nel quadro la scena di cui lui fa parte, ovvero una veglia funebre.

Entrambe parlano della perdita della memoria, come se la vita dentro e quella fuori non fossero compatibili per essere pensate insieme, ma Gladys parla dei sogni e di come durante la notte le tornino in mente tante cose: questo segmento narrativo è accompagnato dal montaggio

velocissimo di materiali d'archivio che propongono strade, autostrade, dettagli di città, scritte luminose e creature mostruose che poi capiamo essere quelle presenti ne *L'incubo* di Füssli. Si tratta di una sequenza di montaggio che è allo stesso tempo onirica e lisergica e che dunque allude ad un sonno tutt'altro che riposante, molto tormentato, come quello di cui parla la donna.

Le cose da lontano è forse il caso di studio che ci pone più questioni.

Intanto è come se la parte visuale e quella audio appartenessero a due mondi espressivi diversi: la colonna visiva ha la fisionomia, lo stile e la libertà della videoarte, quella sonora ha il rigore di un documentario radiofonico, in cui le testimonianze si alternano ma sono montate in maniera tale da completarsi l'una con l'altra.

Valentina Bonifacio, che è l'ideatrice iniziale del progetto, racconta³⁴⁴ che lo scopo del suo incontro con le detenute era quello di girare un documentario a partire dal chiedere loro quanto fosse difficile vivere lontano dal proprio paese e quali fossero i ricordi più vividi della loro vita in Paraguay. Tuttavia la studiosa, dopo un iter burocratico molto lungo, ottiene di poter intervistare le due donne in uno spazio all'interno del carcere ma diverso da quello che abitano di solito e senza il permesso di riprenderle. Gladys e Maria (ma nell'articolo si lascia intendere che i nomi sono di fantasia) si continuano a pensare come persone oneste trattate da criminali per il loro essere in prigione: per questo non si vogliono far vedere e non vogliono lasciare tracce di questo incubo.

Il fatto di non riprenderle (se non con l'obiettivo oscurato, quindi solo con il permesso di registrare le loro voci, una delle quali è stata poi doppiata in postproduzione) e di non vedere le loro celle però non permette a Bonifacio di dare vita a quel documentario di taglio antropologico visuale a cui aveva pensato, per questo coinvolge nel progetto un'artista: «confronted with the absence of images and with the overwhelming role of imagining and fantasizing in my relationship with the inmates, I decide to dwell in that space of imagination and to ask a visual artist, Lucia Veronesi, to help me in visualizing the encounter, to give it corporeality»³⁴⁵.

Il risultato di questo processo dunque è un montaggio connotativo di immagini che la narrazione di Maria e di Gladys evocano in chi le ha ascoltate: si tratta di una visualizzazione non didascalica ma simbolica.

Le cose da lontano dunque è il risultato di un processo di confronto dialettico tra quattro donne provenienti e abitanti mondi diversi: le due detenute sono solo libere di richiedere che i loro

³⁴⁴ V. Bonifacio, R. Schillaci, *Between Inside and Outside...*, cit., p. 237.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 238.

volti non vengano resi pubblici, la studiosa e l'artista hanno la libertà di poter colmare questo vuoto con i materiali che ritengono più adatti per farlo.

Un video profondamente e costituzionalmente intermediale che fa della mancanza la propria cifra e che pur lasciando ampi margini alla creazione artistica riesce a connotarsi in modo da dare luogo ad una lettura anche fortemente documentarizzante.

Una rifigurazione del racconto che colloca *Le cose da lontano* in quel cinema di testimonianza che fa del vuoto un'occasione, in grado di far lavorare insieme documento e finzione al fine di accrescere il senso dell'esperienza che facciamo come spettatori: il riferimento qui è a quanto scrive Dario Cecchi a proposito di quello che descrive come «cinema di testimonianza», ovvero un cinema capace di inventare linguaggi e di essere mimetico nell'accezione che Cecchi mutua da Gadamer e che non sta tanto ad indicare una copia della realtà ma la «manifestazione del rappresentato [*Erscheinung des Dargestellten*]. Senza la *mimesis* dell'opera non c'è il mondo, almeno come esso è nell'opera, e senza la ripetizione non c'è, d'altra parte, l'opera»³⁴⁶. Fin qui la citazione di Gadamer e poi prosegue: «L'immagine va allora concepita come inserto che fa lavorare in modo creativo pezzi eterogenei di realtà»³⁴⁷.

Questo vale per il modo in cui è costruito il corto ma anche e soprattutto per una brevissima scena quando sul finale, mentre Maria descrive il suo rapporto con la poesia e come la lettura dei classici la faccia sentire libera, la camera inquadra dettagli diversi nella foto dell'esterno di un carcere. Il flusso del discorso (in cui si parla di libertà) con le immagini di imprigionamento che lo accompagnano, viene bruscamente interrotto dallo schermo nero e dalla voce di un agente di custodia: improvvisamente il gioco della rappresentazione viene smascherato e ci fa precipitare nella nuda realtà da cui ha avuto origine. È questo momentaneo “accecamento” a causa dello schermo nero (unito alla voce di un agente che appartiene ad un personaggio diverso da quelli sentiti finora) che disvela la manifestazione della rappresentazione e che si fa esperire come un inserto testimoniale che accresce il senso e il valore dell'epifania mediale di cui fa parte. Questo espediente invita lo spettatore ad essere interprete del montaggio intermediale di *Le cose da lontano*, agente di una rielaborazione attiva di questo racconto, infine testimone.

Esistono come due linee di racconto che in parte confliggono, quella delle immagini e quella delle parole, anche se questa discrepanza è fertile e capace di dare luogo a uno spazio enunciativo complesso che a tratti ricorda il film saggio.

³⁴⁶ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1960, tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2000, p. 297, citato in D. Cecchi, *Immagini mancanti...*, cit., p. 157.

³⁴⁷ *Ibidem*, anche se qui la citazione è di Cecchi.

Le cose da lontano è il caso di studio che rimane più difficile da definire ed è infatti per questo che anche solo in questo paragrafo ho usato vari modi per classificarlo.

Per la sua lunghezza e per il fatto di essere costruito attorno alle storie raccontate dalle voci delle protagoniste potrebbe essere semplicemente un corto documentario. Nell'ambito del documentario (almeno per i riferimenti che ho esplicitato nella premessa metodologica) potrebbe essere ascritto ad un saggio documentario (Gauthier) non tanto perché l'enunciazione risponda alla prima persona dell'autore, ma perché libero da limiti narrativi classici, perché accosta materiali d'archivio ad altri supporti visivi (dalla cartolina alle riprese a raggi X), perché il montaggio ricorda un collage e anche e soprattutto perché, pur nell'immobilità delle due protagoniste detenute, allude al viaggio che ha determinato le loro vite e a quelli di evasione che popolano i loro sogni. Si tratta di disporre e di scrivere della realtà secondo quella che Nichols chiamerebbe modalità poetica, basata su di una struttura formale che fa largo impiego di associazioni visive e che ricorda il cinema sperimentale o d'avanguardia.

Le cose da lontano permette di pensare anche a una delle categorie più inafferrabili e discusse della teoria del cinema che è quella del film saggio. Non posso affermare che lo sia completamente ma di sicuro ne presenta molti tratti e per questo si differenzia in maniera netta da altre opere che ho considerato nella ricerca.

Le origini di questa definizione si rintracciano nell'articolo che Bazin scrisse su *Lettre de Sibérie* (1957) di Chris Marker. Il critico francese ne evidenzia delle caratteristiche che rendono giustizia alla sua unicità, allora come ora, e che diventano criteri per stabilire alcune delle direttrici che nei decenni a seguire sono state impiegate per parlare di film saggio.

La novità del film di Marker sta per Bazin nell'aver sviluppato un tipo di documentario svincolato dalle regole del genere, fortemente legato al punto di vista dell'autore che dispone dei materiali girati come di ciò che serve per sviluppare la sua idea sull'argomento di cui tratta proprio come accade in un saggio letterario.

Grazie ad un montaggio orizzontale (diverso da quello tradizionale in cui invece predomina il nesso di causalità tra un'inquadratura e quella che la segue) l'autore riesce a costruire un discorso che si fonda su tre elementi, disposti gerarchicamente in quest'ordine: intelligenza, linguaggio, immagine.

Si tratta di un montaggio forgiato prima dall'orecchio e poi dall'occhio in cui l'immagine, qualsiasi essa sia, anche nata in tempi e su supporti diversi da quelli del film, viene usata al servizio del discorso dell'autore.

Le cose da lontano ha molte delle caratteristiche che diversi studiosi attribuiscono al film saggio ma non le ha tutte, per questo non posso affermare con certezza che ne sia un esempio. Lopate³⁴⁸ parte dal dire che un film saggio deve avere un testo e delle parole, anche scritte non importa come, ma insiste sulla necessità di una sola voce intesa come una sola presenza enunciativa, forte e manifesta, che espone in maniera articolata il proprio pensiero sul tema di cui tratta. Per Corrigan³⁴⁹ il film saggio nasce con il cinema, anche se diventa più frequente nella produzione francese del secondo dopoguerra, e di solito è un film breve, in cui la visione personale dell'autore viene espressa dalle immagini o dalle parole, e che pone in posizione dialettica la realtà che propone e il punto di vista che l'autore ha su di essa. Arthur³⁵⁰ parla invece di quella che talvolta è una vera e propria collisione tra parole e immagini (spesso facendo largo uso di *found footage*), una relazione dialettica da cui scaturisce ancora una volta il punto di vista dell'autore sul tema di cui tratta. Quello che sembra centrale dunque in questi casi come in altri in cui gli studiosi hanno cercato di definire i contorni del film saggio, è l'essere una espressione personale, se non autobiografica, di un autore e anche il fatto di distinguersi da altre forme discorsive per la propria difficoltà ad essere racchiuso in un'unica e accettata definizione. Rascaroli sottolinea il rischio che a ricorrere a questa casistica, cioè a far rientrare un film in categoria, sia l'incapacità di classificarlo in maniera appropriata diversamente e conclude così uno suo saggio: «The essay film is an open field of experimentation, sited at the crossroads of fiction, nonfiction, and experimental film»³⁵¹.

Forse la risposta si trova molto più vicino a ciò da cui siamo partiti ovvero nell'ambito della videoarte, cui questo corto assomiglia per linguaggio visivo e stile. In un saggio sulle arti elettroniche Sandra Lischi dedica qualche pagina a discutere dell'esistenza di una saggistica audiovisiva all'interno della più ampia produzione in video a partire da un articolo di Aprà e a come Edin Velez suggerisce di chiamare le proprie opere³⁵². Il video-saggio dunque sembra essere il luogo della contaminazione tra videoarte e approccio documentaristico, capace di "frequentare" spazi espositivi e media diversi dalle sale cinematografiche.

³⁴⁸ Phillip Lopate, *In Search of the Centaur: The Essay-Film*, in «The Threepenny Review», n. 48, Winter 1992, pp. 19-22.

³⁴⁹ Timothy Corrigan, *Film and Literature: an Introduction and Reader*, New York, Routledge 2012, p. 58.

³⁵⁰ Paul Arthur, *Essay Questions. From Alain Resnais to Michael Moore: Paul Arthur gives a crash course in nonfiction cinema's most rapidly evolving genre*, in «Film Comment», a. 39, n. 1, January 2003, pp. 58-62. Il critico però usa la formula di saggio per molti film, in generale per tutti quelli che non sono documentari osservativi.

³⁵¹ Laura Rascaroli, *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, in «Framework: The Journal of Cinema and Media», n. 2, v. 49, Fall 2008, pp. 24-47.

³⁵² S. Lischi, *Visioni elettroniche...*, cit., pp. 100-103.

Non solo: ancora Lischi parla di «una linea videosaggistica sperimentale»³⁵³ che soggiace in molte opere stilisticamente complesse e mosse da un'attenzione al sociale, come lo sono *La bocca del lupo* (2009) di Pietro Marcello o molti lavori di Sambin, segnatamente quelli girati con i detenuti.

Le cose da lontano riflette in pieno queste caratteristiche: nasce con lo spirito di un documentario volto a esplorare la condizione della detenzione e della distanza fisica ed emotiva dalla propria casa, ma lo fa unendo alla traccia audio delle testimonianze un discorso visivo scritto con il linguaggio del video, ricco di accostamenti di materiali di repertorio, lavoro di collage e di intarsi elettronici tra e sulle immagini, facendo largo uso di *paint box* per sovrascrivere e dipingere lo spazio dell'inquadratura.

«Questa definizione data da Velez al proprio lavoro» scrive Lischi, «ci aiuta (almeno parzialmente) a uscire dalle gabbie dei generi tradizionali e a riconoscere, in molte fra le più interessanti opere del panorama videoartistico internazionale, sia una mescolanza feconda di linguaggi e arti, sia una capacità di dare nuova vita, nuove forme, a un cinema documentario – termine notoriamente discutibile e discusso – o etnografico, o appunto saggistico»³⁵⁴.

Diversamente da quanto accade nel film-saggio, nel video-saggio la voce dell'autore, *off o over* che sia, non è necessaria, anzi, ne *Le cose da lontano* essa sembra ritagliarsi uno spazio nel discorso visuale, dove la scelta delle immagini crea, per similitudine o contrasto, un significato ulteriore dell'opera nel suo complesso. Grazie al montaggio orizzontale, che connota ogni inquadratura non solo per il rapporto che essa intrattiene con quella che la precede o che la segue ma anche e soprattutto per il legame con la narrazione portata avanti dalle voci delle protagoniste, *Le cose da lontano* in una durata tutto sommato ridotta costruisce un tempo e uno spazio molto più dilatati e intensi e, coerentemente con questo tipo di opere, coinvolge lo spettatore in maniera molto più attiva e partecipe sollecitandone non tanto un'adesione emotiva ma l'esercizio attivo di quella “intelligenza” che l'autore impiega come elemento primario.

Uno degli aspetti più interessanti di questo video riguarda anche la condizione di straniere delle donne: al 31 dicembre 2019 i cittadini non italiani detenuti erano 19888 di cui 955 donne³⁵⁵.

Gladys e Maria nei loro racconti evocano odori, colori, piatti e paesaggi che non sono quelli che possono realmente trovare fuori dal carcere in cui sono rinchiusi: quel mondo è distante

³⁵³ Sandra Lischi, *Fra le arti, con impegno. Percorso (a ostacoli) della sperimentazione italiana*, in Adriano Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Venezia, Marsilio 2013, p. 79.

³⁵⁴ S. Lischi, *Visioni elettroniche...*, cit., p. 100.

³⁵⁵ Fonte: Ministero della Giustizia, nella parte delle Statistiche alla voce “Detenuti stranieri presenti - aggiornamento al 31 dicembre 2019”, https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?facetNode_1=0_2&facetNode_2=0_2_10&facetNode_3=3_1_6&facetNode_4=0_2_10_3&contentId=SST238927&previousPage=mg_1_14.

migliaia di chilometri ed è il Paraguay. Le due donne non sapevano niente dell'Italia prima di arrivarvi e non hanno avuto modo di visitare nessun luogo, tutto ciò che conoscono di questo Paese sono le patrie galere e questo accresce ulteriormente la loro disperazione: da un lato una così grande distanza permette loro di nascondere ai loro familiari la verità, dall'altro non fa che aumentare la nostalgia per il Paraguay, i loro affetti, i loro piatti. È come se l'Italia rappresentasse un grande carcere inospitale e il Paraguay la libertà.

Le cose da lontano è un video di soli 20' capace, grazie al sofisticato incastro di materiali diversi, di condurci in posti lontanissimi nello spazio, ma anche nel cuore delle coscienze di queste donne che sono state condannate alla detenzione ma soprattutto a fare i conti con la loro ingenuità.

In conclusione: non ho la pretesa di affermare che *Le cose da lontano* incarni cosa si intende attualmente oggi per video-saggio o per film-saggio, quello che è certo è che un po' per l'impossibilità di effettuare riprese video originali e un po' per dare una risposta creativa a questo vuoto, il risultato di questa operazione si colloca nel solco inaugurato da quelle opere che da Marker a Farocki, passando per Resnais e Godard, appartengono a questo genere controverso ma ancora molto presente e vivace.

L'estetica della sorveglianza e l'etica dello sguardo: 87 ore (C. Quatrighio, 2015)

Costanza Quatrighio ha alle spalle già una nutrita filmografia, dal video *Rewind* del 1995 fino a *Sembra mio figlio* (2018), quest'ultimo frutto di un lungo e paziente lavoro, seguendo il viaggio di un ragazzo che decide di andare in Pakistan in cerca della propria madre dopo che da bambino era arrivato dall'Afghanistan in Italia con il fratello.

Si laurea in Giurisprudenza, poi si diploma in Regia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia per il quale, dal 1997 al 2000, gira diversi cortometraggi.

Nei documentari dei primi anni, come *Ècosaimale?*³⁵⁶ (2000) e *L'insonnia di Devi* (2001), già emergono alcuni dei temi che diventeranno poi una costante del suo cinema³⁵⁷, come l'interesse per l'infanzia e per le vite dei migranti e anche un modo di approcciarsi al cinema e alla realtà fatto di attesa, alla ricerca di storie che sono già davanti ai nostri occhi³⁵⁸.

Altre costanti diventano i temi del lavoro, dei diritti e delle donne, che decide di trattare non sempre con il linguaggio del documentario: lo abbandona per esempio per *Con il fiato sospeso* (2013), un film liberamente ispirato ad un fatto di cronaca, una denuncia contro l'insicurezza e lo sfruttamento all'interno dell'università (e dei suoi laboratori), non dissimili dalle condizioni di lavoro in molti altri ambiti produttivi e di ricerca in tutta Italia.

87 ore è l'unico tra i casi di studio proposti per questa ricerca che parte da un fatto di cronaca, reso noto in Italia dalla stampa ma soprattutto dalla pubblicazione del libro *Quando hanno aperto la cella*, una raccolta di storie realmente accadute di persone morte mentre erano in custodia dello Stato. Nel volume di Luigi Manconi e Valentina Calderone, autori insieme alla regista anche del soggetto del film, un paragrafo³⁵⁹ è dedicato alla vicenda del maestro elementare Francesco Mastrogiovanni, morto nel reparto Psichiatrico dell'Ospedale di Vallo della Lucania il 4 agosto 2009, dopo 87 lunghe ore di contenzione senza pause.

Le prime inquadrature del film sono quelle di una spiaggia vuota, del mare, delle onde che si infrangono sulla battigia e dettagli di uno stabilimento balneare in quel momento chiuso, con le sdraio accatastate e i giochi dei bambini coperti. Le voci che sentiamo, prima quella

³⁵⁶ Vale per questo film una tensione dinamica tra etica ed estetica che Rimini descrive così: «*ècosaimale?*, pur essendo un'opera germinale, presenta un forte livello di complessità diegetica e porta subito a un alto tasso di fibrillazione l'oscillazione fra etica ed estetica dello sguardo: occupare uno spazio di marginalità e violenza apparentemente refrattario al racconto significa infatti spingersi oltre il rischio del reale, forzare i confini della rappresentabilità». (Stefania Rimini, *Certe bambine: ècosaimale? di Costanza Quatrighio*, in «Fata Morgana» *Infanzia*, a. 2018, n. 35, maggio-agosto 2018, p. 219).

³⁵⁷ Cfr. Bernadette Luciano, Susanna Scarparo, *'I bambini si guardano': The documentaries of Costanza Quatrighio*, «Studies in Documentary Film», a. 2011, v. 5, nn. 2/3, pp. 183-193.

³⁵⁸ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano...*, cit., p. 295.

³⁵⁹ *Francesco Mastrogiovanni e la solitudine del morente*, in L. Manconi, V. Calderone, *Quando hanno aperto...*, cit., pp. 188-201.

femminile e poi una maschile, iniziano a raccontare l'episodio da cui tutto è cominciato quando, nella mattina del 31 luglio 2009 (dunque in piena stagione estiva e in una spiaggia in quel momento affollata), Mastrogiovanni stava facendo un bagno in mare mentre fuori dall'acqua diversi, tra agenti della Polizia Municipale e Carabinieri, lo stavano aspettando per condurlo via. I testimoni raccontano che l'impressione era quella di una vera e propria caccia all'uomo, e che ciò strideva particolarmente con l'atteggiamento di Mastrogiovanni che, una volta uscito dall'acqua, si era recato tranquillamente prima al bar dove aveva chiesto un caffè e un bicchiere d'acqua, e poi verso l'ambulanza che lo avrebbe portato via e sulla quale era salito da solo senza che tutte le forze di polizia e gli infermieri intervenuti dovessero costringerlo. I testimoni, che capiamo essere i proprietari o dipendenti dello stabilimento, dicono che si erano anche preoccupati per lui e che accompagnandolo all'ambulanza lui avrebbe detto loro: «Non mi fate portare a Vallo perché là mi ammazzano».

A questa scena seguono le immagini riprese come da una macchina che sta percorrendo delle strade costiere, presumibilmente ripetendo il percorso dalla spiaggia all'ospedale, come ci informa il cartello usato come didascalia diegetizzata su cui si legge chiaramente: VALLO DELLA LUCANIA.

A questo punto il registro visivo cambia bruscamente, lo schermo è invaso dall'immagine sghemba del totale di un interno ripreso dall'alto da quella che indubitatamente è una videocamera di sorveglianza: vediamo le immagini sgranate di una sala su cui sono due porte metalliche, una gialla e una verde; entrambi i colori sono squillanti. La verde si apre ed entrano delle persone che spingono un letto con le ruote con sopra un uomo con solo dei pantaloncini azzurri addosso, i loro movimenti sono a scatti, tipici di questo tipo di registrazione.

Il resto del film è organizzato in cinque parti, introdotte da didascalie. La prima si apre anche con l'indicazione del titolo *L'accettazione* e l'ora, le 12:34 di mattina.

Da questo momento in poi e per tutto questo primo blocco le immagini sono quelle di sorveglianza, quelle della videocamera posta in alto sul corridoio dove si affacciano le camere e quelle della stanza che Mastrogiovanni divide con un'altra persona che sembra stia dormendo. Il maestro si alza, cammina nel corridoio, arrivano i primi infermieri, poi torna nel corridoio dove ritira il vassoio del pranzo dagli inservienti che lo stanno distribuendo. Lo porta in camera, si siede sul suo letto, accavalla le gambe e inizia a mangiare. Si muove e si comporta in maniera mite, nulla lascia pensare che i due infermieri che arrivano di lì a poco lo immobilizzino al letto con delle fascette, cosa che invece accade.

È a questo punto che Mastrogiovanni inizia ad agitarsi e a contorcersi sul letto, come per liberarsi, tanto che prima gli scendono i pantaloncini, poi arriva un infermiere che lo copre con

un lenzuolo e piano piano lui scalcia via anche quello fino a farlo scendere. Rimane a dimenarsi con il pube scoperto.

La seconda parte si apre sulle stesse immagini accompagnate però questa volta da una voce femminile, che poi scopriremo essere della nipote di Mastrogiovanni, Grazia, che commenta quello che vede come il fatto che venga spostato dalla prima camera in un'altra, non solo videosorvegliata ma anche più vicina alla stanza degli infermieri, le diranno poi, per questo una nuova didascalia ci informa del titolo di questo segmento: *L'osservazione*.

Mentre continuiamo a vedere suo zio dimenarsi sul letto e due infermieri che arrivano per mettergli un pannolone, la nipote ci informa che durante il processo seguito alla morte dell'uomo emergerà che nella cartella la contenzione non è menzionata e che i dipendenti dell'ospedale addurranno come motivazione di questa omissione il fatto che non c'era bisogno di segnalare qualcosa che era evidente dalle registrazioni, da notare che se queste non fossero state prontamente impugnate dall'autorità giudiziaria, sarebbero state cancellate dopo sette giorni come da prassi.

Nella terza parte, intitolata *Il mantenimento*, a Mastrogiovanni vengono somministrate due flebo e gli vengono cambiate le lenzuola su cui giace, incredibilmente senza bisogno di slegarlo; intanto la voce della nipote legge il verbale della testimonianza di un infermiere che durante il processo si difende per non aver interrotto la contenzione, dicendo di essersi comportato così per non rischiare di essere rimproverato dal medico che l'aveva prescritta e anche perché, aggiunge, il paziente oscillava tra fasi di sedazione e fasi aggressive e durante le prime avrebbe rischiato di cadere se non fosse stato assicurato al letto. Un medico invece adduce come motivazione per la contenzione prolungata il fatto che il paziente rifiutava la terapia ed essendo a corto di personale non potevano fare altro che immobilizzarlo ma che in fondo le fascette erano legate blandamente e gli permettevano il movimento³⁶⁰.

³⁶⁰ I trattamenti sanitari obbligatori sono disciplinati dalla Legge n. 180/1978 nota come Basaglia. Essa non parla espressamente di contenzione ma sebbene questa pratica sia consentita purché seguendo le indicazioni espresse in un documento stilato nel 1999 dal Comitato direttivo di Bioetica del Consiglio d'Europa, in Italia molte aziende sanitarie hanno prodotto delle linee guida in materia, che di solito comprendono queste indicazioni: «1) non usare la contenzione fisica per punire un paziente o solo per comodità personale; 2) annotare nel registro della contenzione motivazione e durata del provvedimento; 3) osservare il paziente ogni quindici minuti e annotare l'esito del controllo nel registro della contenzione; 4) allentare ogni quindici minuti, se la contenzione avviene sui quattro arti, un arto a rotazione; 5) garantire al paziente la possibilità di esercizio e di movimento ogni due ore per almeno dieci minuti, ogni quattro ore rivedere la situazione controllando le condizioni psichiche del paziente; 6) garantire durante tutto il periodo il comfort, la sicurezza e la presenza dell'operatore; 7) fornire supporto e comprendere empaticamente il vissuto del paziente in quella situazione, è importante rassicurare il paziente sulle finalità di aiuto e non punitive della contenzione». Tutte queste misure con Mastrogiovanni non furono adottate e la Asl di Salerno all'epoca non si era dotata di proprie linee guida. Sia per i dati che per la citazione si veda L. Manconi, V. Calderone, *Quando hanno aperto...*, cit., p. 193.

Nella quarta parte la nipote racconta di quando lei e il fidanzato, preoccupati per la completa mancanza di notizie dello zio, erano andati ad informarsi in reparto e il medico con cui avevano parlato li aveva rassicurati sullo stato di salute dell'uomo salvo che per la sua tenuta psichica che aveva motivato il TSO.

Una didascalia, *La visita*, introduce stavolta le immagini registrate durante le udienze del processo, iniziato il 28 giugno 2010³⁶¹ e proseguito nei mesi successivi. Si susseguono i primi piani sui volti del pubblico presente in aula tra cui i familiari, stavolta sentiamo anche le voci *off* della sorella di Mastrogiovanni e del marito, i genitori della donna che fino a questo momento ha prestato il suo commento alle immagini, difficilmente commentabili, dell'agonia dello zio. Dopo veniamo introdotti nella loro casa, dove mostrano alla camera i manifesti delle molte iniziative che hanno promosso per rendere giustizia al loro familiare e mostrano anche i disegni dei piccoli allievi del maestro, in cui vediamo tutto l'affetto di questi bambini.

Dopo che la camera ha "vagato" nella campagna insieme alla sorella siamo di nuovo a casa della famiglia dove la nipote ci mostra altre sequenze dei filmati di sorveglianza stavolta però sul monitor di una televisione ma riprese in maniera da sfocare le immagini di Mastrogiovanni e lasciare il posto quasi al riflesso del volto di Grazia sul vetro dello schermo. La sofferenza dell'uomo si fa in-mostrabile ormai e per rispetto a lui ci viene restituita dalle parole della nipote che descrive non senza turbamento l'agonia dell'uomo e la visibile fame d'aria, come vengono chiamati la condizione e gli atteggiamenti di una persona che non riesce più a respirare bene. Un infermiere prova ad accostargli alla bocca una bottiglietta d'acqua ma l'uomo non reagisce praticamente più.

La quinta e ultima parte, *Le dimissioni*, si apre con l'esterno in notturna dell'ospedale e subito dopo lo schermo suddiviso in nove riquadri ciascuno relativo ad una videocamera diversa: al centro quello della stanza di Mastrogiovanni, in bianco e nero ancora più sgranato perché è notte e la luce della camera è spenta. Ci sono adesso delle immagini extradiegetiche, tutte notturne, il particolare delle onde del mare, la luna, delle formiche.

La mattina gli infermieri arrivano ma si rendono conto che l'uomo non risponde, che è morto, arriva anche un medico, portano nella stanza un elettrocardiografo portatile, ma non c'è niente da fare: ormai è tardi, l'hanno slegato ma non serve più. Portano via il letto, lo vediamo dalla videocamera posta sull'ingresso del reparto, Mastrogiovanni viene condotto cadavere attraverso la porta verde da cui era entrato vivo e in salute. Poi degli inservienti rassettano la camera, tolgono le lenzuola dal letto, spazzano mentre la voce *over* del medico incaricato di

³⁶¹ *Ivi*, p. 190.

effettuare l'autopsia ci informa di come è morto e di quello che ha trovato sul suo corpo: escoriazioni e lacerazioni profonde sui polsi e sulle caviglie e soprattutto gli esiti di un edema polmonare, ovvero i polmoni dell'uomo erano impregnati di liquido misto a sangue, aveva subito cioè quello che il dottore chiama un "annegamento interno", che causava la fame d'aria simile a quella di un pesce tolto dall'acqua ma soprattutto causa di una condizione così evidente che era impossibile non accorgersene.

L'agonia di Mastrogiovanni è stata lunga, visibile e ignorata.

Sulle immagini della camera che viene pulita scorrono anche le didascalie che ci informano sugli esiti dei processi e la musica dolce e rasserenante viene prima coperta dal rumore delle onde, poi dalla canzone che scorre sui titoli di coda.

Il film è organizzato all'interno di una cornice circolare che si apre e si chiude con il mare, in cui Mastrogiovanni cerca protezione all'inizio e con il suo rumore che chiude il racconto ed evoca anche la causa della sua morte, ovvero quell'annegamento interno di cui parla il medico autore dell'autopsia.

Le vere protagoniste del film non sono le riprese originali ma le immagini di sorveglianza che la regista organizza e monta in maniera da costruire una narrazione sebbene esse fossero nate con tutt'altro scopo. Il montaggio è ciò che in *87 ore* riesce a tenere insieme suono (o assenza di esso) e immagini, «appoggiandosi a un binario enunciazionale precipuo (le immagini di videosorveglianza dell'interno del reparto), corredato di alcune paraenunciazioni utili per lo più allo scopo di connotare/disambiguare quanto mostrato dalle immagini»³⁶², ovvero la voce extradiegietica della nipote e gli inserti che rappresentano il percorso plausibilmente compiuto dall'ambulanza quel 31 luglio.

Nei film di Quattriglio si assiste spesso a un'attribuzione di senso data dal montaggio di due linee di racconto diverse per coordinate spaziali, temporali o per l'utilizzo di differenti supporti: è il caso per esempio di *Terramatta* (2012), in cui vengono accostati il memoriale scritto da un contadino siciliano, immagini di repertorio del periodo del Fascismo e le riprese girate dalla regista; o di *Con il fiato sospeso* (2013), in cui usa uno sguardo fortemente documentarizzante in un racconto di fiction che si ispira ad una storia vera.

Usa lo stesso procedimento anche in *Triangle* (2014), in cui l'accostamento è tra due vicende accadute a distanza di cento anni e migliaia di chilometri, ovvero l'incendio di una fabbrica di

³⁶² Bruno Surace, *Semiotica di 87 ore. Etica, estetica, semioetica delle immagini panottiche*, in M. C. Addis, G. Tagliani (a cura di), *Le immagini del controllo...*, cit., p. 185.

tessuti a New York nel 1911 e il crollo di un laboratorio di maglieria a Barletta nel 2011, in entrambe le operaie e dunque le vittime furono donne.

A proposito di questo film e parlando della funzione poetica dell'immagine nell'accezione di Roman Jakobson, Cecchi suggerisce che «Il lavoro di Quatriglio sull'immagine adotta un procedimento simile, con un'importante differenza: da esso sembra emergere una riqualificazione sia semantica sia pragmatica del montaggio come forma di articolazione dell'immagine»³⁶³.

La riqualificazione semantica di queste immagini le porta dall'essere mero documento al diventare prima parte di un archivio poi elementi di sintassi di una narrazione. La regista riesce a organizzare e a dare senso alle immagini di sorveglianza legittimandone l'uso in ambito espressivo, ovvero in un campo totalmente diverso da quello per cui erano state concepite. Anzi, forse l'uso delle videocamere era stato fino a quel momento motivato non tanto dalla registrazione quanto per dare la possibilità al personale del reparto di un quadro sinottico di quanto si svolgeva in ogni camera, per poter avere una visione complessiva di controllo. Queste tracce di memoria digitale diventano archivio e dunque attivano il proprio potenziale di testimonianza nelle mani di Quatriglio che le organizza secondo un senso narrativo e nel fare questo restituisce un'esperienza altrimenti invisibile. Ovviamente però opera delle scelte stilistiche ed etiche: come quella di atturirne la violenza quanto più ci avviciniamo al momento della morte di Mastrogiovanni, sfocando queste immagini e facendocene vedere di sbieco, quasi di sottocchi, nel monitor su cui si riflette il volto di Grazia. Diversamente da quello che accade negli altri film qui non vediamo mai il volto nitido del protagonista della vicenda, come se fossimo arrivati troppo tardi per farlo: ma possiamo usare come specchio il volto di sua nipote che assume la responsabilità di farsi interprete delle immagini e della sofferenza dello zio.

L'accostamento tra i materiali di sorveglianza e il racconto partecipe dei familiari della vittima è audace. La fissità delle immagini, la loro angolazione che ne denuncia la funzione di controllo, la distanza e il taglio obliquo di questo sguardo panottico vengono mitigati dalla voce che racconta e che veicola sia il senso di quello che stiamo vedendo che l'emozione che questo suscita.

«È qui che il montaggio si pone come artefice privilegiato del discorso autoriale, per restituire l'*enjeu* etico-politico sotteso a forme, apparentemente neutre e oggettive, di rappresentazione del mondo. L'intervento dell'autrice sulla successione ipnotica delle immagini di sorveglianza

³⁶³ D. Cecchi, *Immagini mancanti...*, cit., p. 90.

scandisce un montaggio capace di produrre acute rifrazioni di senso, per svelare le immagini dal contesto illusorio nel quale si presentano»³⁶⁴.

87 ore differisce in molti modi dai casi di studio che lo precedono e da quelli che lo seguiranno. Il primo dato e più evidente riguarda il fatto che non è ambientato in un carcere ma centrale è il concetto di privazione della libertà fino al punto da condurre alla morte di un individuo proprio in un luogo che sarebbe vocato alla cura.

Mastrogiovanni muore solo, sotto lo sguardo continuo ma assente delle videocamere a circuito chiuso: la presenza ubiqua di questi dispositivi di controllo, che abbraccia ogni angolo del reparto, non serve a evitare la tragedia, anzi sembra un accanimento ulteriore. Valgono per questo film le parole che Harun Farocki usa per descrivere alcune delle scene che provengono dalle videocamere di sorveglianza del carcere di massima sicurezza di Corcoran in California e che lui ha usato per il suo *Prison Images* (2000), immagini che rappresentano la morte di un detenuto per mano di un agente di custodia: «The surveillance cameras run at reduced speed in order to save on material. In the footage available to us, the intervals were extended so that the movements are jerky and not flowing. The fights in the yard look like something from a cheap computer game. It is hard to imagine a less dramatic representation of death»³⁶⁵.

Nell'opera di Farocki, come in *87 ore*, siamo spettatori di una morte a bassa definizione. Questo solleva un'altra questione fondamentale di ordine etico: al di là del permesso concesso dai familiari, è lecito mostrare la morte vera di una persona?

Forse è proprio la bassa definizione del documento che ce la restituisce che ne rende possibile la sua mostrazione, perché le caratteristiche grezze del mezzo di riproduzione accentuano la presenza del dispositivo di registrazione che fa da filtro a qualcosa che diversamente sarebbe inaccettabile.

Quatriglio riesce a ri-mediare le immagini delle videocamere a circuito chiuso inserendole all'interno di una cornice multimediale che le pone in equilibrio tra la loro natura di documento e la volontà di costituirsi come archivio: è grazie alla mediazione estetica che assume la fisionomia di *87 ore* che la regista riesce a dare loro una forte connotazione testimoniale.

In un saggio del 2013, che quindi precede di due anni l'uscita di *87 ore*, Quatriglio parla di quello che lei definisce «cinema dell'attenzione» e che identifica con quel tratto peculiare del cinema italiano contemporaneo per cui «la restituzione è qualcosa di più del risultato di un procedimento di analisi e sintesi; ha a che fare con l'interpretazione e con la scelta del punto di vista, quello attraverso cui ogni cosa ha valore perché fa parte di un disegno organico, coerente,

³⁶⁴ M. Bertozzi, *Documentario come arte...*, cit., pp. 55-56.

³⁶⁵ H. Farocki, *Controlling Observation...*, cit., p. 308.

di bellezza e necessità, che è la drammaturgia. È un cinema capace di raccogliere le istanze di comprensione del presente, di cittadinanza, di partecipazione»³⁶⁶.

Si tratta dunque di un cinema capace di raccontare la complessità anche quando essa spaventa: il documentario non ne ha paura, l'industria cinematografica sì. Ma anche il documentario, quello che non è supino al potere ma che trae forza dal mettere il dito nella piaga della realtà, deve fare i conti con una soglia difficile da attraversare, «data dal pudore, dal dolore, da ciò che chiamiamo realtà quando questa si dispiega davanti ai nostri occhi per offrirci l'esperienza da elaborare e trasformarsi, così, in narrazione. Fermarsi sulla soglia capita a volte; per dire l'indicibile si ricorre alle testimonianze, alla memoria che ricostruendo interpreta e interpretando fa rivivere fatti e situazioni attraverso ciò che rimane, laddove comprendere è difficile e intuire fa paura»³⁶⁷.

Sono molti i procedimenti per attraversare questa soglia e superare gli ostacoli e in *87 ore* la regista sceglie quello della costruzione di un solido gioco intermediale: dal dialogo tra media diversi Quatrighio riesce a padroneggiare una materia non facile e anzi a supplire a quelle mancanze date dal fatto di non avere la possibilità di interagire direttamente con il protagonista della sua vicenda, Francesco Mastrogiovanni.

Fino a questo momento e anche in altri casi di studio che seguono vediamo uno stile di regia che fa dell'uso insistito dei primi piani, della vicinanza ai soggetti, dello spazio lasciato loro, cifre stilistiche che servono a ridurre la distanza dello spettatore e a metterlo in condizione di poter aderire emotivamente alle storie di coloro che vedono sullo schermo.

Qui Quatrighio non può interagire direttamente con il suo soggetto ma solo con il suo simulacro, anche perché senza la morte di Mastrogiovanni non ci sarebbe l'evento che ne rende significativa la vicenda.

Trattandosi di una vicenda umana e processuale reale, possiamo applicare a questo film il modello che deriva dal testo di Boltanski e che indaga la postura dello spettatore in base alla forma del caso che si fa assumere all'episodio raccontato e alla prospettiva in cui si pongono quelli che lui chiama l'infelice e il o i persecutori. Lo studioso parla della forma del caso come «la forma nella quale si introduce un processo evenemenziale che si basa sullo svelamento di una sofferenza, quando si manifesta in uno spazio pubblico. Per fare di un avvenimento un caso, occorre, di fatto, disporre di un infelice la cui difesa costituisce la causa per la quale delle persone si impegnano e, di conseguenza, intorno alla quale si annoda e si disnoda il legame

³⁶⁶ Costanza Quatrighio, *Oltre la soglia. La nuova radice del cinema italiano*, in «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», II/2013, p. 209.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 210.

sociale»³⁶⁸. La collettività si stringe attorno all'infelice e si indigna per il torto che lui è costretto a subire a causa dell'esistenza di una teoria del potere che si esprime come dominazione. La dinamica descritta è quella che avviene quando si è testimoni di un'ingiustizia o di un abuso: la presenza di prove conduce chi osserva dall'indignazione all'inchiesta e, se le sofferenze dell'infelice avrebbero potuto essere evitate, egli diventa una vittima.

87 ore allora appare come un dispositivo in grado di farsi carico di questa dinamica, capace di spostare l'attenzione dello spettatore dalla vittima ai carnefici e dalla pietà all'indignazione, secondo un movimento che è tipico di quella che Boltanski definisce come topica della denuncia.

In *87 ore* lo spettatore viene posto in una posizione tutt'altro che comoda: il suo è lo sguardo dell'uomo nella torre, quello sguardo invisibile e inverificabile che un tempo era affidato ai guardiani del *panopticon* e che qui invece è incarnato dalle videocamere di sorveglianza: forse Mastrogiovanni, rendendosi conto dell'insensibilità degli infermieri che avrebbero dovuto accudirlo, avrà sperato in chi era dietro quelle videocamere di sorveglianza.

Lo sguardo delle videocamere e dunque quello dello spettatore, diventa in questo film più colpevole dei soggetti che riprende: intanto perché i degenti del reparto non sono persone condannate ma malate, e poi perché pur essendo testimone di un abuso non muove nessuno ad un intervento.

87 ore sposta l'attenzione dalla vittima ai carnefici, e lo fa con un procedimento narrativo diverso da quelli adottati negli altri casi di studio analizzati finora: la struttura drammaturgica di questo racconto non pone lo spettatore al posto di Mastrogiovanni ma al posto di chi ha lasciato che si compisse la sua morte, realizzando così le condizioni di quella topica della denuncia di cui parla Boltanski e che diventa un espediente in più per dare vita ad un nuovo capitolo di quel «cinema dell'attenzione» che Quattriglio ha teorizzato e di cui è maestra.

³⁶⁸ L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore...*, cit., pp. 95-96.

2.4. Alla ricerca di nuovi linguaggi: dai classici alle nuove prospettive

Tra passato e presente: Cesare deve morire (P. e V. Taviani, 2012)

Cesare deve morire è un film di Paolo e Vittorio Taviani del 2012, anno in cui ha vinto l'Orso d'oro come miglior film al Festival Internazionale del Cinema di Berlino.

La storia dei fratelli Taviani è nota ai più trattandosi di due tra i registi più autorevoli del cinema italiano, autori di opere che hanno vinto premi internazionali ma anche (e non è da tutti) diventate importanti nell'immaginario collettivo.

Nati a San Miniato (Pisa) Vittorio nel 1929 e Paolo nel 1931, iniziano la carriera da registi con *Un uomo da bruciare* nel 1962, «opera lucidamente innovatrice [...] nonostante qualche discontinuità linguistica, qualche astrazione intellettuale e qualche meccanica soluzione narrativa, segna l'ingresso nel cinema italiano di personalità tanto interessanti e nuove da restare emarginate quanto altre mai dal mercato»³⁶⁹. Prende così avvio la carriera dei due registi e quella che Lorenzo Cuccu chiama la loro prima fase e che arriva al 1974 con *Allonsanfan*, fase «nella quale appare in modo più evidente l'intreccio del cinema dei Taviani con la situazione storica e politica, con ciò che all'inizio degli anni 60 si agita all'interno del mondo della politica e della cultura di sinistra. Questo ciclo è stato definito il ciclo del “cinema dell'Utopia”, o anche del “cinema poetico politico”»³⁷⁰. Fin dagli inizi nei loro film traspare quella che è stata la loro formazione dalla musica al teatro, la lettura dei classici e naturalmente il grande cinema, dal neorealismo a ritroso fino agli autori sovietici, al muto, a Dreyer. Tutto ciò «avrà delle ricadute decisive: sul piano artistico, con la scoperta della forza che ha l'immagine del volto umano sullo schermo, dell'importanza della composizione spaziale, ma anche sul piano delle scelte ideologiche e politiche, in modo che il “fare il cinema” verrà visto come un modo per cambiare il mondo»³⁷¹.

Tra le letture dei giovani Taviani ci sono Goethe, Pirandello e Tolstoj e proprio a un racconto di quest'ultimo, *Il divino e l'umano*, è ispirato *San Michele aveva un gallo* che esce nel 1971, storia di un anarchico vissuto sul finire dell'Ottocento suddivisa in tre parti; quella centrale racconta i dieci lunghi anni che Giulio Manieri (il protagonista interpretato da Giulio Brogi) è costretto a trascorrere in detenzione: il film non è centrato sulla questione del carcere (come in

³⁶⁹ Lino Micciché, *Gli “utopisti” e gli “esagerati”*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio 2004, p. 25.

³⁷⁰ Lorenzo Cuccu, *Prefazione*, in Silvia Panichi (a cura di), *Fratelli di cinema. Paolo e Vittorio Taviani in viaggio dietro la macchina da presa*, Roma, Donzelli 2014, p. 22.

³⁷¹ *Ivi*, p. 20.

fondo non lo è neanche *Cesare deve morire*) ma «con un autentico pezzo di bravura, gli autori riescono a rinchiudere gli spettatori fra le quattro pareti della cella, dove il prigioniero, facendo appello a tutte le risorse della sua vitalità, ricostruisce un mondo fantastico che gli permette di attraversare l'intera gamma dei sentimenti in un alternarsi di stasi e tensioni»³⁷². Insomma i due giovani registi sono fin dai primi anni capaci di cambiare registro e di adattare il proprio stile a seconda delle esigenze drammatiche imposte dai testi.

La seconda fase³⁷³ è maggiormente dedicata a indagare il rapporto tra l'uomo e una natura che talvolta è matrigna come in *Padre padrone* (1977, film vincitore della Palma d'oro a Cannes), talvolta invece è solare e felice anche quando fa da sfondo alla tragedia che è al centro de *La notte di San Lorenzo* (1982, con cui ottengono il Gran premio della giuria sempre a Cannes). In quest'ultimo film si parte da una vicenda vera occorsa nella loro San Miniato³⁷⁴ (che nella finzione è chiamata San Martino) nell'estate del 1944 ma il piano del realismo si intreccia con quello della favola³⁷⁵, un po' come accade in *Good Morning Babilonia* (1987).

Gli anni '90 si aprono con un ritorno a Tolstoj con la trasposizione cinematografica del racconto *Padre Sergij* che diventa il lungometraggio *Il sole anche di notte* (1990), poi seguono *Fiorile* (1993), *Le affinità elettive* (1996) da Goethe, e *Tu ridi* (1998), secondo adattamento dalle *Novelle per un anno* di Pirandello (il primo era stato *Kaos*): quattro film in costume, tre dei quali adattamenti di opere letterarie.

Dell'importanza della letteratura nella formazione dei Taviani si è già detto, quello che però è importante è sottolineare il modo in cui i due registi si avvicinano alle opere di narrativa, riuscendo a mettere d'accordo sia i critici cinematografici che quelli letterari. Scrive Giulio Ferroni: «Questo è davvero il modo più autentico, per il cinema, di “salvare” la storia e la letteratura: rispettarne e interrogarne le motivazioni più profonde senza volerne dare

³⁷² Virgilio Fantuzzi, *Lo stile come opposizione*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati...*, cit., p. 50.

³⁷³ L. Cuccu, *Prefazione*, in S. Panichi (a cura di), *Fratelli di cinema...*, pp. 24-25.

³⁷⁴ Per tutti gli anni '50 i Taviani dirigono diversi corti documentari il primo dei quali è *San Miniato, luglio '44* che si apre con una didascalia che informa lo spettatore che il 22 luglio 1944 cinquantadue tra uomini, donne e bambini erano stati trucidati dai nazisti dentro la cattedrale del paese toscano. Questo piccolo film, diretto anche con Valentino Orsini e con la consulenza di Cesare Zavattini, fortemente voluto da un comitato cittadino nel decennale della Resistenza e sostenuto anche economicamente dal Comune fu osteggiato dalla questura, dalle autorità ecclesiastiche, dalla censura e persino dai critici che ebbero all'epoca occasione di vederlo e che forse rimasero interdetti dalla scelta per cui anziché affidare il racconto alla *voice over* avevano fatto uso di interviste ai sopravvissuti dell'eccidio. [L. Buffoni, *Documentario e memoria*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati...*, cit., pp. 222-223].

³⁷⁵ Più che un film sulla storia un film sulla memoria, che adotta il dispositivo della favola per veicolare la rappresentazione di una storia condivisa, individuale e collettiva, come quella che la madre racconta al figlio e che dà l'avvio al film [C. Uva, *Storia*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume III*. Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 202].

un'immediata "traduzione" o "trasposizione", senza pretendere di svolgere una meccanica "transcodifica", ma lavorando su intensi e delicati nessi mitici e simbolici»³⁷⁶.

Gli anni 2000 si aprono ancora con il Tolstoj di *Resurrezione* (2001), poi con la miniserie di argomento storico *Luisa Sanfelice* (2004) e infine *La masseria delle allodole* (2007) con cui affrontano un tema del rimosso europeo come quello del genocidio armeno. Lorenzo Cuccu, con il quale si è iniziato questo breve viaggio nell'opera pluridecennale dei Taviani conclude così il suo saggio sulla carriera dei registi, almeno fino al 2014: «Nel suo sviluppo nel tempo, abbiamo seguito un percorso ricco di svolte, di oscillazioni. Abbiamo visto proporsi via via delle dominanti, secondo un movimento governato da una matrice profonda, che a mio parere consiste in una polarità, nella quale uno dei poli è positivo, euforico, solare, l'altro è negativo, disforico, notturno. Ne derivano tensioni, oscillazioni, variazioni. Con l'emergere sempre più chiaro però di due tendenze rettilinee che attraversano la sinusoide delle svolte e delle oscillazioni: la tendenza a fare del confronto dell'Uomo con il Paesaggio il centro tematico ed espressivo del discorso; la tendenza sempre più forte al conseguimento di una classicità della forma, della rappresentazione»³⁷⁷.

Come è noto e come in parte suggerisce il titolo, *Cesare deve morire* è il racconto dell'allestimento di uno spettacolo teatrale liberamente ispirato al *Giulio Cesare* di Shakespeare³⁷⁸, diretto da Fabio Cavalli con il gruppo teatrale della sezione maschile della casa circondariale di Rebibbia (Roma).

Cavalli e Laura Andreini Salerno sono i direttori del Centro Studi «Enrico Maria Salerno» che dal 2002 collabora con il carcere romano per laboratori e spettacoli teatrali, avendo coinvolto fino a oggi più di 600 detenuti. Negli ultimi dieci anni il Teatro di Rebibbia è diventato una

³⁷⁶ Giulio Ferroni, *Il mito critico*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati...*, cit., p. 135.

³⁷⁷ L. Cuccu, *Prefazione*, in S. Panichi (a cura di), *Fratelli di cinema...*, pp. 28-29.

³⁷⁸ Le esperienze di teatro in carcere negli ultimi decenni sono state più che numerose, in Italia come all'estero. Ai fini di questa ricerca però mi preme di segnalare solo due casi, molto diversi, ma che presentano punti di contatto con quanto si vede in questo film. Il primo riguarda un progetto "Shakespeare Behind Bars" che ormai da molti anni è stato messo in piedi in collaborazione con diverse carceri degli Stati Uniti in particolare in Kentucky, Illinois e Michigan e che vede detenuti, ex-detenuti e volontari mettere in scena solo spettacoli dai testi del drammaturgo inglese, <https://www.shakespearebehindbars.org/>. Quest'esperienza è stata documentata anche in un film *Shakespeare Behind Bars* diretto da Hank Rogerson nel 2005. In questo stesso anno in Italia Pierangela Allegro e Michele Sambin girano, sempre con i detenuti del carcere "Due Palazzi" di Padova, *VideOtello* (25') una trasposizione dell'*Otello* di Shakespeare. È da notare che sebbene con le caratteristiche e gli effetti tipici del linguaggio della videoarte anche in *VideOtello* si passa dal colore al bianco e nero, la fotografia esaspera il contrasto chiaroscurale che a tratti sembra espressionista e c'è una grande insistenza sull'uso dei primi e primissimi piani. Nonostante queste somiglianze le due opere, quella di Sambin e Allegro e quella dei Taviani, sono organizzate secondo regimi visivi e discorsivi diversi, ma le soluzioni comuni sembrano indicare che alcune scelte di composizione, di narrazione e di regia sono quasi dettate dalla relazione e dal lavoro con i detenuti e dal luogo in cui sono girate.

realtà aperta al pubblico, ha ospitato la produzione di una quarantina di spettacoli e di circa trecento repliche. Esistono tre compagnie: una diretta da Andreini Salerno, l'Orchestra del Reparto G9 sotto la direzione del maestro Franco Moretti e infine la Compagnia Reparto G12 A.S. di Cavalli, che è quella che è protagonista del film e che lavora principalmente su testi shakesperiani e di altri autori altrettanto celebri (da Giordano Bruno a Brecht), affrontando temi particolarmente vicini al vissuto dei suoi attori come libertà, giustizia, colpa e perdono³⁷⁹. Anche il *Giulio Cesare* verte su questi temi anzi viene talvolta considerato «il dramma storico per eccellenza sull'aspirazione alla libertà»³⁸⁰. Nel dramma che è al centro del film vediamo Cesare, ormai diventato dittatore nonché console insieme al fidato Marcantonio, essere vittima di una congiura ordita in nome della libertà dai due pretori Bruto e Cassio, coadiuvati da altri politici di spicco e collaboratori di Cesare, tra cui Cinna e Lucio.

Appena dopo i titoli di testa dal bianco abbacinante e dal *leit motiv* musicale presente in molte scene si passa a un volto ripreso in primissimo piano: è quello di Bruto, Salvatore “Sasà” Striano, che al termine della battaglia di Filippi implora i suoi commilitoni di ucciderlo. Solo Stratone si fa avanti e così Bruto si getta sulla spada che l'uomo tiene e muore tra le braccia del compagno. Il cadavere viene esposto su un letto funebre e Marcantonio (Antonio Frasca) e Ottaviano (Maurilio Giaffreda) pronunciano un elogio in onore del senatore morto, non appena finito il quale vediamo il totale della scena e Cesare (Giovanni Arcuri) tendere una mano a Bruto che si alza: scoppia un applauso e gli attori si inchinano al pubblico che viene poi inquadrato, in piedi, mentre rende omaggio allo spettacolo che si è appena concluso.

Nella scena successiva gli spettatori sono usciti, la sala è vuota e i detenuti abbandonano il palcoscenico accompagnati dagli agenti che li esortano a velocizzarsi. Lasciato il teatro, li vediamo camminare in una sala che fa da passaggio tra l'ambiente della rappresentazione e quello del carcere vero e proprio, sotto l'occhio di una panoramica che li riprende dall'alto e che per la distanza ricorda lo sguardo di controllo di una ripresa di sorveglianza, mentre una didascalia ci informa che stiamo entrando nella sezione di massima sicurezza.

Il segmento ancora successivo vede il ripetersi di tre brevi scene costruite in modo da essere uguali nella forma e differenti solo nel personaggio che le abita: la camera è ferma nel corridoio sull'esterno di una cella aperta, un agente è sulla destra e un uomo arriva camminando sulla

³⁷⁹ I dati di questo paragrafo sono stati presi nella pagina dedicata al Teatro Libero di Rebibbia sul sito del Centro Studi «Enrico Maria Salerno», http://www.enricomariasalerno.it/?page_id=35

³⁸⁰ Alessandra Fagioli, *Shakespeare tra le sbarre*, in «Cinemasessanta», n. 311, gennaio/marzo 2012, p.7.

sinistra, entra nella stanza e la porta viene chiusa dietro di lui. In una sorta di sintagma a graffa³⁸¹ vediamo i tre protagonisti dello spettacolo, gli interpreti di Bruto, Cesare e Cassio, mentre vengono “riposti” nella propria custodia come fossero marionette, in una scena che nell’atmosfera ricorda quella finale di *Che cosa sono le nuvole* (1967) di P. P. Pasolini.

L’immagine successiva in bianco e nero è una ripresa dal basso di una delle pareti esterne del carcere su cui compare una didascalia che ci porta a «sei mesi prima». Siamo in una grande stanza dove il regista Fabio Cavalli e il direttore del carcere parlano ai detenuti presenti dello spettacolo che si sta per preparare, il *Giulio Cesare* di Shakespeare.

Seguono i provini dove ai partecipanti viene chiesto di declinare le proprie generalità immaginando di doverlo fare con due stati d’animo differenti: in questo modo veniamo messi di fronte alle personalità e alle capacità attoriali dei personaggi finché, un attimo dopo l’assegnazione delle parti, ci vengono presentati a mezza figura con una didascalia che ci dice la durata e il motivo della pena che ciascuno di loro sta scontando.

Sono passati poco più di dieci minuti dall’inizio del film e siamo stati immersi nei tre livelli narrativi in cui è suddiviso. Il primo è quello a colori, la dimensione spazio-temporale che si colloca nel presente e nella sala del teatro aperta al pubblico: lo spettacolo è il luogo in cui i detenuti attori si discostano dalla contingenza della propria vita di reclusi, dai propri errori e dalle mancanze e hanno la possibilità di sperimentarsi come uomini nuovi.

Il secondo livello è quello delle loro vite in carcere, in bianco e nero, fatto di gesti abituali, muri di cemento, convivenza coatta e sonni disturbati dai rimpianti e dai pensieri.

Il terzo, ancora in bianco e nero, è la dimensione in cui i detenuti provano lo spettacolo ma sono anche in contatto con la loro vita precedente e molte delle esperienze che li hanno segnati diventano una riserva di emozioni che quando non li turbano troppo possono essere usate per recitare in maniera convincente le parti richieste dai loro ruoli.

A questi tre livelli narrativi dunque corrispondono dei regimi discorsivi che differiscono nell’uso del colore, ma che tutto sommato si assomigliano nella scelta dei campi e dei piani e nei movimenti di macchina. Diversamente da altri casi di studio di questa ricerca *Cesare deve morire* è un film in cui la camera è spesso fissa ma le inquadrature molto mobili: ci sono diverse panoramiche, la camera talvolta è a mano, c’è una scena in particolare costruita sfruttando la

³⁸¹ Secondo la terminologia di Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Éditions Klincksieck 1968, tr. it. Adriano Aprà, Franco Ferrini, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 183-184.

profondità di campo e nei momenti più concitati i primi piani o le mezze figure degli attori si susseguono con un ritmo incalzante.

Una sequenza più di altre è esemplare, quella dell'uccisione di Cesare. Si apre con un carrello all'indietro che inquadra, dal basso, il volto di Cesare che passa per un corridoio stretto e fa un cenno del capo a tutti coloro che sono ai lati. In questo breve tragitto è inserito anche un campo medio dall'alto della scena, da cui si vede l'architettura dell'ambiente. La camera rimane fissa sul volto del senatore e poi, con un campo medio stavolta dal lato del corridoio vediamo Cesare arrivare nel "Foro" seguito da tutti i congiurati. Nel cortile in cui si svolge la scena viene accolto da una moltitudine di uomini che lo salutano dicendo «Ave Cesare» e alzando il braccio, intanto l'indovino gli si para davanti ma rimane inascoltato e viene allontanato, infine Metello lo implora affinché revochi il bando contro suo fratello. La camera è fissa e inquadra in maniera simmetrica questo piccolo cortile di cemento con Cesare al centro e sette uomini disposti intorno a lui tra cui Bruto e Cassio che gli chiedono di riconsiderare la supplica di Metello e di perdonare il fratello. Tutti si inginocchiano per vedere accolta la richiesta ma Cesare non ne vuole sapere, allora la camera inquadra uno ad uno gli uomini e li segue mentre si alzano in piedi, lentamente, e avanzano verso il centro, e infine li riprende tutti in un totale mentre si scagliano addosso a lui, colpendolo. Tutti tranne Bruto, ripreso stavolta in primo piano dal basso, e Cesare che ora è a terra viene ripreso per la prima volta in tutto il film dall'alto, mentre pronuncia la celebre frase: «Anche tu Bruto, figlio mio». Il popolo è accalcato sulle grate del cortile, prima guarda e poi corre via, mentre lo schermo viene invaso dai volti ripresi ancora una volta dal basso: prima quello di Cassio, poi quelli di Cinna e infine di Bruto, che si rivolgono agli astanti invitandoli a rimanere e celebrando il proprio gesto in nome della libertà. Il corridoio ripreso dall'alto è ormai vuoto, adesso attraverso le grate del soffitto del cortile vediamo i congiurati intorno al cadavere mettere le mani sul corpo per lavarsele nel sangue che hanno provocato e a questo punto Cassio (con tono esaltato) e Bruto (con un piglio più meditabondo, come rendendosi conto della portata dell'atto compiuto) pronunciano le frasi del testo shakesperiano chiedendosi quante volte ancora questa scena sarà rappresentata e quanto ancora Cesare dovrà sanguinare sulle scene dei teatri e «in questo carcere».

Non è la prima volta che il personaggio di Bruto tocca quello di Sasà e diventa il medium del contatto e del passaggio tra le due linee narrative della vita e della rappresentazione del *Giulio Cesare* tra le pareti di Rebibbia.

Questa sequenza poi si chiude con l'arrivo di Marcantonio e il suo discorso pubblico in cui sembra partire da un'iniziale adesione ai motivi della congiura per arrivare poi alla ferma condanna, dimostrando ai romani che lo ascoltano che Cesare era mosso solo dal fare il bene

per i suoi concittadini, tanto da lasciare loro tutta la sua eredità. Pronuncia ogni parola guardando in alto ovvero verso quelle finestre che si affacciano sul cortile e da cui i “romani” lo stanno ascoltando. Mentre legge il testamento Marcantonio è dritto al centro del cortile con il corpo di Cesare steso ai suoi piedi, non fa a tempo a finire che gli uomini dalle finestre invocano vendetta e la camera corre dal basso in alto sul muro fino quasi a superarlo, tanto che l'inquadratura successiva è una panoramica orizzontale che si muove a riprendere in campo lunghissimo l'intero complesso di Rebibbia.

Non è un caso che Bruto/Sasà abbia fatto cenno allo stesso tempo al teatro e al luogo in cui fisicamente si trovano: il carcere e l'antica città di Roma sono come delle monadi, dei centri di forza che fanno parte del mondo ma ne costituiscono anche delle singolarità. Per questo è come se la panoramica che chiude sui tetti di Rebibbia lambisse l'impero romano che all'epoca di Cesare stava prendendo forma, un insieme di lingue e di culture simile al carcere, luogo di conflitti ma anche di grande umanità.

Gli attori di questo film recitano con delle forti inflessioni dialettali, come è stato loro richiesto da Cavalli, e questo contribuisce a dare autenticità sia alla loro interpretazione che alla rappresentazione di un conflitto in atto che è uno specchio del mondo.

Ciò che rende *Cesare deve morire* un film così importante è il fatto che non si tratta di teatro filmato, né di un documentario sull'allestimento di uno spettacolo, ma di un dispositivo complesso in cui diverse linee temporali e narrative dialogano tra di loro.

A rendere possibile questo, è innanzitutto il testo shakespeariano, un dramma in cui le azioni dei protagonisti sono mosse da una forza superiore, non umana ma neppure demoniaca, la stessa che in Eschilo muove Oreste e che Bruto condivide con Macbeth³⁸². Tra queste azioni centrali sono l'uccisione e la vendetta, due temi che probabilmente accomunano le sorti degli eroi shakespeariani e dei detenuti che li incarnano: «l'ineluttabilità dell'uccisione, e tuttavia l'ineluttabilità del castigo dell'uccisione, appare indispensabile alla comprensione di figure quali Bruto e Cesare, del rapporto che intercorre tra loro e ancora di quello che lega e divide Bruto e Cassio, i triumviri e i congiurati»³⁸³.

Forse per questo ci sono momenti in cui la coincidenza tra attori e personaggi appare totale e questo accade soprattutto per Bruto, eroe e antieroe dolente, una figura che Salvatore Striano “indossa” come fosse la sua. Ci sono diversi momenti in cui le parole di Shakespeare vengono

³⁸² Anna Luisa Zazo, *Bruto e Antonio: le due facce della vendetta*, in William Shakespeare, tr. it. di Sergio Perosa *Giulio Cesare*, Milano, Mondadori, 2015, edizione digitale, p. 5.

³⁸³ *Ivi*, p. 6.

pronunciate quasi esattamente come sono le battute del testo ma appartengono pienamente anche alla dimensione dell'oggi e del carcere, e in tutti questi momenti è Striano a recitarle.

Il primo è quando Bruto/Striano e Lucio (Vincenzo Gallo) sono nella loro cella e il primo recita nel suo dialetto, tradotto dalle didascalie: «Farebbe piacere pure a me un po' di questa dolce malattia del sonno»³⁸⁴, e dopo aver svegliato il compagno e aver riflettuto sulla necessità di compiere l'uccisione di Cesare rilegge il testo e si dice, stavolta tra sé e sé «quello che vuole dire Shakespeare io l'ho capito, ma come faccio a farlo capire agli spettatori?»³⁸⁵

Non sappiamo di preciso se Striano nella sua carriera criminale abbia partecipato anche a omicidi³⁸⁶, ma in questo punto come in altri che seguono è evidente (o almeno la sceneggiatura del film ce lo dà ad intendere) che la preparazione e la partecipazione alla congiura lo mettono nella condizione di rivivere emozioni e stati d'animo che lui sembra avere già sperimentato.

Accade la stessa cosa e l'attore ne risulta anche più turbato quando nel corridoio Bruto e i congiurati stanno definendo i dettagli dell'uccisione di Cesare e discutono se sia il caso o meno di uccidere anche Antonio: Cassio sostiene che si debbano eliminare entrambi i consoli ma Bruto si oppone. «No Cassio, la giustizia non è uno scannatoio e noi siamo esecutori di giustizia non macellai» e aggiunge ancora Bruto «questo non è un assassinio, è un sacrificio!». Poi si allontana e con fare pensoso quasi sussurra: «ah se si potesse strappare lo spirito al tiranno senza squarciare il petto suo...»³⁸⁷. L'uomo appare molto turbato, sta tornando ad essere Sasà non più uno dei due pretori di Roma, per questo Cavalli gli si avvicina e gli chiede cosa succeda. Interviene Lucio / Gallo, che dice che Striano è turbato perché «il personaggio di Bruto ce lo ha dentro» e anche Cassio gli chiede il perché di tanta agitazione, visto che di prepotenti, tradimenti e uccisioni hanno ben avuto esperienza nelle loro vite e che forse non vuole ricordarlo. «È una cosa mia!» urla Sasà e dopo chiede scusa al regista, spiegando il motivo del suo stato d'animo: racconta che da giovane un suo amico e compagno di illeciti una sera doveva mettere a tacere una persona e aveva sollevato le stesse obiezioni di Bruto, e che lui all'epoca lo aveva deriso come aveva fatto tutto il quartiere. Non sappiamo come sia andata a finire ma nonostante il regista gli proponga di sospendere le prove, Striano si dice intenzionato a

³⁸⁴ Si tratta dell'adattamento della battuta dell'atto II, scena I, che in originale è: «Enjoy the honey-heavy dew of slumber» / «goditi la dolce e pesante rugiada del sonno» (entrambe dall'edizione digitale di W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, cit., rispettivamente p. 203 e p. 93.)

³⁸⁵ Traduzione mia dal dialetto.

³⁸⁶ Quando dopo i provini Cavalli attribuisce i ruoli, sul primo piano di Striano compare la didascalia: “condanna: 14 anni e 8 mesi, delitti di criminalità organizzata”, che tuttavia non ci informa nello specifico di quali atti abbiamo portato alla sua condanna.

³⁸⁷ Questa e la battuta precedentemente citata sono nell'atto I, scena II: «Let us be sacrificers, but not butchers, Caius. [...] O, that we then could come by Caesar's spirit, And not dismember Caesar!» / «Facciamo un sacrificio, Cassio, ma non siamo macellai. [...] Oh, se potessimo ghermire lo spirito senza smembrare Cesare!» (W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, cit., rispettivamente p. 90 e p. 200).

proseguirle: ciò che stanno mettendo in scena non è qualcosa che appartiene alla storia delle loro vite ma è verosimile che abbiano vissuto esperienze molto simili a questa e viene in mente che il processo di immedesimazione degli attori e di riproposizione agli spettatori risponda ad un meccanismo molto simile a quello del *reenactment*. Tuttavia questo amalgama tra persona e personaggio non è qualcosa che è stato deciso a tavolino: «Bruto non era un pretesto per dire qualcos'altro. Noi volevamo raccontare davvero il dramma di Bruto. E mentre lo raccontavamo, ci siamo resi conto che stavamo raccontando anche il dramma di chi lo interpretava. Il pubblico ha avvertito questa cosa. È stato l'incontro di queste due tragedie a creare quella forza»³⁸⁸.

Il ruolo di Cassio invece è interpretato da Cosimo Rega, autore del libro *Sumino 'o falco. Autobiografia di un ergastolano*³⁸⁹. Rega è il capocomico della compagnia Stabile Assai, di cui fanno parte non solo gli uomini attualmente detenuti ma anche ex-carcerati (come Striano all'epoca delle riprese), secondini e volontari.

I personaggi Bruto e Cassio sono agli antipodi, almeno nella caratterizzazione di questa trasposizione del dramma: se il primo compie delle scelte sofferte in nome di quello che ritiene un bene superiore, il secondo invece sembra tutto sommato voler aderire a queste scelte anche per una malcelata invidia nei confronti di Cesare.

Se Bruto incarna la dualità del suo ruolo sospeso tra due livelli della narrazione, Cassio a sua volta incarna soprattutto la doppiezza come accentuata nel testo shakespeariano ma diventando, nell'allestimento Cavalli-Taviani, anche una sorta di corifeo.

È lo stesso Shakespeare ad attribuirgli un forte peso nella tragedia, investendolo quasi del tutto della responsabilità della congiura, in maniera del tutto diversa da come la vicenda era stata tramandata dalle *Vite parallele* di Plutarco cui lo scrittore inglese si era ispirato³⁹⁰.

In *Cesare deve morire* però Rega incarna la doppiezza del personaggio shakespeariano ma riveste anche il ruolo del narratore interno al film, che riflette sulla vicenda rappresentata ma anche sui punti di contatto che essa ha con la vita in carcere, sua e dei suoi compagni. Quasi all'inizio infatti è lui a notare come gli sembra che Shakespeare abbia vissuto tra le strade di Roma; è sempre lui che cerca di far rientrare Striano nella parte quando sembra essere turbato, ricordandogli che tra la recita e la loro vita non ci sono poi così tante differenze quanto alla presenza di prepotenti, tradimenti e uccisioni; è ancora lui a chiedersi quale sia il tempo perso cui si riferisce Cavalli ad un certo punto, dal momento che sono vent'anni che lui è in carcere.

³⁸⁸ Fabrizio Tassi, *Paolo e Vittorio Taviani in conversazione con Fabrizio Tassi*, in Lizzani, Monicelli, Rosi, Montaldo, Laudadio, Morricone, P. e V. Taviani, supplemento a «MicroMega», n. 9, 2016, p. 107.

³⁸⁹ Cosimo Rega, *Sumino 'o falco. Autobiografia di un ergastolano*, Roma, Robin 2012.

³⁹⁰ Anna Luisa Zazo, *Giulio Cesare: la trasmissione del testo, le fonti*, in W. Shakespeare, *Giulio Cesare...*, cit., p. 27.

Dopo la fine dello spettacolo, dopo gli applausi calorosi del pubblico e gli attori che sulla scena ringraziano e si abbracciano, si passa ad un sintagma a graffa del tutto speculare a quello che all'inizio chiudeva la lunga sequenza introduttiva del film, in cui prima Cesare / Arcuri, poi Bruto / Striano e infine Cassio / Rega vengono fatti rientrare nelle proprie celle, come marionette. Solo che di quest'ultimo vediamo anche il controcampo, la camera prima lo attende dentro la cella, poi lo riprende in piano americano quindi lentamente zooma sul suo volto, triste, mentre si guarda intorno e quando è inquadrato in primo piano l'uomo pronuncia la frase più celebre di questo film: «Da quando ho conosciuto l'arte, 'sta cella è diventata una prigione». Ancora una volta ricopre il ruolo di voce narrante ma soprattutto di commento, a quanto abbiamo visto finora, e ci riporta nella realtà, tanto che un attimo dopo aver detto la frase prende la moka da una mensola e inizia a prepararsi un caffè.

Ci sono molti motivi per parlare di questo film ma vorrei partire da due in particolare, per certi versi speculari: il fatto che venga considerato come opera importante di quella tendenza, non solo italiana, che rientra sotto il nome di cinema del reale; e che allo stesso tempo rimanga coerente con lo stile che ha sempre contraddistinto i lavori dei Taviani.

In molti degli articoli o dei saggi su *Cesare deve morire* viene dato molto spazio al cercare di rispondere alle domande: «Est-ce un documentaire sur la prison, une fiction, du théâtre filmé?»³⁹¹ La domanda non è oziosa e la risposta che si dà Nuttens è questa: «D'une fluidité absolue, d'une grande limpidité, le film repose pourtant sur un dispositif complexe dans lequel le spectateur se laisse plonger peu à peu»³⁹².

Un dispositivo complesso che si poggia a sua volta in uno spazio altro, che non è quello della finzione né quello del documentario, esempio di una ricerca che accomuna diverse opere italiane dell'ultimo decennio (tra cui viene nominata esplicitamente questa) che Dottorini descrive come «Quadri complessi, legami e connessioni molteplici, a volte nascoste, a volte più evidenti»³⁹³.

Il posizionamento della camera in film come questi non risponde solo ad esigenze narrative o a scelte formali, ma sta a significare la posizione di uno sguardo e al contempo la postura morale e l'atteggiamento etico che quello sguardo muovono: *Cesare deve morire* e opere che Cervini reputa simili a questa come *La bocca del lupo* (Marcello, 2009), *Per Ulisse* (Cioni, 2013) e

³⁹¹ Jean-Dominique Nuttens, *Paolo et Vittorio Taviani. César doit mourir. Des hommes d'honneur*, in «Positif», n. 620, octobre 2012, p. 30.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ Daniele Dottorini, *Introduzione. Per un cinema del reale...*, cit., p. 15.

Sacro GRA (Rosi, 2013) sono «film le cui modalità rappresentative passano attraverso un'esplicita assunzione di responsabilità da parte di chi, il regista in questo caso, deve scegliere dove e come posizionarsi rispetto all'ultimo scampolo di realtà che decide di raccontare»³⁹⁴.

«Sur un fond rouge de fin du monde, un visage ravagé apparaît»³⁹⁵: una frase sull'incipit del film che ne racchiude l'essenza, riuscendone ad evidenziare due caratteristiche fondanti ovvero l'uso espressivo del colore e la sapiente scelta dei piani e dei campi.

Nel capitolo da lui curato nel ponderoso lavoro sul *Lessico del cinema italiano*, e dedicato all'uso del colore e al suo impiego in direzione compositiva, Luca Venzi proponendo delle modellizzazioni testuali a partire da esempi italiani, dagli anni del muto a oggi³⁹⁶.

Identifica sostanzialmente tre casi, che corrispondono alle categorie di nascondimento, configurazione e trasfigurazione.

Nel primo, quello del nascondimento, il colore può talvolta assumere le fattezze di una realtà incolore ma, sottolinea Venzi, anche questa scelta cromatica può rispondere ad esigenze espressive; nel terzo caso, quello della trasfigurazione, il colore determina un'esplosione che irrompe nel discorso del film e che può sovvertire gli equilibri figurativi e narrativi.

Il secondo caso è quello più frequente e talvolta più sottile, in cui il colore entra a far parte del dispositivo discorsivo assumendo di volta in volta una valenza diversa e incidendo a vari livelli, da quello simbolico a quello strutturale. Tra gli esempi che Venzi porta rientra anche un altro film dei Taviani, *Allonsanfan*, in cui il colore è una marca testuale importante anche se le soluzioni adottate sono diverse da quelle impiegate nel caso in oggetto.

In *Cesare deve morire* è tutto sommato facile attribuire il significato al modo in cui il colore è usato: intanto identifica un livello narrativo, collocato nel presente dello spettacolo e nel luogo del teatro. Nelle scene dello spettacolo la dominante è data dal rosso vermiglio e dalle ombre scure, quasi nere: una fotografia che risente della tradizione pittorica caravaggesca o secentesca che, oltre a conferire maggiore drammaticità ai momenti della morte di Bruto, allude probabilmente alle insidie sottese alla libertà. Lo spettacolo, le prove, il lavoro sul testo sono occasioni per i detenuti per allontanarsi dalla contingenza delle loro vite da reclusi ma soprattutto, nel confronto con questo testo di Shakespeare, diventano anche un modo che li riconnette con il loro passato, con l'aver commesso azioni sanguinose anche se molto probabilmente scaturite da motivi meno nobili di quelli dei congiurati.

³⁹⁴ Alessia Cervini, *Ultimi*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume III*, cit., pp. 357-358.

³⁹⁵ J.-D. Nuttens, *Paolo et Vittorio Taviani...*, cit., p. 30.

³⁹⁶ Luca Venzi, *Colore*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume I*. Milano-Udine, Mimesis 2016, pp. 173-238.

Per rimanere all'interno della casistica postulata da Venzi dunque il colore in queste scene è usato sia con valore simbolico (come eco figurativa dei colori della morte e del sangue) ma anche e forse soprattutto con funzione strutturale, ovvero come elemento che «regola l'ordinamento e il funzionamento del testo»³⁹⁷, anche perché il racconto è a colori non solo nelle scene della rappresentazione teatrale ma in entrambi i segmenti, d'apertura e di chiusura, che fanno da cornice al film.

Nel centro esatto del film, nella scena dell'alterco tra Cesare e Decio che poi diventa scontro verbale tra gli interpreti Arcuri e Bonetti che escono momentaneamente dal locale della biblioteca in cui si trovavano, il regista Cavalli si preoccupa ma Gallo / Lucio lo trattiene dall'intervenire, suggerendogli che sia meglio che i due se la sbrighino da soli e aggiungendo di non voler rinunciare al progetto per i dissapori tra i suoi compagni. Dopo pochi attimi gli attori rientrano nella stanza, Gallo si appoggia agli scaffali dei libri e guarda verso un grosso poster sulla parete: vediamo, come una soggettiva, un'isola in mezzo al mare in bianco e nero e mentre la camera si avvicina con uno zoom piano piano l'immagine prende colore, l'azzurro del mare e del cielo e il verde della vegetazione. Per un attimo, forse, questa soggettiva esprime i sogni di Lucio, fuori da lì, lontano dagli alterchi dei compagni e dal grigio del carcere.

Il cinema dei Taviani è spesso definito politico soprattutto per la scelta dei temi e dei soggetti che decide di trattare. Tuttavia, anche per quanto riguarda *Cesare deve morire*, la posizione politica dei registi non si palesa tanto nella scelta del luogo, il carcere: non si tratta infatti di un film di denuncia, incentrato sul racconto delle condizioni della vita in detenzione. L'ambizione che i Taviani si pongono con questo film è ancora più alta e in linea con tutta la loro opera, di cui *Cesare deve morire* rappresenta un nuovo e coerente capitolo: il loro non è «un mondo in cui il male è assente perché definitivamente sconfitto, e il monolite è tanto scalfito da essere frantumato e distrutto. Ma un mondo in cui ciascun uomo è messo in grado dai suoi compagni di vita di identificare esattamente i termini del problema dell'esistenza, e dunque di fabbricarsi, insieme a quei compagni e a sua volta per loro, gli strumenti per far fronte alle circostanze di quella aggressione, trasformandole in occasione preziosa/felice di invenzione vitale. L'utopia non è velletaria ingenuità, ma è realismo utopico, realismo problematico, critico»³⁹⁸.

Nel mostrarci il carcere e la complessa personalità di chi lo abita i Taviani compiono uno di quei lavori di cesello del reale di cui sono maestri e grazie ai quali sono in grado di influire

³⁹⁷ Ivi, p. 180.

³⁹⁸ Pietro M. Toesca, *L'utopia dei Taviani*, in V. Zagarrò (a cura di), *Utopisti, esagerati...*, cit., p. 71.

sulla realtà: a livello sia espressivo che politico «questo significa fare la rivoluzione: restituire le proporzioni esatte delle cose e della realtà umana»³⁹⁹.

³⁹⁹ *Ibidem.*

Immergersi nella realtà: VR Free (M. Tangshir, 2019)

VR Free è un corto di appena dieci minuti girato nella sezione maschile del carcere “Lorusso e Cutugno” di Torino. L’autore è Milad Tangshir, un regista dalla formazione eclettica: nato a Teheran nel 1983, studia Ingegneria Mineraria in Iran ma allo stesso tempo lavora come compositore e musicista. Nel 2011 si trasferisce a Torino dove studia Cinema al DAMS e da allora inizia la sua carriera di autore⁴⁰⁰.

Il suo primo lavoro, *Endlessly*, è un corto del 2012 in cui un giovane studente universitario è deciso a girare il proprio film: una storia autobiografica quindi. Da quel momento alterna corti e mediometraggi fino alla sua tesi finale per il DAMS ovvero *Lessons of the Wolf* (2014, 33’), un videosaggio⁴⁰¹ su *The Wolf of Wall Street* (2013) di Martin Scorsese.

Seguono altri corti con cui partecipa a diverse competizioni internazionali tra cui *Displaced*⁴⁰² (2015, 9’), un breve documentario in bianco e nero in cui vediamo le folle di rifugiati che premono sul confine tra Slovenia e Austria.

Il progetto più ambizioso cui ha lavorato fino a questo momento è *Star Stuff* (2019, 80’) un lungometraggio documentario che consiste in un viaggio alla scoperta delle stelle viste da tre osservatori astronomici costruiti in angoli remoti del mondo, lontani dalle luci artificiali e dall’inquinamento atmosferico, in Cile, in Sudafrica e nell’isola di La Palma (Canarie, Spagna). Un viaggio alla scoperta dell’infinitamente grande e dell’infinitamente piccolo, un confronto tra i cieli stellati e le pieghe della terra e della pelle delle persone che Tangshir intervista in ognuno dei posti che visita.

Partiamo da una puntualizzazione necessaria su cosa si intenda per VR, ossia *Virtual Reality*: in un testo di recente pubblicazione Arcagni propone la definizione della Treccani ovvero: «Simulazione all’elaboratore di una situazione reale con la quale il soggetto umano può interagire, a volte per mezzo di interfacce non convenzionali, estremamente sofisticate, quali occhiali e caschi su cui viene rappresentata la scena e vengono riprodotti i suoni, e guanti (*dataglove*) dotati di sensori per simulare stimoli tattili e per tradurre i movimenti in istruzioni per il software»⁴⁰³.

⁴⁰⁰ Per le notizie biografiche e la filmografia ho consultato la pagina <http://www.torinofilmlab.it/people/5595-milad-tangshir>

⁴⁰¹ Qui la definizione di videosaggio non pone problemi perché è usata per quella che è l’accezione maggiormente entrata nell’uso, ovvero un saggio audiovisivo sull’opera di un autore o su un film.

⁴⁰² https://www.youtube.com/watch?v=Ola0rIucl_M&ab_channel=MuseodellaMemoriaCarceraria

⁴⁰³ Simone Arcagni, *Introduzione alla VR*, in id. (a cura di), *Immersi nel Futuro. La Realtà virtuale, nuova frontiera del cinema e della TV*, Palermo, Palermo University Press 2020, p. 33.

Per VR infatti non si intende una singola tecnica ma un insieme di pratiche, dalla ripresa a 360° fino ad ambienti completamente generati al computer.

In realtà quelle che a noi interessano sono le applicazioni della VR in ambito cinematografico, non le esperienze di *smart assistance* o gli impieghi di simulazione in ambito tecnico e scientifico. Più avanti, in un'altra parte del volume dedicata questa volta al panorama italiano, Arcagni ricostruisce le tappe della diffusione di queste tecnologie nei vari ambiti e dedica una parte della disamina alla galassia non-fiction intesa come quell'insieme di «contenuti che vanno dal reality al reportage, dal documentario scientifico a quello sociale e artistico»⁴⁰⁴ (tra questi riporta come esempio di documentario che si è distinto anche a livello internazionale proprio *VR Free*, che è stato selezionato per la sezione VR della Mostra del Cinema di Venezia del 2019 e per il Sundance Film Festival dell'anno successivo).

Ciò che caratterizza l'impiego di queste tecnologie non si ripercuote solo nel modo in cui sono create ma anche e soprattutto sui modi di fruizione che determinano: «The most significant difference between VR and the audio-visual practices (including those in the realm of interactive documentary) which have traditionally preoccupied documentary scholars, is that in the case of VR our practices for depicting the real are no longer contained in the same way by the apparatus and aesthetics of the (2D) screen»⁴⁰⁵.

Se a livello italiano l'impiego della tecnologia VR è relativamente recente non così nel mondo anglosassone dove è stata usata molto spesso anche in un contesto carcerario con uno scopo duplice che in parte viene accennato anche nel film di Tangshir.

Come ho evidenziato in diversi punti di questo studio il carcere (non solo in Italia) rimane quasi completamente impermeabile al cambiamento tecnologico e all'ingresso al suo interno di dispositivi di comunicazione moderni. Per difendere il suo scopo punitivo si rinuncia spesso all'impiego di mezzi che potrebbero avere un larghissimo impiego per le finalità rieducativa e risocializzante che pure molti istituti di pena cercano di praticare al meglio che possono.

Negli Stati Uniti, nel Regno Unito e in Australia (e sicuramente anche in altre nazioni ma non ho avuto occasione di verificarlo) sono documentate diverse esperienze in cui varie tecnologie riconducibili all'insieme della *virtual reality* sono applicate con successo all'interno di centri di detenzione.

⁴⁰⁴ S. Arcagni, *Panorama Italia*, in id. (a cura di), *Immersi nel Futuro...*, cit., p. 93.

⁴⁰⁵ Kate Nash, *Virtual real: exploring VR documentary*, in «Studies in Documentary Film», vol. 12, n. 2, 2018, p. 97.

In un articolo pubblicato nel 2018 sul «Journal of Virtual Worlds Research» l'autrice Helen Sara Farley ripercorre quelle che sono le tendenze dell'impiego della VR in carcere basandosi soprattutto sullo studio di alcuni casi australiani⁴⁰⁶.

Uno degli usi più frequenti avviene come parte di programmi riabilitativi rivolti a coloro che sono reclusi per crimini legati all'abuso di sostanze, per reati sessuali o per violenza domestica. Questi casi sono molto utili perché i detenuti vengono calati in situazioni virtuali del mondo di fuori in cui corrono il rischio di fare esperienze che potrebbero innescare le loro pulsioni disfunzionali: in questo modo non solo i terapeuti hanno l'occasione di osservare la scintilla che innesca l'agire di queste condotte ma anche di aiutare i loro assistiti a correggerle, mettendo in atto meccanismi nuovi a fronte di stimoli per loro molto pericolosi⁴⁰⁷.

Una realtà immersiva può essere utile anche come forma di tirocinio per un'occupazione futura⁴⁰⁸: in questo caso la tecnologia VR viene usata anche come mezzo accessorio di metodologie di *role playing* in cui vengono simulate delle situazioni lavorative in cui i detenuti hanno modo di misurarsi in prima persona.

Un programma di VR è stato impiegato nel 2017 con i detenuti del “Fremont Correctional Facility” in Colorado con uno scopo ancora diverso, per colmare quell'intervallo di tempo molto lungo in cui si sono ritrovati da essere minorenni reclusi all'essere uomini liberi, a dover uscire in un mondo radicalmente diverso da quello che conoscevano, e a doversi confrontare con esperienze diverse legate anche all'età. Sono stati coinvolti nel progetto uomini che erano stati condannati a scontare la reclusione da minorenni e che avessero trascorso almeno venti anni in prigione. Per loro la realtà immersiva è servita per colmare un vuoto di tempo e di esperienze, per insegnare loro ad usare il computer o a gestire il denaro.

Infine un'altra esperienza riportata nell'articolo è quella del progetto *Back Home*⁴⁰⁹ della regista Catalina Alarcón, con protagoniste dodici detenute di un penitenziario femminile di Santiago del Cile e i loro parenti più stretti. Alarcón è entrata nelle case delle famiglie di queste donne, filmandone nell'arco di quattro mesi e con videocamere 360°, particolari, momenti intimi, persone, che poi ha fatto vedere con visori VR alle detenute, per metterle in condizioni di vivere,

⁴⁰⁶ Helen Sara Farley, *Using 3D Worlds in Prison: Driving, Learning and Escape*, in «Journal of Virtual Worlds Research», v. 11, n. 1, April 2018, pp. 2-3.

⁴⁰⁷ In Italia ad oggi non si registrano casi di impiego della VR in carcere a scopo terapeutico ed esistono anche pochi documenti filmati riguardanti programmi riabilitativi rivolti ai detenuti. Un'eccezione è costituita da *Un altro me* (2017, 84') di Claudio Casazza, un documentario girato nel carcere di Bollate seguendo per un anno le vite e le sedute dei professionisti del CIPM (Centro Italiano per la Promozione della Mediazione) con uomini condannati per reati sessuali, nel tentativo di prevenire delle recidive una volta che abbiano scontato le loro pene. In ogni caso questo interessante film propone un tipo di terapia che non utilizza nessun mezzo tecnologico avanzato.

⁴⁰⁸ H. Farley, *Using 3D Worlds in Prison...*, cit., p. 3.

⁴⁰⁹ <https://medium.com/@catalina.alarconreyes/back-home-a-vr-experience-in-prisons-4aa465d51f7>

(almeno per la durata dell'esperienza immersiva), con i loro cari, nei luoghi d'origine e con la prospettiva di tornarvi.

La VR è un mondo che non prevede solo la tecnica di ripresa a 360° e quindi, per chiudere questa panoramica sul suo uso in carcere, mi preme solo citare il caso di uno studio che ha visto coinvolti diversi gruppi di ricerca e che si è svolto in una casa di reclusione inglese con alcuni dei detenuti che partecipavano a programmi terapeutici e riabilitativi. In questa occasione la tecnica usata è stata la terapia *ProReal* «an avatar-based therapeutic programme in which people can create a visual representation of their world, or a specific situation and then explain it to others. [...] The ProReal programme aims to support therapeutic change by helping clients make visible their thoughts, feelings, perceptions and experience of the world; and by helping them see it from different perspectives»⁴¹⁰.

I punti di contatto tra realtà immersiva e carcere dunque sono molti: lo stato di eccezionalità di cui fa esperienza una persona privata della libertà e costretta a vivere in uno spazio altro può diventare una figura molto evocativa anche per la produzione artistica. Abbiamo visto nel primo capitolo alcune opere e artisti che si sono lasciati ispirare dalle immagini di sorveglianza per dare vita a prodotti autonomi tesi a sottolineare quanto tutti noi (non solo in luoghi deputati al controllo) siamo costantemente visti, osservati e registrati come fossimo microrganismi continuamente spiati dalla lente di un grande microscopio.

La VR invece cerca di restituirci almeno una parte della dimensione sensoriale di un ambiente distante da noi, per permetterci di provare da vicino un'esperienza e calarci nei panni di chi quotidianamente la vive.

La definizione di i-doc come documentario interattivo è aperta, segnala un campo molto vasto e dai confini porosi, che racchiude molte esperienze disparate: «Il documentario immersivo e interattivo, o la 'non-fiction VR', definisce qualsiasi lavoro che coinvolga il "reale" utilizzando le nuove tecnologie. I documentari interattivi hanno una natura multidisciplinare ed una forma ibrida»⁴¹¹.

È sostanzialmente per due aspetti che questi casi si differenziano dal documentario tradizionale e che caratterizzano l'*immersive turn*⁴¹², come è stata chiamata la svolta che c'è stata in quella

⁴¹⁰ Biljana van Rijn, Mick Cooper, Andrew Jackson, Ciara Wild, *Avatar-based therapy within prison settings: pilot evaluation*, in «British Journal of Guidance & Counselling», vol. 45, n. 3, 2017, p. 273.

⁴¹¹ R. Schillaci, *Non-fiction*, in S. Arcagni (a cura di), *Immersi nel Futuro...*, cit., p. 169.

⁴¹² La definizione si deve a Mandy Rose, *The immersive turn: hype and hope in the emergence of virtual reality as a nonfiction platform*, in «Studies in Documentary Film», vol. 12, n. 2, 2018, pp. 132-149.

produzione audiovisiva che ha deciso di cimentarsi con il VR: il ruolo dello spettatore e un diverso modo di concepire il racconto.

Come fa Diodato in un suo contributo su questo tema, anche per noi può essere utile porsi la domanda: «È possibile far funzionare il termine ‘spettatore’ quando si tratta di ambienti virtuali?»⁴¹³. La prima risposta che lo studioso si dà è che esistono vari gradi di realtà virtuale, dalle immagini semplicemente digitali ad ambienti immersivi in cui è possibile entrare completamente, e che la nozione di spettatore segue questo andamento, da una sua presenza come nel cinema classico fino alla sua sparizione, ovvero dall’esserci a diventare parte integrante e attiva della rappresentazione.

Un altro problema e un’altra domanda che Diodato si pone riguardano il piano della narrazione, ovvero quale racconto è possibile? Anche qui la risposta è articolata: la narrazione può non esserci affatto o essere aperta all’interazione, una storia «di cui non si dà sceneggiatura»⁴¹⁴. Il montaggio, anche se non coincide con la narrazione, nel cinema classico ha comunque il ruolo di limitare «l’imprevedibilità del reale costringendola ad assumere un senso che si dispiega linearmente nello spazio-tempo. Al contrario, in realtà virtuale ciò che possiamo chiamare operazioni di ‘montaggio’ devono prevedere, ma non possono compiutamente prevedere, la modifica dell’ambiente prodotta dall’interazione con l’utente. Le regole di montaggio della realtà virtuale hanno dunque il compito, veramente ai limiti della possibilità, di simulare l’ambiguità del reale»⁴¹⁵.

Schillaci sottolinea come il carcere sia un ambiente che all’estero è stato già molto frequentato dagli autori di VR e di come «la rappresentazione dello spazio, specialmente di ambienti chiusi come quelli carcerari, viene favorita dalla tecnologia immersiva. In particolare la cella, soprattutto la cella di isolamento delle prigionie americane, è il focus di diverse opere»⁴¹⁶, in cui la narrazione cede il passo alla simulazione dell’esperienza di confinamento.

Tra le opere citate dalla regista e studiosa ce ne sono alcune che prediligono l’esperienza sensoriale e abdicano completamente a qualsiasi forma di narrazione, altre che invece cercano di usare la tecnologia immersiva al servizio di un racconto: tra le prime i corti documentari *Confinement* (Cooke, 2015) o *6x9* (Panetta, Poulton, 2016), tra le seconde *After Solitary* (Herrman, Mucciolo, 2017) e *Still Here* (Rasool, Springer, 2020). I primi tre lavori citati sono stati accomunati dalla descrizione che tre studiosi ne hanno fatto in occasione della

⁴¹³ Roberto Diodato, *Spettatore virtuale*, in Antonio Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero 2005, p. 269.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 279.

⁴¹⁵ *Ivi*, p. 280.

⁴¹⁶ R. Schillaci, *Non-fiction*, cit., p. 174.

presentazione del loro lavoro alla “Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces” 2020 di Atlanta, sottolineandone le caratteristiche comuni: «There is a voice-over, and texts are projected to the walls. Users can turn their heads, but otherwise have no interaction with the virtual environment»⁴¹⁷. Plager, Chu e Blackmon cioè evidenziano sì la portata immersiva di questi corti, ma sottolineano che mancano di interattività, un requisito che loro ritengono fondamentale per dare pienezza all’esperienza dell’isolamento. In *Still Here* invece è presente una struttura narrativa forte che tiene insieme le varie parti da cui è composto e fa parte di un progetto molto più ampio, frutto della collaborazione tra Zahra Rasool, giornalista a capo di AJ Contrast (uno studio tutto femminile di *Media Innovation* parte del network di Al Jazeera), e Sarah Springer, documentarista e giornalista per varie emittenti televisive statunitensi e cofondatrice di “Advocates for Inclusion in Media”. *Still Here* è un progetto complesso che combina un documentario interattivo VR e un audio racconto in AR, entrambi su Harlem, i suoi abitanti, i familiari e i vicini di casa di Jasmine (un personaggio d’invenzione), una donna di trentasette anni che torna a casa dopo averne passati quindici in prigione. Più che un film sul carcere come luogo fisico «this immersive multimedia installation brings audiences into a complex understanding of mass incarceration, erasure, and gentrification in Harlem»⁴¹⁸.

VR Free dichiara fin dal titolo molto di quello che lo caratterizza: l’impiego della tecnologia VR con riprese fatte con una videocamera a 360°.

Si tratta di un corto costituito dalla giustapposizione di situazioni diverse girate nella casa circondariale “Lorusso e Cutugno” di Torino ma senza un’organizzazione narrativa dei materiali.

Queste riprese non sono montate al loro interno, è lo spettatore che si trova immerso in uno spazio a 360° e lo esperisce e quindi lo “monta” a seconda della direzione e della durata del suo sguardo.

Il corto dura dieci minuti ed è sostanzialmente diviso in due parti. Nella prima vediamo vari spazi all’interno del carcere, per lo più vuoti o con le persone in lontananza. Si parte da una cella, e volgendo lo sguardo tutto intorno abbiamo un’idea di quanto sia ridotta: tra la finestra con le sbarre e la porta che dà sul corridoio sembrano esserci non più di tre metri; sul lato si apre la porta del bagno e si scorge il water. Nella cella come in bagno due terzi dei muri laterali

⁴¹⁷ Dal paper dell’intervento di Trenton Plager, Ying Zhu, Douglas A. Blackmon, dal titolo *Creating a VR Experience of Solitary Confinement*, <https://ieeexplore.ieee.org/document/9090400>.

⁴¹⁸ Dalla sinossi sul sito dell’edizione 2020 del “Sundance Film Festival” (la stessa in cui è stato presentato anche *VR Free*), <https://www.sundance.org/projects/still-here>

sono intonacati di un celeste acceso ma sono in parte scrostati: nell'insieme si ha l'impressione di uno spazio angusto e fatiscente, nonostante il colore vivace delle pareti.

Dopo siamo in mezzo ad un lungo corridoio, che finisce quasi a perdita d'occhio, quindi in un laboratorio di falegnameria in cui un uomo lavora a un macchinario, il giardino di cemento in cui alcuni detenuti (colpisce che sembrino anziani) camminano lentamente in cerchio.

A questo punto siamo a bordo campo durante una partita di rugby e a seconda di dove volgiamo gli occhi si spostano anche i suoni e le voci. La versione che ho potuto vedere è evidentemente pensata per una distribuzione internazionale e per questo corredata di sottotitoli in inglese, curiosamente le didascalie sono messe vicine ai personaggi che le pronunciano, come fossero le nuvole di un fumetto.

Assistiamo poi alla distribuzione dei pasti nel corridoio che si affaccia sulle celle come se la videocamera fosse posizionata sul carrello portavivande.

Fino a questo momento abbiamo esplorato lo spazio in una sorta di focalizzazione interna ad un generico abitante del carcere, senza che ne fosse esplicitata la presenza.

Da questo momento in poi invece il paradigma cambia: non solo vediamo un uomo che in una stanza del carcere indossa un visore e commenta ciò che a sua volta vede, ma le inquadrature alle quali ci introduce, prima con le parole e poi perché vengono inserite nel corto, appartengono a spazi esterni al carcere. Il primo è una discoteca, con musica, tante persone, poi viene inquadrato di nuovo l'uomo con il visore e veniamo immersi in un fondale marino con acqua cristallina e molti pesci (e l'uomo dice trattarsi di Ustica). Subito dopo ci troviamo sugli spalti di uno stadio di calcio durante una partita, quindi in un parco giochi in cui sentiamo la voce di una ragazza dire «ciao papà»: lo stacco è sull'uomo con il visore che si commuove, come se questa voce gli fosse (o gli sembrasse) familiare.

Infine siamo di nuovo nel corridoio del carcere di notte e per l'ultima volta vediamo l'uomo, la cui focalizzazione interna ci conduce nell'ultimo segmento, quello di un cielo stellato (probabilmente ripreso in *time-lapse*) accompagnato da un intenso frinire di cicale⁴¹⁹.

VR Free in dieci minuti condensa entrambi i modi in cui carcere e VR sono stati fino ad oggi messi in relazione.

Durante la prima metà si susseguono una serie di situazioni rivolte ad uno spettatore di fuori, perché abbia occasione di fare un'esperienza sensoriale degli spazi della cella, delle sale

⁴¹⁹ Nei ringraziamenti compaiono tra gli altri nomi quelli di Liviana Tosi e Susanna Ronconi, che furono tra le protagoniste di *Camera oscura* e de *Le rose blu*, e di Sergio Segio che invece lavorò a *Ripresi* di Calopresti e Paletto.

comuni, dei corridoi, del giardino di cemento e del campo da gioco. La dimensione visiva e quella auditiva sono maggiormente sollecitate ma in alcuni casi sembra di avvicinarsi ad una consistenza aptica degli oggetti, dei muri di un celeste squillante che copre un intonaco scrostato chissà da quanto.

Nei primi cinque minuti dunque il nostro sguardo è quello di un'oggettiva, la focalizzazione è esterna, lo spettatore è ammesso all'esplorazione di questi ambienti e la narrazione è assente.

Nella seconda parte invece il regime visivo cambia perché ciò che vediamo lo vediamo attraverso la soggettiva dei personaggi: in un ambiente simile a quelli che abbiamo conosciuto nei minuti precedenti è prima inquadrato un uomo con un visore, poi la soggettiva invade tutto il campo sia che ci troviamo nella discoteca, sia nello stadio o nell'acqua cristallina di Ustica; capiamo, dalla voce off che commenta (sia pure con brevi frasi) che stiamo vedendo ciò di cui l'uomo sta facendo esperienza.

Il momento più emotivamente coinvolgente è quando nel parco giochi l'uomo incontra moglie e figlia: i loro volti sono (volutamente) sfocati ma riusciamo ugualmente a vedere che la ragazza sorride, subito dopo lo stacco è sull'uomo che in carcere, a distanza, inizia a singhiozzare, forse perché preso alla sprovvista e forse perché l'esperienza di visione in VR gli permette di vedere le cose in una prospettiva diversa.

Le scene proposte ai detenuti qui non hanno scopo rieducativo o risocializzante, non hanno una vera utilità ai fini pratici se non quella di permettere loro delle esperienze di evasione, come assistere a una partita allo stadio o nuotare nel mare in mezzo ai pesci; vedere i propri cari fuori significa anche fare i conti con tutto ciò che perde una persona reclusa.

VR Free non è organizzato secondo un racconto ma come una lunga sequenza a episodi che culmina con il cielo stellato, qualcosa di immenso e di bellissimo che non è facile osservare da dentro.

Un prodotto come questo rinuncia alla narrazione e porta a compimento quel ribaltamento del dispositivo di visione che sta alla base di molti dei film considerati per questa ricerca.

Non solo il nostro punto di vista coincide con quello di chi vive in carcere, l'esperienza di realtà che facciamo è aumentata dalla tecnologia VR, ma c'è anche un altro dato: per effettuare un video a 360° è necessario che regista e troupe escano dal campo⁴²⁰, lasciando soli i soggetti che si vogliono riprendere e questo può permettere loro una maggiore spontaneità e, forse, anche autonomia creativa, come sottolinea ancora una volta Schillaci: «occorre ripensare completamente al processo di creazione, sia durante le riprese che prima, quando si sviluppa il

⁴²⁰ Come mi ha fatto notare Schillaci nella conversazione che ho avuto con lei e che è riportata nel quarto capitolo di questa tesi alle pp. 227-234.

progetto in VR. Perché oltre a cambiare il rapporto con il pubblico, che non viene più diretto dalle immagini e dal montaggio, nel documentario VR cambia il rapporto con gli stessi soggetti e protagonisti ripresi. La scena è loro, la camera al centro»⁴²¹. La camera dunque occupa la posizione del guardiano nel *panopticon* ma a differenza dell'uomo posto in quel ruolo non esercita un potere, né disciplinare, né autoriale: «L'autore, quindi, perde parte del suo potere autoriale, che può tuttavia condividere con i suoi protagonisti»⁴²².

Come ho già detto *VR Free* è il primo (e unico, almeno nel momento in cui sto scrivendo) esempio di film girato in Italia sul carcere con questo tipo di tecnologie, e forse per questo risulta un'opera che esprime potenzialità che non riesce a sfruttare appieno; tuttavia rimane un caso degno di nota per il fatto di collocarsi all'interno di una tendenza internazionale e di porre delle questioni sia sul piano del metodo che etiche.

⁴²¹ R. Schillaci, *Non-fiction*, in S. Arcagni (a cura di), *Immersi nel Futuro...*, cit., pp. 175-176.

⁴²² *Ivi*, p. 176.

2.5. Un'esperienza sul campo: la Mediateca Regionale Toscana

«Ragazze fuori»: *Liberante* (S. Fedeli, 2001)

Liberante è forse il lavoro più rappresentativo di un lungo percorso che ha visto la Mediateca Regionale Toscana farsi interprete (non la sola) della corrente di apertura e di volontà di collaborazione con l'esterno che tra la fine degli anni '80 e la metà degli anni '90 ha toccato molti istituti di pena italiani.

Molte delle notizie che seguono derivano dall'intervista, riportata nel quarto capitolo⁴²³, a Sveva Fedeli, oggi responsabile delle Attività educative e formative dell'area Cinema e Mediateca della Fondazione Sistema Toscana ma da sempre attiva come operatrice e autrice per laboratori di educazione all'immagine tenuti sia in carcere che in altre realtà simili, come per esempio l'Istituto Psichiatrico Giudiziario di Montelupo Fiorentino.

La Mediateca Regionale Toscana viene formalmente istituita con la legge regionale n. 20/1983, anche se lo studio preliminare per la sua realizzazione era stato avviato nel 1976⁴²⁴. All'epoca si trattava principalmente di una realtà caratterizzata da due obiettivi, ovvero la divulgazione tramite rassegne ed eventi e la creazione di un centro di documentazione. Quest'ultimo era inizialmente composto da una videoteca e da una biblioteca specializzata, con monografie e periodici riguardanti il mondo del cinema e della televisione.

Fernaldo Di Giammatteo, direttore della Mediateca nei primi anni, nel 1981 descriveva così la sua personale ricetta: «Una sede, alcune attrezzature tecniche, film, videotapes e libri: questo è l'essenziale per aprire una *mediateca*, oggi»⁴²⁵.

Il termine *mediateca* inizia a circolare nel linguaggio biblioteconomico italiano come adattamento di quello francese di *médiathèque*, e della definizione di ambito anglosassone di *multimedia library*⁴²⁶. La novità, rispetto ad altre istituzioni all'epoca già ampiamente diffuse, era che questi nuovi centri non dovevano solo conservare volumi cartacei o fotografie, tradizionalmente custoditi e resi accessibili al pubblico nelle biblioteche e nelle fototeche, ma dovevano conservare e permettere di far circolare materiali prodotti da media diversi. Quest'idea di *mediateca* era ovviamente figlia di un mutamento profondo avvenuto nell'ambito della produzione e riproduzione degli audiovisivi, ovvero si andava affermando «un'idea di

⁴²³ Infra, pp. 244-252.

⁴²⁴ Gianna Landucci, *Mediateca*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche 1992, p. 34.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 5 (corsivo nel testo).

⁴²⁶ *Ivi*, p. 9.

mediateca, come luogo di produzione di memoria multimediale, da considerare al di là del dato ovvio della funzionalità della conservazione del bene culturale audiovisivo, per centrare un ulteriore obiettivo: la mutazione dei linguaggi»⁴²⁷.

Quando la Mediateca Regionale Toscana nasce ufficialmente nel 1983 le sue principali finalità sono la promozione e la diffusione della cultura audiovisiva in Toscana, «finalità che attua, anche mediante convenzioni, attraverso: l'acquisizione, la conservazione e la diffusione di materiali audiovisivi; l'organizzazione di corsi e seminari per l'avviamento all'uso degli audiovisivi anche in collaborazione con altre strutture pubbliche e private; l'organizzazione di studi e ricerche sugli audiovisivi e sulle comunicazioni di massa; la realizzazione di attività di sperimentazione nei vari settori dell'audiovisivo; la realizzazione di audiovisivi di documentazione, in collaborazione e per conto di enti pubblici e privati, quando si riscontrino rilevanti interessi generali alla conoscenza ed all'informazione; la collaborazione con strutture pubbliche e private operanti nel settore della cultura audiovisiva per ogni possibile iniziativa comune»⁴²⁸.

Quando questo testo viene pubblicato nel 1992 la Mediateca ha già all'attivo molte collaborazioni con varie realtà locali, e la sua vocazione alla promozione del patrimonio culturale toscano (non solo audiovisivo ma per mezzo dell'audiovisivo), è già attiva sul territorio, non ancora con il carcere.

Il legame che si creerà dalla metà degli anni '90 in poi è documentato dall'intervista a Fedeli ma anche e soprattutto dai materiali oggi disponibili in mediateca ed è attraverso di essi che provo a ricostruire le tappe di un percorso di attività culturali ed educative svolte in carcere nella duplice forma sia di rassegne interne sia di testi audiovisivi prodotti con i detenuti e le detenute degli istituti di pena e di custodia locali. Tra i materiali audiovisivi che ho consultato soltanto due sono catalogati e accessibili agli utenti, altri appartengono alla collezione personale di Fedeli, altri ancora sono produzioni della Mediateca non utilizzabili per una visione pubblica. Lavorare con persone detenute significa lavorare con individui che hanno trascorso uno o più periodi della propria vita in una condizione che, una volta terminata, hanno tutto l'interesse a rimuovere dai propri ricordi. Al di là di questo, molti dei materiali girati in carcere non sono destinati ad uso pubblico perché molto spesso i soggetti coinvolti non hanno concesso una liberatoria per la diffusione dei video, e basta che uno solo dei protagonisti non conceda il

⁴²⁷ Carlo Infante, *Il multimedia come bene culturale*, in Giacomo Martini (a cura di), *Conservare la memoria. Dalla pellicola al digitale*, Firenze, Mediateca Regionale Toscana, 2003, p. 21.

⁴²⁸ G. Landucci, *Mediateca...*, cit., p. 34.

permesso perché un video rimanga per sempre solo una traccia privata di un lavoro che si è svolto in carcere.

Tra i lavori non indicizzati che fanno parte della collezione personale di Fedeli ce ne sono anche alcuni che sono prova di una pratica di scambio di esperienze tra operatori e autori che avevano lavorato anche in istituti di pena diversi da quelli toscani.

Tra questi ho trovato anche *Camera oscura*, o meglio: nel dvd in cui è riversata quella che doveva essere una copia in vhs del corto del gruppo torinese, è indicato questo titolo ma si tratta della versione che Piovano nell'intervista presente nel prossimo capitolo chiama *Camera oscura. Videolettere dal carcere* (infra, p. 207). Nello stesso dvd è presente anche un titolo, molto più recente (2002) e girato da Domenico Basile nella Casa Circondariale di Secondigliano (Napoli). I due lavori sono stati riuniti a posteriori sullo stesso supporto pur provenendo da tempi, autori e circostanze molto diversi, ma sono entrambi testimonianze di un confronto tra esperienze simili mosse, molto spesso, dalle stesse finalità.

Tra gli altri dvd che ho avuto occasione di visionare ce n'è anche uno girato nel carcere di Bergamo, *Riserva naturale chiusa. Accesso negato* (2005), che più che il titolo di un video è il nome di un progetto svoltosi nella città orobica in quegli anni.

Dunque al di là dei registi che in una o qualche occasione si sono accostati al carcere per raccontarlo o per lavorare con chi lo vive dal di dentro, esiste un gran numero di autori, operatori, educatori che hanno avuto rapporti frequenti e costanti con le realtà detentive loro prossime, e che hanno dato vita a una tradizione ormai pluridecennale e consolidata.

Censire il numero e la consistenza di queste pratiche su tutto il territorio è difficile, provo a partire dal materiale della Mediateca Regionale Toscana per ricucire i pezzi della storia del loro rapporto con gli istituti di pena di Firenze, Empoli e Montelupo Fiorentino⁴²⁹.

Tra i primi lavori c'è *Liberante*, un video di 28', frutto di un lungo lavoro durato circa tre anni descritto da Fedeli nell'intervista (infra, pp.)⁴³⁰.

Ministero della Giustizia, Comune di Empoli e Mediateca Regionale Toscana compaiono nei titoli di apertura: subito dopo il totale di un gruppo di quattro donne, sedute in un giardino, d'estate, che conversano amabilmente di uno spot che una di loro ha visto in tv.

⁴²⁹ Nelle conversazioni avute con Sveva Fedeli, la stessa ha fatto cenno ad una serie di paratesti (tra sceneggiature, appunti, disegni) che tiene in alcuni raccoglitori nel suo ufficio della mediateca. Si tratta di una miscellanea di materiali non ordinati e catalogati che forse un giorno sarebbe utile scandagliare se volessimo approfondire questa storia. Tra queste carte ci sono anche alcune copie di «Ragazze fuori», una rivista nata nel centro di custodia attenuata di Empoli il 28 aprile 1998 e poi proseguita fuori, con la pubblicazione di alcuni numeri a cura dell'amministrazione comunale della stessa città.

⁴³⁰ Il video e altre notizie sulla sua gestazione e sulla casa di custodia attenuata di Empoli sono disponibili al link: https://www.mediatecatoscana.it/attivita_lm/casa-circondariale-di-empoli/

Poco dopo arriva una donna che ricorda loro che devono prepararsi per il pranzo, così la camera segue tutto il piccolo gruppo mentre imbandisce la tavola all'aperto. La scena è festosa e tutte sono contente che sta per arrivare una nuova ospite, Samira, mentre Cinzia se ne sta per andare: qualcuna sottolinea che la ruota gira, che per una che esce un'altra entra.

Fino a che il pranzo finisce e le donne non fanno per entrare nell'edificio che dà sul giardino, non è chiaro dove ci si trovi: la luce fuori è accecante, è caldo, tutte sono vestite con abiti leggeri ma sulla porta d'ingresso della casa c'è una donna in uniforme, un'agente di custodia.

All'interno le donne fanno da padrone di casa con Samira e la conducono nel corridoio per mostrarle la cella, allo stesso tempo parlano di come sia importante nella vita lavorare su sé stessi e aprirsi al cambiamento, per la volontà di inseguire i propri desideri.

Quando aprono la porta della cella però quello che si spalanca davanti ai nostri occhi non è una stanza ma una sorta di tribunale: un uomo incappucciato è seduto ad una scrivania ricoperta di carte, chiama i nomi di alcune donne che sono da una parte in attesa e che hanno delle coperte sulle spalle e piangono.

Una di loro viene presa e colpita con un'ascia: un attimo dopo vediamo un corpo a terra e una testa che rotola via, e la figura del boia passare un dito sulla lama dell'arma e rimetterla a posto. Viene fatto il nome di un'altra donna, ma stavolta per dirle che la sua esecuzione è rimandata e poi in questa scena si insinua il suono, chiaramente *over*, di una sveglia.

Dall'incubo si torna negli spazi della realtà con le detenute che ballano ascoltando un pezzo di Bob Marley.

Ancora una volta un suono ci introduce in una scena di sogno, nella quale vediamo Angela seduta dietro a Marlon Brando mentre è in sella alla sua moto ne *Il selvaggio* (Benedek, 1953): i capelli lunghi della ragazza sono mossi dal vento mentre lei assapora questa sensazione di libertà che ben presto si trasforma in paura quando intravede il volto di un uomo minaccioso. Ancora una volta è un raccordo sonoro a riportarci da una scena di sogno alla realtà e nei locali della casa di custodia attenuata dove le detenute vengono riprese dalla comandante (così la chiamano) per un disegno sulla parete di una stanza comune.

Nella scena successiva Cinzia, la liberante, sorprende una compagna mentre è in un bagno nell'atto di iniettarsi una dose di eroina, la rimprovera e riesce a fermarla: in questo film la donna è dipinta non solo come colei che ha espiato la propria pena, ma come una persona che sembra aver compiuto un percorso interiore di consapevolezza.

Inserti onirici si alternano a scene più realistiche, tra queste quella di un'agente che dapprima rimprovera Cinzia per il modo in cui sta spazzando e poi le due iniziano un balletto, in stile musical, muovendo le loro scope a tempo nel corridoio tra le celle.

I sogni delle detenute invece, come abbiamo visto finora, spaziano dal favoleggiare di trovarsi in un salotto elegante, riccamente arredato e con personaggi vestiti di tutto punto, ad avventure come quella che vede Angela ed Eleonora cercare di salvare il pupazzo inizialmente appeso all'aereo dipinto sul muro e poi ad una struttura metallica che simula i pattini di un elicottero (e il suono *over* delle eliche di questo tipo di velivolo ci aiuta a rificarci la scena).

Seguono altri episodi di quotidianità della comunità, come un diverbio tra le detenute a causa del disordine di Eleonora o l'incontro di Cinzia con la terapeuta che la incoraggia e le augura il meglio per la sua vita fuori dalla casa di custodia.

Infine il film si chiude come si è aperto, nel giardino, d'estate, le donne conversano e Eleonora arriva esortando le altre ad apparecchiare la tavola: stavolta è Angela la liberante, e la nuova arrivata si chiama Sara.

Liberante è un perfetto esempio di un lavoro nato e realizzato dalle detenute, se non in tutto almeno in larga parte, e forse per questo risente di molti vizi di forma e di sostanza, ma è importante perché queste sue caratteristiche ci permettono di collocarlo in un'area classificatoria mai ancora toccata da questa tesi. Si tratta infatti del frutto di un'esperienza corale, in cui anche la regista sembra lasciare ampio spazio alle decisioni delle interpreti, sia sul piano della sceneggiatura che della recitazione. L'inesperienza, e il carattere spontaneo, hanno fatto sì che il risultato sia un film molto ambizioso e non altrettanto riuscito: la materia sono i sogni, ma piano onirico e piano del quotidiano non sono ben amalgamati e forse sono stati scelti troppi episodi da mettere in scena, e troppi generi da voler omaggiare.

Sequenze oniriche, musical nei corridoi, momenti da documentario sociale, citazioni di film famosi: troppi stili e temi da trattare in un corto di neanche trenta minuti.

Quello che si nota è che c'è l'occhio di una professionista dietro alla regia e che l'aspetto forse più curato è quello sul suono, che non solo serve da raccordo tra scene diverse ma rende maggiormente realistiche o quantomeno completa quelle scene altrimenti troppo difficili da costruire: il suono delle pale dell'elicottero o il rumore della moto nella scena tratta da *Il selvaggio*.

Come si legge dalla scheda del film pubblicata su un numero di «Ragazze Fuori»⁴³¹, il film è il frutto del lavoro di insegnanti (Sveva Fedeli per il linguaggio cinematografico e Vincenzo Benati di Italiano), dei sogni di quattordici donne e dell'elaborazione di questo soggetto da parte di altre nove detenute, che dai nomi non sembrano coincidere con il gruppo che aveva dato l'avvio al progetto.

⁴³¹ *La scheda*, in «Ragazze Fuori», Periodico della Casa a Custodia Attenuata Femminile di Empoli, Suppl. n. 2 al n. 3 di «Empoli», agosto 2002, p. 4.

La lunga gestazione di *Liberante* è raccontata a più riprese su «Ragazze Fuori», un supplemento della rivista «Empoli» periodico dell'Amministrazione Comunale della cittadina del fiorentino. È chiaro dal film, dalla presenza della rivista e dai suoi contenuti (ci sono rubriche su questioni come la pena di morte nel mondo, su altre esperienze di detenzione in Italia, sul teatro e naturalmente sul cinema) che la casa di custodia attenuata di Empoli fosse in quegli anni un luogo particolarmente vivace, ricco di iniziative utili per le ospiti, per la loro crescita personale e il loro reinserimento in società.

«Ragazze Fuori» è importante sia per quello che ci permette di sapere circa le attività che si svolgevano nella casa di custodia attenuata di Empoli ma anche perché l'esistenza stessa della rivista ci dice molto di quale fosse il clima nelle carceri in quegli anni: è noto, e ne ho fatto menzione parlando di *Fine pena mai*, che il carcere di Porto Azzurro fosse la sede della redazione de «La grande promessa», la rivista che è stata l'incubatrice della Legge Gozzini.

In realtà, come testimoniato anche nell'articolo di Luisa Franzini già citato, sono molte le riviste che tra la fine dei '90 e i primi 2000 vengono redatte nelle carceri italiane, essendo negli stessi anni della diffusione di internet molte prendono anche la via del web. «Ragazze fuori» è un'esperienza interessante ma che risente di un limite, dato dalla transitorietà delle donne che si avvicendano nella redazione: Franzini nota infatti che «le esperienze più solide e durature sono quelle realizzate nelle sezioni di Alta sicurezza dove i detenuti hanno pene più lunghe e questo dà maggior continuità al gruppo redazionale ed all'intera iniziativa»⁴³².

Nello stesso periodo di *Liberante* viene girato *L'amore sbarrato*, un video di 35' firmato da Maria Luisa Carretto con protagonisti gli uomini della casa di custodia attenuata «Gozzini» di Firenze (nota come «Solliccianino») e le donne di Empoli. Si tratta di una serie di interviste rivolte ai detenuti sul tema dell'affettività ed è suddiviso in capitoli riguardanti l'innamoramento, il tradimento, l'abbandono e la necessità di introdurre nelle carceri la «stanza dell'affettività»⁴³³.

Nello stesso dvd di Mediateca sono presenti tre video girati invece con gli internati dell'Ospedale Psichiatrico Giudiziario di Montelupo Fiorentino: *Video Arte* (s.d., 21'), *Doppia sfida* (M.L. Carretto, 2002, 11') e *L'avventura di Jacquot* (M.L. Carretto, P.L. Gaspa, 2001, 4').

⁴³² L. Franzini, *III. Comunicare dal carcere...*, cit., p. 403.

⁴³³ Ad oggi, nonostante i pronunciamenti anche di organismi sovranazionali volti a favorire la presenza nelle carceri di spazi adatti alle visite coniugali, in Italia non esiste una legge che permetta e regolamenti che i detenuti possano beneficiare di incontri intimi con i propri partner, prima di poter accedere a permessi di uscita o di scontare del tutto la pena detentiva.

Video Arte è il frutto di laboratori diversi: ai pazienti era stato chiesto di raccontare delle storie che poi erano diventate *storyboard* illustrati, pupazzi in ceramica, performance teatrali centrate sull'uso della voce, teatrini di carta ritagliata. Il video finale è l'insieme di queste esperienze e senza che si veda mai nessuno degli internati che vi hanno lavorato abbiamo accesso ai loro vissuti.

Come racconta Fedeli nell'intervista in appendice, i tre video girati a Montelupo in quegli anni circolarono per festival dedicati, e *Le avventure di Jacquot* fu pubblicato anche sull'allora sito del Ministero di Grazia e Giustizia.

Un dvd di Mediateca riporta *Il pannello* (di cui Fedeli parla nell'intervista) e in un altro ancora è presente un corto, di appena 9', firmato da Maria Luisa Carretto e girato da e con i detenuti del «Gozzini» di Firenze: si intitola *Evacuatio... evacuationis. Facendola ci si fa* e insieme al video è presente anche il *backstage*, che ci offre una visione ancora più inedita della vita e delle dinamiche tra detenuti.

Nicola Melloni è l'autore di due documentari girati entrambi a Solliciano: *Aria in carcere*, in cui si mostrano le attività trattamentali che si svolgono nell'istituto, e *Il giardino degli incontri*⁴³⁴. Quest'ultimo, commissionato dal Comune di Firenze nel 2008, è incentrato sul ruolo e l'importanza del giardino che il grande architetto Giovanni Michelucci progettò per il carcere fiorentino, pensandolo come un luogo dove i detenuti e i loro familiari potessero incontrarsi all'aria aperta, circondati dal verde, potendo fare due passi insieme in un'atmosfera rilassata e serena.

Continuando il percorso attraverso i materiali della mediateca facciamo un salto di pochi anni fino ad arrivare ad un titolo firmato ancora da Maria Luisa Carretto nel 2011 e girato stavolta con i giovani dell'Istituto Penale per i Minorenni "Meucci", sempre a Firenze: *La palla*. È la storia di una partita a calcetto durante la quale la palla rimane impigliata tra i rami di un albero, un ragazzo sale per prenderla e da lì, in alto, vede la cupola del Brunelleschi ed inizia a descriverla ai suoi compagni, finché si distrae, cade e muore. I ragazzi di questo progetto sono minorenni e quindi la regista ha cura di non riprenderli in volto, semmai vediamo solo dei particolari degli occhi, ma è evidente che la volontà di recitare e partecipare a questo piccolo film deve fare i conti con la necessità di tutelare e proteggere la loro identità.

Sempre con i detenuti del minorile ma due anni dopo, Carretto gira *La mia fuga (La hueda)*, in cui un ragazzo assiste a una lezione di storia dell'arte durante la quale si addormenta e inizia il

⁴³⁴ Disponibile al link: <https://vimeo.com/user2772438>

suo sogno, in bianco e nero, in cui lo vediamo compiere il furto di un quadro e infine venire arrestato.

Due anni dopo ancora, siamo nel 2015, Carretto e Pierangelo Marino dirigono *Il mio film* presso la sezione femminile di Sollicciano, si tratta stavolta del lavoro conclusivo di un corso sugli effetti speciali svoltosi nell'arco dell'anno precedente e coordinato da Fedeli.

Noi siamo in forse (2014, 15') è un corto di Elisa Salvadori girato stavolta con le detenute della casa circondariale di Empoli, che discutono del proprio destino soprattutto dopo che la Corte Europea dei diritti umani ha condannato l'Italia per il caso noto come "sentenza Torreggiani"⁴³⁵: si trattava di una causa che Torreggiani e altri sei ex detenuti avevano intentato contro lo Stato italiano per il trattamento loro riservato nelle carceri di Busto Arsizio e Piacenza. Il sovraffollamento di questi istituti aveva comportato che queste persone fossero state recluse per molti mesi in celle triple con meno dello spazio utile affinché i loro diritti minimi fossero garantiti. In particolare la corte si era pronunciata denunciando la violazione dell'articolo 3 della Convenzione europea dei diritti dell'uomo (CEDU), che recita: «Nessuno può essere sottoposto a tortura né a pene o trattamenti inumani o degradanti».

Dopo il pronunciamento della Corte europea lo Stato italiano avrebbe dovuto adottare delle nuove misure volte a ridurre o eliminare il sovraffollamento (ahimé strutturale) nelle carceri italiane, anche per evitare che migliaia di detenuti intentassero cause che se vinte avrebbero comportato milioni di euro che l'Italia avrebbe dovuto pagare loro in risarcimenti.

Insieme alle parti in cui le detenute discutono della questione ci sono estratti di discorsi pubblici sul tema di Giorgio Napolitano e di Pietro Grasso, allora Presidente della Repubblica il primo e del Senato il secondo.

Come si vede i materiali audiovisivi presenti in mediateca ma non accessibili al pubblico sono molti, e descrivono un rapporto lungo e intenso, soprattutto nei primi anni 2000, quando le realtà detentive erano molte e la volontà delle istituzioni di aprirsi al territorio era chiara.

La cifra comune a tutti questi lavori sembra consistere nel fatto che viene lasciato ai detenuti completa libertà sia nella fase di scrittura dei testi, che nella scelta delle situazioni da riprendere, anche a scapito del valore artistico di questi titoli, ma appunto non è il pregio estetico ad essere in discussione: la posta in gioco sembra essere l'aver una voce, il poter esprimere i propri vissuti, rivendicare i propri diritti, svelare la propria sensibilità.

⁴³⁵ Per approfondire la vicenda si veda Gabriele Della Morte, *La situazione carceraria italiana viola "strutturalmente" gli standard sui diritti umani (a margine della sentenza "Torreggiani c. Italia")*, in «Diritti umani e diritto internazionale», vol. 7, n.1, gennaio-aprile 2013, pp. 147-158.

Sveva Fedeli e gli altri operatori che ho menzionato in questo paragrafo sono entrati in carcere dapprima come docenti, per corsi di comunicazione audiovisiva per un duplice scopo: offrire ai detenuti competenze spendibili nel mondo del lavoro, loro utili una volta liberi ma anche (e forse soprattutto), dare loro i rudimenti di un altro linguaggio. Che si tratti di ore di cineforum o di laboratorio attivo, studiare e mettere in pratica il linguaggio del video significa imparare a lavorare con gli altri, diventare capaci di risolvere i conflitti, avere un altro mezzo per indagare se stessi e riproporre anche agli altri quanto scoperto in questo percorso di analisi⁴³⁶.

I materiali che ho potuto visionare in mediateca arrivano fino al 2015 ma Fedeli mi ha messo a disposizione due documenti, per il momento inediti, che a mio parere costituiscono un ulteriore e interessante sviluppo: due audiodocumentari di Mirko Mencacci, realizzati registrando i suoni ambientali in momenti diversi della giornata, il primo nella casa di custodia attenuata “Gozzini” di Firenze e il secondo presso la Casa di Reclusione di Massa.

Mi sembra di aver evidenziato in quasi tutti i film analizzati l’importanza della colonna sonora, e di come il tratto unificamente di molti di questi titoli sia dato dal *soundscape* del carcere, riconoscibile dai rumori incessanti, dalla babele di lingue, dalla musica e dalle voci che provengono da radio e tv.

Con gli audiodocumentari a mio avviso si sviluppa ulteriormente quella volontà immersiva che ha spinto molti autori a cimentarsi nell’impresa di raccontare il carcere, anche perché il suono è inarrestabile, e come vedremo nel prossimo capitolo, il suo ruolo è determinante e contribuisce a dare un’identità a tutti questi lavori.

⁴³⁶ Sui corsi di cinema come strumento pedagogico nelle carceri si veda A. Vio, *Tra educazione e carcere...*, cit.

Capitolo III – Dall’ispezione alla visione

Dal principio di ispezione alla visione

Nel primo capitolo ho cercato di delineare il rapporto che fin dalla sua nascita lega la prigione alla visione, usata quest’ultima come strumento di controllo (non il solo) attraverso cui il potere disciplinare viene esercitato.

Nelle parole di Ignatieff il *panopticon* di Bentham era una sorta di «alveare circolare a più piani composto di celle aperte attorno a una torre centrale d’ispezione; di questa torre in cui i prigionieri non potevano guardare, ma dalla quale i carcerieri vedevano chiaramente dentro ciascuna cella, lo sguardo infaticabile e repressivo dell’autorità spaziava tutto intorno»⁴³⁷.

In queste poche righe l’autore condensa alcuni concetti chiave che accompagneranno la lunga fortuna di cui il *panopticon* (almeno nella sua formulazione teorica) ha goduto nel mondo della detenzione per gli ultimi tre secoli.

Intanto l’autore parla di celle come quelle di un alveare, ovvero una struttura brulicante in cui protagonista è la moltitudine (lo sciame) e non i singoli. Poi spiega che al centro di tutto c’è una torre di ispezione, così chiamata perché è quella parte dell’edificio che permette di guardare senza essere visti, quindi di esercitare un controllo visibile e inverificabile (come ampiamente illustrato nel primo capitolo).

La torre non è altro che il mezzo che rende possibile l’attuarsi di quel principio d’ispezione di cui parla anche Foucault e che è il cardine di una sorveglianza sistematica e ineludibile, sia essa quella che si mette in atto in una città colpita dalla peste o nel *panopticon* vero e proprio.

«La visibilità è una trappola»⁴³⁸ ma soltanto per chi ne è oggetto: i corpi dei detenuti sono inondati dalla luce che li mette a nudo davanti agli occhi dei sorveglianti, detenere la capacità di vedere significa detenere il potere.

Negli esperimenti carcerari sette-ottocenteschi come nel campo di concentramento, l’annientamento dell’individuo è sistematico, e passa anche per il nascondimento del suo volto: Ignatieff racconta del caso di Pentonville, una delle esperienze più spregiudicate sul piano della detenzione. In questa struttura, inaugurata nel 1842 nel Nord di Londra, la giornata era scandita da orari e attività fissi e ogni forma di socializzazione tra i prigionieri era bandita. Quando era l’ora della messa «Prima di uscire dalla cella nel passaggio, il detenuto calzava una maschera marrone, a forma di vanga, con buchi per gli occhi, che doveva impedire il suo riconoscimento da parte di amici e complici rinchiusi con lui. Usciva quindi dalla cella e si poneva sull’attenti,

⁴³⁷ M. Ignatieff, *Le origini del penitenziario*, cit., pp. 121-122.

⁴³⁸ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 218.

fissando oltre la tromba delle scale gli altri prigionieri, immobili al pari di lui eccetto che per il lampeggiare degli sguardi»⁴³⁹.

Dunque l'idea che ha guidato questa ricerca è che se chi detiene lo sguardo può esercitare il potere, molti degli autori delle opere che ho analizzato nel capitolo precedente hanno cercato di conferire ai detenuti con cui hanno lavorato la possibilità di *orientare la visione*, su di loro e grazie a loro. Si tratta sempre e comunque di un rapporto asimmetrico tra gli autori e i soggetti: i registi hanno l'ultima parola sul film, non fosse altro perché sono loro a decidere i tagli delle inquadrature e a realizzare o a soprintendere le operazioni di montaggio. Tuttavia nei casi di studio considerati la postura etica da loro adottata si esprime grazie a scelte formali atte a favorire una focalizzazione interna ai personaggi e grazie alla rinuncia, da parte degli autori, non tanto di esprimersi ma di contrapporsi alla posizione dei loro protagonisti.

In un saggio che Gianni Canova ha dedicato al termine "Potere"⁴⁴⁰ e al modo in cui esso è stato declinato nel nostro cinema, lo studioso sviscera il tema a partire dalla sua constatazione circa la natura di invisibilità o inafferrabilità del potere in molti film che pure sembrano essere incentrati su di esso.

Canova distingue tra le teorie classiche (quella «sostanzialistica di Hobbes»⁴⁴¹ e quella «soggettivistica di Locke»⁴⁴²), e una, molto più frequentata da studiosi contemporanei, che chiama *relazionale*, «secondo cui il potere è una relazione fra due soggetti in cui uno dei due ottiene dall'altro comportamenti che in assenza di potere non avrebbe ottenuto»⁴⁴³.

Precisa che il potere cui si sta riferendo è quello politico e che, laddove nel panorama italiano ci siano film che hanno cercato di indagare o rappresentare altri tipi di potere, ciò è stato fatto unicamente allo scopo di illuminare aspetti contingenti quello politico. Prima di procedere all'analisi di alcuni casi infine, accenna a quella che è una sua conclusione, ovvero la presenza nei film di cui tratta, di una prospettiva a volo di uccello che cerca di «fornire un punto di vista sinottico (e dall'alto) sulla questione della sovranità»⁴⁴⁴ di contro ad una «prospettiva della rana»⁴⁴⁵, e quindi dal basso, che sembra la cifra di molti dei casi di studio presenti in questa tesi.

⁴³⁹ M. Ignatieff, *Le origini del penitenziario*, cit., p. 5.

⁴⁴⁰ Gianni Canova, *Potere*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume II*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 429-506.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 431 (corsivo nel testo).

⁴⁴² *Ibidem* (corsivo nel testo).

⁴⁴³ *Ibidem* (nella nota Canova attribuisce queste distinzioni a Norberto Bobbio, *stato, governo, società. Frammenti di un dizionario politico*, Torino, Einaudi, 1985).

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

La «prospettiva della rana»

Sarebbe ingenuo pensare che la volontà di simmetria da sola realizzi le condizioni del suo esistere: il cinema è un dispositivo discorsivo che presuppone che quelle linee di forza (di enunciazione, di soggettivazione, di frattura) di cui parla Deleuze diano vita ad un groviglio che è tutt'altro che un esempio di equilibrio e di reciprocità. Anzi, per Deleuze il disequilibrio è uno dei tratti identificativi del concetto di dispositivo, sia esso da intendersi come cinematografico o disciplinare.

Tuttavia le opere che ho esaminato, benché espressioni di regimi discorsivi diversi, hanno molti tratti in comune, e questo mi porta a ritenere che siano mosse dalle stesse premesse e che gli autori abbiano trovato soluzioni simili perché considerate quelle più efficaci per rispondere alle esigenze che hanno determinato la nascita dei film.

Mi preme qui mettere in evidenza quelle marche testuali, intese come elementi formali e di contenuto, segni, che ricorrono sia a livello semantico che sintattico e che connotano i testi e i contesti narrativi di cui stiamo parlando.

Una prima grossa distinzione va fatta circa i due codici prevalenti, quello dei significanti visivi e quello dei significanti sonori.

Per quanto riguarda la scelta delle inquadrature, prevalgono piani fissi e ravvicinati. Sullo schermo, assoluti protagonisti del quadro, sono la figura umana e il carcere, quest'ultimo nella sua veduta d'insieme o nei dettagli.

Soprattutto quelli che ho indicato come documentari si aprono o contengono al loro interno vedute esterne delle carceri in cui sono ambientati.

Queste inquadrature hanno il preciso scopo di collocare le storie che sono raccontate ma anche di connotarle: le pareti di cemento, gli spigoli, le vedute d'insieme di questi edifici che spesso sembrano austere cattedrali laiche nel deserto delle periferie urbane servono a sottolineare due aspetti su tutti. Da un lato che il carcere è un luogo del rimosso, spazio della dislocazione utile ad allontanare coloro il cui comportamento è stato deviante dalla norma; dall'altro che la posizione che il carcere occupa in una città, come tutti gli altri edifici pubblici e privati, risente delle dinamiche della gentrificazione, intesa come quel movimento centrifugo che considera gli immobili del centro come più prestigiosi rendendoli economicamente inaccessibili e spinge verso l'esterno del tessuto urbano tutto ciò che non risponde alle logiche del profitto⁴⁴⁶.

⁴⁴⁶ Sul fenomeno della gentrificazione e le dinamiche che innesca mi sono lungamente soffermata nel primo capitolo, in particolare alle pp. 39-41.

Se dunque questi piani servono a dare allo spettatore le coordinate spaziali (e sono spesso accompagnati da didascalie esplicative che aggiungono anche la città e le date in cui le riprese sono state effettuate), ciò che noi vediamo di questi edifici sono prevalentemente gli interni.

Non esistono grandi differenze tra le celle e gli spazi comuni che si possono vedere sia nei primi che negli ultimi film: il carcere ci appare tramite dettagli e sta allo spettatore cucire insieme tutte queste immagini e passare da una visione frammentaria a una d'insieme.

La camera indugia spesso sulle sbarre, sul cielo visto attraverso di esse, sui muri dai colori pastello ma scrostati, fatiscenti. Ancora una volta a interessare non è soltanto l'immagine intesa come indice, come referente dell'oggetto, ma nel suo valore iconico, per il modo in cui rappresenta gli ambienti e per quello che ci suggerisce di leggervi all'interno.

Così non è solo la presenza delle sbarre a offrire una lente per la lettura dell'ambiente, ma anche e soprattutto l'aggiunta dei rumori (che poi analizzerò più oltre) e il senso che si genera dall'accostamento tra questi elementi dell'arredo carcerario con altri o con la presenza della figura umana.

Il film in cui il contrasto emerge con più forza è sicuramente *Ninna nanna prigioniera*, dove tutto stride: i volti paffuti dei bambini e le porte metalliche, i loro giochi spensierati contro uno sfondo di sbarre, griglie e spigoli metallici.

Una scena in particolare mette in evidenza questo attrito, quella in cui i bambini (Lolita e Samuel) sono in piedi su dei banchi addossati a una parete: all'altezza delle loro teste ci sono delle finestre una delle quali è aperta con uno spigolo pericoloso che (come una "pistola di Cechov") sembra attendere di poter entrare nell'azione scenica con il piccolo che vi corre incontro sul suo triciclo. Non importa che in questa scena non accada nulla di quanto ci si potrebbe aspettare: la condizione di attesa e di pericolo in cui i bambini vengono messi dalla regista suggerisce una chiave di lettura chiara, dà un'istruzione allo spettatore e gli restituisce la condizione di precarietà e di incertezza che vivono non solo le detenute in quanto tali, ma in quanto mamme.

Il carcere tuttavia risulta un luogo inospitale per gli adulti oltre che per i bambini, e questo si vede bene anche in *VR Free* che, nonostante sia girato in un edificio che ha meno di 40 anni, grazie alle proprietà della ripresa e della visione immersiva ci restituisce la ristrettezza degli ambienti, i muri scrostati, i bagni praticamente contigui alle cucine all'interno delle celle.

Infine, il contrasto si ha anche in una scena significativa di *Cesare deve morire*, quella in cui, dopo che hanno avuto un alterco, gli attori che interpretano Cesare e Decio tornano in biblioteca dove sono tutti gli altri, e mentre è stata ormai decisa la congiura, viene inquadrato il volto di Gallo / Lucio che guarda di fronte a sé: c'è il poster di un'isola in mezzo al mare, dapprima in

bianco e nero (come era girata la scena finora) e poi la camera zooma sull'isola che piano piano acquista colore. Da questa idea, da questo sogno ad occhi aperti di Lucio, si passa a una ripresa che sembra incarnata dallo sguardo panottico di una camera di sorveglianza, una panoramica orizzontale in notturna dall'alto sui tetti del complesso di Rebibbia, che qui con valore simbolico allude a Roma, la città che dorme ignara nella notte che precede la morte di Cesare. In un solo raccordo di scene si passa dalla biblioteca del carcere ad un paesaggio di sogno e di evasione alla realtà dell'isola penale, con una serie di accostamenti che associano per similitudine e contrasto immagini e luoghi che appartengono a mondi distanti, in questo caso anche nel tempo (Rebibbia che sta per l'antica Roma).

Un altro tipo di inquadratura, che serve da raccordo tra scene diverse, è quella centrale dall'alto (spesso una panoramica orizzontale che compie una rotazione non superiore al quarto di giro) sui ballatoi o sulle aree centrali dei penitenziari: si tratta di una ripresa oggettiva ma che recando in sé le caratteristiche di uno sguardo ubiquo e di controllo può essere considerata anche una *soggettiva vuota*, nell'accezione che ne ha dato Buccheri (supra p. 76, nota 218).

Questo tipo di inserto è presente soprattutto in quei film che sono ambientati in edifici costruiti secondo un modello che discende dal *panopticon*, si tratti de Le Nuove di Torino o del Nuovo Complesso di Rebibbia. Quest'idea di un occhio che vigila viene resa anche con l'altro tipo di sguardo di cui parla Buccheri, l'*oggettiva densa*, che si esplicita in quelle scene dove vediamo qualcuno che non si palesa come personaggio ma che attraverso uno schermo sta guardando scene del film di cui fa parte.

Gli inserti di cui ho appena parlato sembrano essere utili per delineare, per contrasto e contrapposizione, la natura e le intenzioni del tipo di sguardo che prevale in questi film, che è quello molto più umano e vicino (non solo per la focale che adotta) che segue gli uomini e le donne di queste storie.

Dal dispositivo ottico disciplinare al dispositivo espressivo

Prospettive così diverse mettono in scena una configurazione di sguardi in cui a quello panottico se ne oppone uno umano, in cui la dinamica del vedere ed esser visti assume la forma di un dialogo tra il dispositivo cinematografico usato con funzione di sorveglianza e di controllo, e lo stesso impiegato come dispositivo espressivo che dà volto, voce e identità ai soggetti che riprende.

Quasi tutti i film presi in esame sono costruiti attorno alle storie e alle esperienze di diversi detenuti, non di uno solo, e anche solo questa scelta è indicativa delle intenzioni degli autori: non esistono criminali paradigmatici, casi di cronaca da raccontare come esempi di parabole

negative da stigmatizzare e da isolare; esistono persone, e sono tante e sono del tutto simili agli spettatori.

La camera in questo caso si avvicina ai suoi soggetti, li mostra da vicino, con dei tagli di inquadratura che vanno dal totale alla mezza figura, fino al primo e primissimo piano.

Molti di questi film, e anche quelli che appartengono a modalità discorsive diverse, sono basati su una vicinanza che sta a indicare anche una presa di posizione dei registi: solo con la prossimità è possibile realizzare quel faccia-a-faccia con l'altro che ci può permettere di conoscerlo, di entrare in contatto con lui in maniera profonda. Ma la prossimità qui intesa non è la contiguità di due spazi della geometria euclidea, bensì quella nozione di «approssimarsi, vicinanza, contatto»⁴⁴⁷ di cui parla Lévinas e che è resa possibile dall'umanità: così la prossimità acquista il suo senso assoluto.

Perché il dispositivo panottico funzioni sono necessari due elementi: lo sguardo visibile e inverificabile rappresentato dalla torre e i soggetti da sorvegliare: «Lo sguardo panoptico è un "essere-guardato", e si preoccupa relativamente poco dello sguardo attivo; in ciò la sua struttura è fatta in modo da concettualizzare il cinema come un dispositivo del potere e della disciplina»⁴⁴⁸.

In questi film la geometria di sguardi è data dalla triangolazione tra i detenuti nel quadro, il regista / operatore che guarda e lo sguardo di controllo delle videocamere di sorveglianza o degli agenti di custodia: la posizione di chi riprende dunque è indicativa della postura etica che il film intende adottare.

Gli uomini e le donne che vivono in carcere non sono delle figure bidimensionali ritagliate dalla luce che viene da fuori ma personaggi a tutto tondo, scolpiti dalla luce diegetica del carcere, di cui la camera ci restituisce pelle, espressioni, esitazioni che si possono leggere sui loro volti.

Le ragioni dell'insistenza su volti, corpi e mani degli attori a mio avviso è dettata da diversi motivi: di ordine estetico, perché ho considerato film che sono tutti ascrivibili al cinema del reale e che come tale fondano la propria natura sulla ripresa diretta dei luoghi e dei personaggi di cui trattano; di ordine pratico, perché molti sono frutto di laboratori con un budget bassissimo o inesistente, e si servono di ciò che è più "economico", ovvero i corpi degli attori; e infine di ordine etico ed estetico insieme, perché la significanza del primo piano nel flusso delle immagini del cinema ha un valore preciso e vasto, studiato dagli albori di questa arte.

⁴⁴⁷ Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence...*, cit., p. 101.

⁴⁴⁸ Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag GmbH 2007, tr. it. di Fulvia De Colle, Rinaldo Censi, *Teoria del film. Un'introduzione*, Torino, Giulio Einaudi editore 2009, p. 116.

Il volto di un essere umano che invade lo schermo e ci guarda negli occhi ha da sempre suscitato il più grande interesse da parte dei teorici del cinema: Elsaesser e Hagener, ad esempio, ricostruiscono la genesi di questo interesse e non possono prescindere da Balázs per cui il primo piano è «il nucleo della sua teoria filmica. Nel primo piano l'uomo non si limita ad esperire il mondo in un modo finora latente. Egli vede anche se stesso come in uno specchio, poiché il primo piano mostra in genere un volto: se la peculiare qualità espressiva del volto umano consiste nel fatto che sentimenti ed emozioni non si dispongono in ordine cronologico come sequenze di espressioni, bensì convivono nel tempo con intrecci e simultanee metamorfosi, lo stesso vale per il primo piano»⁴⁴⁹.

L'atto di vedersi e guardarsi come in uno specchio permette l'identificazione con l'altro, e come è noto lo specchio ha giocato un ruolo fondamentale all'interno delle teorie sul cinema; in particolare, ancora Elsaesser e Hagener individuano tre paradigmi sul tema, l'ultimo dei quali è quello che scaturisce dagli studi sulla neurobiologia e sull'importanza della scoperta dei neuroni specchio.

Un mondo statico e un tempo ciclico

La maggior parte delle inquadrature di questi film è fissa, se ci sono movimenti di macchina non sono mai né troppo ampi né veloci.

Naturalmente bisogna tenere presenti le specificità dei supporti che sono stati usati per girare, considerando che i primi film degli anni '80 o primi '90 sono stati girati del tutto o in parte in pellicola e che questo comportava una maggiore pianificazione in fase non tanto di scrittura, ma di preparazione delle scene e semmai un intervento sul montaggio.

Nel profilmico invece il movimento è più vario, anche se la maggior parte degli autori sembra interessata ai gesti quotidiani, ripetitivi, che vengono compiuti sia dagli agenti che dai detenuti. Un'azione che ritorna e che è carica anche di significati simbolici è quella della battitura delle sbarre: nelle carceri ogni giorno, più volte al giorno, gli agenti sono tenuti a "battere" le sbarre delle finestre per verificare che non siano state tagliate o manomesse.

Quest'azione è un *topos* ed è importante sia per il significato che assume, che per le modalità con cui viene effettuata: nonostante metodi di sorveglianza e di controllo che possono essere sempre più sofisticati permangono, nel carcere, sistemi e spazi obsoleti che richiedono atti che

⁴⁴⁹ Ivi, p. 61. Sul celebre lavoro condotto da Balázs sul primo piano si veda almeno Bela Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien, Deutsch-Österreichischer Verlag 1924, tr. it. di Sara Terpin, Leonardo Quaresima (a cura di), *L'uomo visibile*, Torino, Lindau 2008.

sembrano provenire dal passato ma che invece (e i film ne sono documenti) non solo sono attuali ma quotidiani.

L'atto della battitura inoltre connota il *soundscape* del carcere, di cui si parlerà tra poco.

Anche dal punto di vista fotografico l'estetica di questi film si rifà a un certo "naturalismo" del piano di ripresa, senza (almeno non sembra) l'uso di luci di scena e questo contribuisce ad una resa maggiormente "mimetica" talvolta usata come scelta espressiva. I neon degli ambienti artificiali o il taglio obliquo della luce attraverso le sbarre delle finestre producono effetti drammatici, contrasti luministici che fanno coesistere sui volti luci e ombre insieme, che a loro volta divengono indici di aspetti diversi dell'indole e del carattere dei soggetti ripresi.

Oltre ai gesti degli agenti a ripetersi sono anche quelli dei detenuti, la cui quotidianità è legata agli orari e agli appuntamenti stabiliti all'interno di ciascun penitenziario: per questo in alcuni casi è possibile vedere la distribuzione della posta, dei pasti, i turni di pulizia degli ambienti comuni, i colloqui con gli avvocati o con i parenti.

Soprattutto in quei lavori che non rientrano nel campo del documentario si trovano inserti extradiegetici che fanno parte del film allo scopo di dare una connotazione diversa connotazioni diverse o motivi di senso ulteriori ai discorsi costruiti dal film.

Questo procedimento fa parte della struttura di *Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno* dove le parti delle interviste di taglio documentaristico sono intervallate da segmenti non narrativi di pochi secondi che mostrano strumenti scientifici che hanno a che fare con la misurazione del tempo: l'accostamento cadenzato e regolare di queste immagini alle parti in cui seguiamo i racconti dei detenuti porta lo spettatore a riflettere sul tema su cui Baruchello ha costruito il suo video, che è quello relativo al tempo.

Un discorso analogo può essere fatto anche per *Tutto quello che rimane*, e per il fatto che le riprese delle azioni sceniche degli attori e delle attrici sono montate alternandole ad inserti relativi a dettagli degli affreschi di Giotto della Cappella Scrovegni. Lo spettatore capisce ben presto che i detenuti stanno interpretando a modo loro le scene degli episodi del ciclo degli affreschi, ma l'accostamento delle immagini che provengono direttamente dalla Cappella rende più chiara la lettura e accresce il senso della messa in relazione tra le due eterotopie presenti nella città di Padova.

Per *Le cose da lontano* non si può parlare di inserti extradiegetici (perché in fondo è problematica anche l'individuazione della dimensione della diegesi), ma il video ci serve ad introdurre il discorso sul montaggio. Il video di Lucia Veronesi si regge su una linea narrativa portante che è data dalle interviste audio delle due donne, di cui non vediamo mai i volti. La traccia video che accompagna il racconto è del tutto dissimile dagli altri casi di studio proposti,

perché nessuna delle immagini è da considerarsi originale (intendendo con originale la ripresa effettuata in occasione delle interviste), salvo forse per qualche inquadratura dell'interno e dell'esterno di un carcere ma disseminata in un flusso di altre per cui non è possibile stabilire con certezza l'occasione o il luogo in cui è stata girata.

Salvo quei film che sono costruiti seguendo una progressione temporale e narrativa (*Ninna nanna prigioniera* e *Cesare deve morire*, per esempio), gli altri sono organizzati secondo la messa in serie di scene accostate per nuclei tematici o addirittura per nessuno di questi motivi, ma solo per cercare di restituire una visione il più completa possibile di cosa sia la quotidianità per una persona che vive in carcere. Per *Fine pena mai* ma anche per *Le rose blu* (e con premesse e finalità molto diverse nell'uno e nell'altro caso), vale quello che Nichols riconosce a *Hospital* (1970) di Frederick Wiseman: «Questo collage a mosaico, composto da numerosi eventi, non collegati a un singolo personaggio o una singola questione, e non uniti da un commento fuoricampo, obbliga lo spettatore a reagire alla carica, spesso fortemente emotiva, delle immagini e a comprendere autonomamente il tema più in generale di potere, controllo, necessità e reazione all'interno dello specifico quadro sociale ritratto nel film»⁴⁵⁰.

Trattandosi in quasi tutti i casi di film mossi da uno sguardo documentario, in cui non avviene o non viene privilegiata una progressione narrativa, si assiste alla giustapposizione di scene dove non accade nulla di speciale se non la vita che scorre lenta nei gesti di chi abita il carcere. Capita molto spesso che le scene coincidano con piani sequenza e che al montaggio spetti il compito di accostare queste unità del discorso mettendole una accanto all'altra, come a dare un senso di molteplicità alle storie individuali.

In *Immagini malgrado tutto* Georges Didi-Huberman parla della forza e della necessità delle immagini, a partire da quelle “rubate” al regime disciplinare per eccellenza, quello dei lager nazisti. Interrogarsi su quale sia il modo giusto per raccontare per immagini la Shoah porta lo studioso sul tema più generale della memoria, dei documenti e della liceità stessa della rappresentazione.

Parlando della messa in serie delle immagini, Didi-Huberman afferma che il «montaggio è valido solo quando non si affretta troppo a concludere o a richiudere: quando aiuta e complica la nostra apprensione della storia, non quando schematizza abusivamente»⁴⁵¹. Questo sembra quello che avviene nella maggior parte delle opere considerate e risponde all'atteggiamento adottato dai registi: osservare e restituire, accantonando la propria autorialità o meglio

⁴⁵⁰ B. Nichols, *Introduzione al documentario...*, cit., p. 75.

⁴⁵¹ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado...*, cit. p.154.

mettendola al servizio di film asciutti, senza imporre la propria visione, o almeno limitandola al minimo.

In un solo caso, e per i motivi esplicitati nel paragrafo dedicatogli, si assiste ad un montaggio vorticoso, che Didi-Hubermann definirebbe “centrifugo”⁴⁵²: *Le cose da lontano* sembra essere il risultato dell’accostamento tra un audiodocumentario e un’opera di videoarte, ma allo stesso tempo è come se le due linee di racconto non potessero fare a meno una dell’altra, come se la dimensione artistica del video non potesse rinunciare alla dimensione testimoniale del sonoro e viceversa.

Per gli altri è ancora il cinema di Wiseman il riferimento, stavolta nelle parole di Gauthier, che sembrano adatte a quasi tutti i casi di studio, anche a quelli (come *Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno*) che non sono, o non del tutto, documentari: l’autore «non interviene, se non con la sua presenza (ma è comunque un intervento), non commenta, se non con il montaggio (ma è comunque un commento), filma l’azione e non il racconto dell’azione (ma un’azione filmata è già un abbozzo di racconto)»⁴⁵³.

Il soundscape del carcere

L’aspetto per il quale le varie opere differiscono meno e che denota in maniera più evidente un atteggiamento univoco da parte degli autori è quello riguardante il trattamento del suono.

I dati che risaltano sono: l’assenza di voci di commento, la parsimonia o l’assenza di musica extradiegetica e l’attenzione riservata ai rumori del carcere.

In nessuno dei casi di studio esiste una voce narrante, tipica del documentario d’interpellazione (Gauthier) o di quella che Nichols chiama modalità espositiva: non esiste o non traspare da queste opere un lavoro costruito a tema, in maniera da suffragare o capovolgere l’idea con cui l’autore si è approcciato all’esperienza del carcere.

Può essere presente (come ho evidenziato nei paragrafi dedicati) la voce *off* di personaggi interni alla vicenda non solo nella dinamica del campo / controcampo (come quella della nipote di Mastrogiovanni che commenta le riprese di sorveglianza in *87 ore*), o possono esserci sequenze in cui la voce appartiene al personaggio inquadrato ma per esprimere i suoi pensieri (*Cesare deve morire*) o i suoi sogni (*Liberante*).

⁴⁵² Riferendosi alle *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, lo studioso definisce «un tipo di montaggio che fa turbinare documenti, le citazioni, gli estratti di altri film verso un’estensione mai coperta: montaggio centrifugo, elogio della velocità», e nella stessa pagina lo contrappone ad un «montaggio centripeto, elogio della lentezza» che attribuisce a *Shoah* di Claude Lanzmann, *ivi*, p. 159.

⁴⁵³ G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, cit., p. 33.

La voce, soprattutto in quelli che sono propriamente documentari, può orientare la lettura delle immagini presentate in maniera decisiva: «La parola determina spesso il senso delle immagini; non a caso, si è spesso definita la voce fuori campo del documentario come “voice of God” (voce di Dio), proprio per l’alto grado di assertività che contiene»⁴⁵⁴.

Tutti i casi di studio considerati si caratterizzano perché scritti in modo da rinunciare ad esprimere una qualsivoglia assertività, a tematizzare in maniera preconcepita la materia di cui trattano, anzi danno l’impressione di accogliere in sé quelle “punte di realtà” che possono presentarsi sotto forma di incontri, di personaggi, di altri sguardi. Sebbene possa di primo acchito dare un’impressione di maggiore immediatezza, anche il cinema documentario, come noto può mentire anzi, molto spesso esso è stato un’arma molto potente di mistificazione della realtà al servizio di poteri autoritari. Il documentario infatti «può rappresentare un valido strumento di lotta e un rigido sistema di chiusura ideologica; un mezzo rivoluzionario o ferocemente oscurantista»⁴⁵⁵.

Questo sembra non avvenire né nei nostri documentari né nelle altre opere considerate, proprio perché viene lasciato ai soggetti ampio e quasi totale spazio per esprimersi e quando capita di sentire la voce dei registi/intervistatori, magari perché intervenuti all’interno di un dialogo il cui senso risulterebbe alterato anche solo da un minimo taglio, questo fa l’effetto di un incidente sonoro, di qualcosa che fuoriesce laddove non dovrebbe.

Non tutte le opere considerate sono documentari, lo si è già detto, ma in tutte si avverte il passo indietro di ciascun autore anche attraverso la volontà di «affrancarsi dal fardello della voce fuori campo»⁴⁵⁶ cui molto cinema italiano non riesce a rinunciare, così scrive Ivelise Perniola, e di cui invece molto cinema sul carcere sembra riuscire benissimo a fare a meno. Rinunciare all’autoritarismo epistemico della voce narrante significa rinunciare o diminuire anche la potenza autoritaria del dispositivo cinematografico.

Questa sobrietà nell’impiego di una voce ascrivibile all’enunciatore si accompagna ad un uso molto minimale della musica: salvo in film come *Cesare deve morire*, dove la musica originale è impiegata come punteggiatura con funzione di sottolineatura nei momenti più significativi dal punto di vista drammaturgico, essa è di solito presente solo come presenza diegetica ambientale (proveniente da radio e tv) o perché prodotta dai suoi protagonisti.

⁴⁵⁴ Ivelise Perniola, *Il cinema dicotomico*, in M. Bertozzi (a cura di), *L’idea documentaria...*, cit., p. 221.

⁴⁵⁵ *Ivi*, cit., p. 220.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 223.

Le uniche voci che sentiamo sono quelle degli uomini e delle donne che vivono in carcere: tra di loro molti sono stranieri e un'altra caratteristica importante che riscontriamo in molti di questi film⁴⁵⁷ è la babele di lingue o accenti differenti che si incontrano.

L'aspetto sicuramente più significativo di tutti i casi di studio però è il particolare ambiente sonoro, il *soundscape* del carcere, caratterizzato da rumori metallici, taglienti, invadenti che non risparmiano nessun momento della vita al suo interno.

Eccetto che in *Tutto quello che rimane* o in *Le cose da lontano*, dove la costruzione scenica della azioni teatrali e il lavoro sull'intreccio delle interviste implicano l'impiego della musica o di effetti sonori a commento delle animazioni, in tutti gli altri esempi che ho analizzato il carcere è sempre presente anche sotto forma di suono: anche quando è tagliato fuori dall'inquadratura, come nei primi piani dei detenuti, invade lo spazio con i suoi rumori, con la battitura delle sbarre, con le porte metalliche che sbattono.

Il carcere si manifesta sotto forma di rumori, che siano le urla di qualcuno in lontananza o l'eco della battitura delle sbarre, riempie lo schermo anche senza essere inquadrato, la sua è una presenza ubiqua, costante, una caratteristica che talvolta atterrisce i nuovi detenuti più della reclusione stessa. Da tutti questi rumori (e se in diversi film si avvertono soltanto, in *Sbarre* alcuni detenuti ne parlano diffusamente) non ci si può difendere, la presenza invadente del fuori campo non solo si manifesta ma permea moltissimi momenti, anche in questi film.

Questo fuori campo che invade il campo fa pensare a quell'orizzonte «degli eventi contingenti e imprevedibili e traccia di un'alterità effettivamente non-riducibile»⁴⁵⁸ di cui parla Montani circa la necessità di rendere testimonianza di quei luoghi e quelle realtà per loro natura inattestabili sotto forma di documenti registrati.

Il carcere sembra essere una delle manifestazioni possibili di *ácusma*⁴⁵⁹, perché di molti dei suoni diegetici che accompagnano le scene di questi film noi non vediamo la fonte.

Il concetto di *ácusma*, almeno nel modo in cui lo ha declinato Michel Chion (che a sua volta lo mutuava da Pierre Schaeffer), si riferisce appunto più spesso ad una voce, di un personaggio non visibile o non ancora visualizzato, ma nel nostro caso può riferirsi piuttosto ad una situazione, in cui ciò che vediamo inquadrato e ciò che si sente non coincidono, o non del tutto.

La battitura delle sbarre è come detto un *topos* presente, in molte scene anche centrale e visualizzato: molti registi sembrano esserne rimasti affascinati e per questo lo restituiscono allo

⁴⁵⁷ Esistono in particolare due documentari, entrambi di Marco Santarelli, che affrontano la tematica della presenza degli stranieri nelle carceri italiane, con tutto ciò che questo comporta: si tratta di *Milleunanotte* (2012) e *Dustur* (2015), girati nella Casa Circondariale "Dozza" di Bologna.

⁴⁵⁸ Pietro Montani, *Bioestetica...*, cit., p. 117.

⁴⁵⁹ Cfr. Michel Chion, *La voce nel cinema*, cit.

spettatore; tuttavia è qualcosa che viene avvertito sotto forma di suono anche a distanza, quando non c'è l'intenzione di mostrarlo. La presenza costante è quella di rumori metallici, volontari o involontari, determinati anche solo da una porta che viene chiusa.

Questo mostrarsi del carcere sotto forma di suono, dato anche ad esempio dalle urla di detenuti e detenute che si gridano frasi d'amore tra le rispettive sezioni maschile e femminile, sembra rispecchiare alcuni dei poteri dell'ácusma, anche se non tutti, dal momento che in questo caso è generato non da un personaggio ma da un luogo. L'ácusma del carcere, la sua particolare identità acustica, ha due dei poteri di cui parla Chion: è ubiquo, perché è ovunque, ed è onnipotente perché i rumori che lo compongono «hanno il sopravvento sull'immagine, la invadono e la vampirizzano; [...] hanno spesso il potere assoluto di indirizzare l'azione e di definirla, di darle vita e talvolta di disperderla»⁴⁶⁰.

La musica è presente in quasi tutti i casi considerati ma in maniera molto diversa da film a film. In alcuni è solo un brusio di sottofondo, proveniente da radio o tv, talvolta di celle adiacenti in quelle in cui sono girate le scene; talvolta invece vengono mostrate situazioni in cui sono gli stessi detenuti a suonare o a cantare, come in diverse scene di *Le rose blu* e di *Liberante* (che pur se più breve del primo e girato quasi una quindicina di anni dopo, del primo riprende spirito e natura laboratoriale).

Sbarre si conclude con una sequenza in cui un detenuto percorre uno dei corridoi del carcere di Sollicciano cantando un rap che ha scritto, accompagnato in questa camminata da i suoi compagni: la videocamera li precede in un lungo carrello all'indietro, come in un videoclip.

I film sul carcere come controdispositivo

I film oggetto dell'analisi non sono una documentazione esaustiva per lo studioso che volesse cercare di approfondire una analitica del potere disciplinare oggi in Italia, ma possono essere un utile strumento anche per questo scopo, sebbene non sia l'obiettivo di questa ricerca.

Il carcere di per sé è uno dei campi di esercizio del biopotere, forse uno dei più paradigmatici, ed è stato e continua ad essere indagato da discipline diverse, come anche dal cinema.

L'aspetto più interessante di una visione d'insieme di questi film è che essi costituiscono anche uno spaccato di cinema italiano che ci racconta di un universo artistico fatto di piccole produzioni, di materiali resistenti, talvolta sperimentali, questi ultimi descritti come «opere di

⁴⁶⁰ Il soggetto di questa citazione, che qui ho sostituito con i rumori, nell'originale riguarda le voci, *ivi*, p. 43.

vari generi, di varie durate e di vari supporti che si possono considerare “fuori norma”: fuori dalla norma della finzione naturalistica e del documentario del reale»⁴⁶¹.

Fuori norma significa anche che si tratta di opere che sfuggono ad una logica classificatoria rigorosa, sono spesso modalità discorsive ibride che presentano marche testuali provenienti da ambiti e generi diversi, spesso caratterizzate da una forte componente intermediale.

In maniera succinta e prima di avviarmi ad esporre le conclusioni di questa ricerca, vorrei delineare quali sono a mio avviso gli aspetti più importanti emersi dallo studio di questi film.

L’ambiente ristretto del carcere, i vissuti di chi lo abita e la difficoltà di accedervi come visitatori esterni costituiscono quasi una sfida per gli autori che si sono voluti cimentare in questa esperienza.

Tuttavia, dietro ad una scelta talvolta dettata da motivi diversi dalla volontà di testimoniare la condizione della detenzione (come Paolo Taviani racconta che è successo per lui e suo fratello), si nasconde un approccio da cui traspare l’atteggiamento che quasi tutti si sono sentiti in dovere di adottare.

Questo è dimostrato ad esempio dal fatto che in nessun caso tra quelli considerati siamo di fronte a una modalità che può essere ascrivibile a quella che Nichols, nel documentario, chiama descrittiva o espositiva, nella quale lo spettatore diventa testimone dell’atto di enunciazione dell’autore che con la sua voce di commento e le scelte di montaggio esprime la sua visione su un argomento dato.

Nella quasi totalità dei casi, il regista compie delle scelte orientate non tanto ad annullare il suo punto di vista (senza il quale non ci sarebbe film) ma ad avvicinarsi ai soggetti il più possibile: lo fa con la camera, privilegiando piani ravvicinati, o lo fa nel momento in cui lascia che il testo sia deciso e costruito dai detenuti.

Il carcere come dispositivo disciplinare prevede la presenza di due sguardi in perenne asimmetria: quello di controllo dell’uomo nella torre e quello, cieco, dei detenuti nelle celle. Il regista entra in questa dinamica e cerca di restituire lo sguardo dei suoi soggetti, adottando quell’atteggiamento che nelle scienze sociali è chiamato *emico*, inteso come un modo di rappresentare e raccontare i fatti e le situazioni dal punto di vista degli attori sociali, in questo caso i detenuti. Nel fare questo, riduce al massimo il suo punto di vista, senza potere (né volere probabilmente) abdicare del tutto al suo ruolo enunciativo, ma lasciando la parte preponderante dell’enunciazione ai suoi protagonisti.

⁴⁶¹ Adriano Aprà, *Fuori norma*, in Adriano Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Venezia, Marsilio 2013, p. 12.

Il dispositivo panottico, come quello cinematografico, necessita per il suo funzionamento della luce: il guardiano può osservare indisturbato e invisibile i prigionieri, le cui celle sono trapassate dalla luce esterna. In questo modo però i detenuti sono delle figure piatte, bidimensionali, del resto basta che siano illuminati in modo da essere controllabili.

Per il cinema la luce è necessaria ma può essere usata anche con funzione espressiva: com'è noto la fotografia in un film è importantissima e nei casi esaminati lo è particolarmente perché di norma serve non ad appiattire i soggetti ma a dare loro corpo, ad accentuare l'espressività dei loro volti, a restituirceli come figure a tutto tondo.

Infine vorrei aggiungere un altro punto che ritengo fondamentale: nell'introdurre il concetto di profanazione di uno spazio sacro, Agamben ne parla come di un controdispositivo, che agisce in senso contrario al sacrificio considerato come un dispositivo che «attua e regola la separazione»⁴⁶², tra uno spazio sacro e uno profano⁴⁶³.

Quello che accomuna il tema di questa ricerca e il concetto di profanazione non è tanto il campo di applicazione e di indagine, ma il fatto che entrambi prevedono l'esistenza di un margine che viene oltrepassato e tentano di spiegare che cosa abiti quella soglia.

Se c'è una cosa che il carcere inibisce del tutto è non solo e non tanto il contatto con l'esterno ma la comunicazione, specialmente quella dal dentro al fuori.

Se il nostro è un mondo fortemente caratterizzato da quella che Silvana Mariniello chiama socio-medialità⁴⁶⁴ (intendendo con questo termine una società definibile dagli scambi intermediali che la abitano), il carcere al contrario è il luogo della povertà mediale, in cui gli unici scambi comunicativi concessi con l'esterno sono affidati a tecnologie antiquate (e pressoché in disuso) come la corrispondenza a mezzo posta.

Ai detenuti è negato l'accesso a *smartphone* e cellulari, per telefonare si deve fare richiesta scritta (la "domandina"), l'uso di internet è permesso solo in determinati spazi e a certe condizioni, la posta cartacea può venire controllata.

Nonostante il tempo passi, anche nei regimi di detenzione non sottoposti a restrizioni ulteriori (come quelle del 41 bis), lo scollamento tra le tecniche di comunicazione che circolano all'esterno e quelle possibili dentro aumenta in maniera esponenziale: ciò però non ha mai

⁴⁶² G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* cit., p. 28.

⁴⁶³ «E se consacrare (*sacrare*) era il termine che designava l'uscita delle cose dalla sfera del diritto umano, profanare significava per converso restituire al libero uso degli uomini», G. Agamben, *Profanazioni*, cit., p. 83 (corsivo nel testo).

⁴⁶⁴ Silvestra Mariniello, *L'intermedialità dieci anni dopo*, in L. De Giusti (a cura di), *Immagini migranti...*, cit., pp. 21-36.

soppresso la voglia dei detenuti di esprimersi e di raccontarsi, di cercare un mezzo per esprimere questi impulsi che sono alla base delle prime esperienze di video e film girati in carcere.

Quello che vediamo sullo schermo è l'incontro tra due tensioni, l'urgenza comunicativa che erompe dai detenuti e l'urgenza testimoniale che muove gli autori: l'esito può essere diverso come diversi sono i film.

Molti di essi, anche quelli che non sono propriamente documentari, aspirano alla volontà di attestare la realtà che rappresentano e per farlo si servono talvolta dell'accostamento di piani espressivi che appartengono a categorie mediali e artistiche diverse.

Ciò è piuttosto evidente in *Tutto quello che rimane*, dove il dialogo tra i dettagli degli affreschi di Giotto e le azioni teatrali degli attori è reso possibile dal montaggio: si hanno materiali mediali diversi che danno luogo a un intreccio, in cui opzione riproduttiva e performativa delle immagini sono inestricabilmente connesse. Non solo si ha un dialogo tra azioni teatrali e dettagli degli affreschi, ma il video è anche il racconto di una corrispondenza videoepistolare tra dentro e fuori, tra uomini e donne, tra due modi diversi di approcciarsi alla lezione di Giotto. Il movimento che è presente non è tanto quello interno al quadro quanto quello permesso dal montaggio che fa trasparire questo flusso. Questo video si costituisce dall'incontro tra piani mediali (video, affresco, documentario d'arte, teatro, corrispondenza epistolare) diversi, e il dialogo che ci mostra trascende il carcere e ci conduce nel campo di un'indagine sulla riflessività delle immagini e sui concetti che sono alla base del ciclo pittorico della Cappella Scrovegni: si tratta di temi universali come quelli di colpa e pena, che permeano la dottrina cristiana come la riflessione penologica e giuridica sul carcere.

La riflessività presente in *Tutto quello che rimane* mi sembra si possa intendere come la terza delle modalità possibili secondo Irina Rajewsky, «intermediality in the narrow sense of intermedial references»⁴⁶⁵: ovvero quella che si ha quando un medium fa dei riferimenti ad un altro nella forma dell'*ekphrasis*, producendo così un oggetto artistico che si costruisce in tutto o in parte in relazione con quello che sta omaggiando. Il risultato finale dunque è qualcosa che, con gli strumenti propri del medium principale, evoca o tematizza un altro medium, in questo caso il video viene usato per riflettere sulle immagini di Giotto che omaggia, e lo fa attraverso le azioni sceniche che riprende: «Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means»⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ Irina O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermedialités / Intermediality», n. 6, Fall 2005, p. 52

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 53.

Un montaggio intermediale è anche quello che accosta le tracce audio e video in *Le cose da lontano*, o iscrizioni medialità tra linguaggi diversi (foto, collage, *paint box*, raggi X): in questo modo si colma un vuoto dato dal rifiuto delle due detenute di farsi riprendere e si crea uno spazio intermedio che fa a meno dell'autenticità per raggiungere un'etica dell'autenticazione. Siamo di fronte cioè a un insieme disomogeneo di materiali disparati cui il montaggio intermediale riesce ad accreditare una funzione di veridizione maggiore di quella riproduttiva pura e semplice.

È la stessa cosa che avviene in *87 ore*, dove non è la registrazione delle videocamere di sorveglianza che da sola assolve al suo ruolo di testimonianza, ma l'incastro tra i vari piani narrativi che accresce la funzione testimoniale di quelle immagini "riestetizzandole"⁴⁶⁷, ovvero togliendole dalla sfera della loro prestazione referenziale e donando loro una nuova identità estetica. Le immagini delle videocamere di sorveglianza subiscono un doppio grado di risemantizzazione⁴⁶⁸, passando dall'essere una registrazione che sarebbe stata superflua (se qualcuno avesse compreso osservando il monitor dell'Ospedale che la situazione di Mastrogiovanni si stava aggravando sempre più), all'essere materiale utile ad essere discusso in sede giudiziale, fino a diventare linea narrativa necessaria a costruire il discorso del film.

Anche questa forte componente intermediale diventa un modo per rovesciare il dispositivo panottico: tanto questo prevede una monodirezionalità dello sguardo (la distanza di ripresa, la fissità di angolazione) tanto queste opere rispondono in maniera caleidoscopica, con i detenuti che "evadono" dalla ristrettezza delle loro celle con tutti i modi permessi dai regimi discorsivi proposti in questi casi di studio.

Come ho già sottolineato più volte, la possibilità per gli autori di entrare in carcere con i loro mezzi di registrazione ha comportato una svolta anche sul piano artistico: in un film di finzione è possibile attenersi a uno schema narrativo in cui protagonisti e antagonisti si affrontino e che abbiano caratteristiche riconducibili a quelle imposte dal genere.

I personaggi di un film, soprattutto il modo in cui sono costruiti e la funzione che hanno nella progressione del racconto, al pari di «argomenti comuni, trame condivise, scene chiave, oggetti familiari o riprese e suoni riconoscibili»⁴⁶⁹, sono elementi semantici che contribuiscono alla riconoscibilità di un genere. Nel cinema americano classico e segnatamente nel *prison movie* ci

⁴⁶⁷ P. Montani, *L'immaginazione intermediale...*, cit., p. 94.

⁴⁶⁸ Il termine qui è impiegato nel modo in cui lo usa Alice Cati quando discute dei processi grazie ai quali un'immagine può passare dall'essere una traccia anodina a essere un significante che permette una lettura più articolata e complessa di se stessa. Cfr. Alice Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano – Udine, Mimesis 2013, p. 73.

⁴⁶⁹ Rick Altman, *Film / Genere*, cit., p. 132.

sono luoghi, suoni, rumori e caratteri ricorrenti: in particolare Kevin Kehrwald, riferendosi ad uno dei capostipiti del genere come *The Big House*, ne parla come di un film paradigmatico per la presenza di questi elementi; elencando i vari personaggi lo studioso individua «the white-collar criminal introduced to a violent world he doesn't understand, the straightforward felon who has the potential to go straight, the impenitent con, the ineffectual warden, the sadistic guard, the waiting woman, the snitch»⁴⁷⁰.

I registi del reale, tutti coloro che hanno raccontato la vita dei detenuti intervistandoli e riprendendoli nelle carceri, o semplicemente lavorando con questi uomini e donne ma dando vita ad un racconto altro, non possono manipolare il materiale umano che hanno o almeno non lo possono fare del tutto: tipizzare i detenuti, ritagliarli come figure bidimensionali, significherebbe ritornare a guardarli dalla torre del *panopticon*.

In fondo è proprio la scelta della posizione da cui filmare che determina, anche per lo spettatore, una prima istruzione di lettura di un film: il posto nello spazio occupato dal regista di documentari (e per estensione qui, tutti i film considerati, per il fatto stesso di aver scelto come *location* il carcere) è di per sé una dichiarazione di intenti, «axiographics would address the question of how values, particularly an ethics of representation, comes to be known and experienced in relation to space»⁴⁷¹. Lo spettatore non viene messo nella condizione passiva del vedere ma nella posizione attiva dell'essere parte, del partecipare e del costruire, attraverso la sua attività, un punto di vista fecondo e capace di generare nuovo senso per la comprensione di quello che è presente in queste opere. Lo spettatore cui sono rivolte è un soggetto attivo, che non riceve supinamente un insegnamento ma è in grado di rielaborare ciò che vede; si tratta di quello spettatore emancipato che «osserva, seleziona, confronta, interpreta. Collega ciò che vede ad una miriade di altre cose che ha visto su altre scene, in altri tipi di luogo. Compone il suo poema con gli elementi del poema collocato davanti a suoi occhi»⁴⁷².

Soprattutto nei documentari, il film è reso possibile da una negoziazione prima, durante e talvolta dopo le riprese: tradire il patto di fiducia con i soggetti significherebbe situarsi più vicino al guardiano della torre che ai detenuti.

Tutte queste scelte contribuiscono all'aspetto definitivo che assumono un film e il suo stile (caratterizzato dalla presenza e dalla ricorrenza di elementi semantici, dalla sintassi, dal formato, dalla lunghezza, dal circuito distributivo e dal pubblico per cui è stato pensato): tutto questo mette in evidenza «the relationship between the camera and its subject in documentary.

⁴⁷⁰ K. Kehrwald, *Prison Movies...*, cit., p. 37.

⁴⁷¹ B. Nichols, *Representing Reality...*, cit., p. 77.

⁴⁷² J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 18.

Because the subjects of documentary – social actors and historical events – have a life that persists beyond the frame of the text, the camera and its gaze invoke a set of moral/political issues distinct from those associated with fiction»⁴⁷³.

Il rapporto con il genere

La singolarità e l'interesse che questi film suscitano si collocano a mio avviso anche nel fatto che indubabilmente presentano molti punti di contatto con il *prison movie* pur configurandosi anche come qualcosa di completamente differente.

Allo stesso tempo uno sguardo diacronico approfondito su di essi può permettere di considerarli come paradigmatici nel contesto di questi trent'anni di cinema italiano, a prescindere dal tema trattato.

Se è vero come sostiene Kehrwald che si può parlare *prison film* quando le immagini e gli effetti della carcerazione permeano il film e ne mettono in ombra altri aspetti (supra, p. 18), bisogna anche considerare che la varietà dei temi affrontati nei casi di studio (come suggerisce Sarzotti, p. 19) permetterebbero l'individuazione di ulteriori sottocategorie in base al reato per cui qualcuno è stato condannato, se uomo o donna, a seconda del tipo di carcere in cui ci si trovi e ad altre aspetti simili a questi.

Nel primo capitolo si è accennato all'esistenza di un filone nel cinema americano, il *women's prison film*, molto prolifico e che nei vari decenni si è arricchito di connotazioni diverse, dai messaggi normativi tesi all'idea di rieducazione delle donne devianti, fino ad un vero e proprio sottogenere chiamato con l'acronimo WIPs⁴⁷⁴ ("*Women-In-Prison*" movies).

In un caso e nell'altro, le donne sono raffigurate in relazione alla loro sessualità, quella deviante che le ha portate a perdersi e per le quali devono essere "riaddomesticate", e quella che le fa diventare oggetto di abusi e violenze dei film di *exploitation*.

Benché di questo secondo tipo esistano anche esempi italiani (in un sottogenere quasi esclusivamente nostrano e in minima parte legato ad altri Paesi europei che rientra sotto l'etichetta di *Italian Nazi Sexploitation Cinema*⁴⁷⁵, particolarmente attivo tra 1975 e 1977), è il primo tipo che ha avuto più fortuna e visibilità e una risonanza più vasta.

⁴⁷³ B. Nichols, *Representing Reality...*, cit., p. 80.

⁴⁷⁴ Cfr. Suzanne Bouclin, *Women in Prison Movies as Feminist Jurisprudence*, in «Canadian Journal of Women and the Law», University of Toronto Press, v. 21, n. 1, 2009, pp. 19-34.

⁴⁷⁵ Cfr. Mikel J. Koven, 'The film you are about to see is based on documented fact', in Ernest Mathijs, Xavier Mendik (a cura di), *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema from 1945*, London, Wallflower Press, 2004, pp. 19-31.

Ancora una volta però se si parla di donne si parla di sessualità, tanto che, scrive Kehrwald: «Whereas walls in most prison movies are the obstacles of freedom, walls in *Women's Prison* are obstacles of Eros, a drive so strong that 'concrete and rifle bullets' can't contain it»⁴⁷⁶.

I casi di studio di questa ricerca hanno una componente femminile molto forte, sia in base al numero di registe (sei titoli su undici), sia in base a quelli che hanno per protagoniste donne o che sono ambientate in sezioni femminili (quattro più due che riguardano entrambi i sessi).

Questo non significa una predominanza di sguardo femminile nel panorama italiano delle produzioni audiovisive sul tema carcere: la scelta dei casi di studio da me compiuta è pensata soprattutto allo scopo di dare conto di una serie diversa di approcci e di modalità discorsive. Tuttavia quello che appare evidente è che questa selezione non è tanto affine al genere hollywoodiano codificato del *women's prison film* ma piuttosto a quella produzione indipendente che ho menzionato nel primo capitolo (da Wiseman a Story e DuVernay). In questi film come in quelli analizzati è assente ogni messaggio normativo rivolto allo spettatore: le storie sullo schermo non sono presentate come parabole, come esempi negativi da non seguire, ma da esse traspare una vicinanza ai soggetti e un rispecchiamento nei loro volti e quindi nei loro vissuti.

Nella stagione che Patrizio Gonnella chiama degli *Italian Prison Movies and Docs*⁴⁷⁷, la volontà di dare dignità ai detenuti e alle loro storie è qualcosa che salta agli occhi (Gonnella porta l'esempio di film come *Il gemello* di Vincenzo Marra e il già citato *Milleunanotte* di Marco Santarelli): la dignità di cui parla si oppone al concetto di *inhuman* come alcuni organismi europei hanno definito la condizione di detenzione in Italia, tanto che la Corte Europea sui diritti umani di Strasburgo ha condannato il nostro Paese per un trattamento crudele e inumano, non idoneo alla dignità che la vita deve avere, anche quando si tratti di quella in prigione⁴⁷⁸.

Gonnella scrive che «La dignità umana è il collante interpretativo di quasi tutte le opere cinematografiche, televisive e web degli ultimi tempi [si riferisce agli anni '10 del 2000] che ruotano intorno alla pena detentiva. Di fronte all'invasione penale, all'ossessione della sicurezza, alla esaltazione del paradigma punitivo, perde di senso ogni insistenza sulla funzione della pena e l'attenzione non può che fermarsi e soffermarsi sulla dignità umana la cui negazione è più facile raccontare e far conoscere con le immagini piuttosto che con le sole

⁴⁷⁶ K. Kehrwald, *Prison Movies...*, cit., p. 76.

⁴⁷⁷ Patrizio Gonnella, *Carcere e dignità umana: la stagione degli Italian Prison Movies and Docs*, in C. Sarzotti, G. Siniscalchi (a cura di), *Evisioni...*, cit., pp. 128-131. Patrizio Gonnella è un giurista, attivista e dal 2005 Presidente dell'Associazione Antigone.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 128.

parole»⁴⁷⁹. L'indignazione cui fa riferimento poco oltre è quella che si prova contro l'inumanità del sistema detentivo italiano e quella, aggiungo, che Boltanski chiama indignazione illuminata e che si ha quando i persecutori vengono messi sotto accusa: «L'inversione del riempimento dei posti ne "l'indignazione illuminata" costituisce l'operazione critica per eccellenza»⁴⁸⁰, e questo descrive in maniera abbastanza accurata quello che avviene in alcuni dei casi di studio. Coerentemente con quanto suggerisce Boltanski, alcuni dei titoli di questa ricerca documentano in maniera sobria e attenta, talvolta senza esibire questo paziente lavoro di registrazione e ricostruzione, i nessi causali che legano i destini del persecutore e dell'infelice, intendendo con questi termini i due estremi di una catena che lega individui che occupano posti opposti di un sistema di potere che diventa piuttosto espressione di una «teoria della *dominazione*»⁴⁸¹.

Il carcere sotto accusa

La dominazione e la sua insensatezza, emergono in queste opere tutte le volte che i detenuti sono costretti a rispettare rituali e procedure che sembrano ormai vuote di senso, residui di arcaismo in un modo totalmente scollato da quello che si muove vorticosamente fuori dal carcere: le perquisizioni, la battitura delle sbarre, la "domandina", il controllo dei pacchi in entrata e in uscita. Tutte queste operazioni sembrano essere compiute più in nome di una ritualità del potere che per una vera utilità volta a mantenere in sicurezza i singoli detenuti e la società tutta.

Quello che ci viene mostrato dunque, quando non è espressamente scritto, costruito e diretto dai detenuti che partecipano alla realizzazione dei film e ne sono artefici in tutto o in parte (in modi e proporzioni diverse rientrano in questa casistica *Le rose blu* e *Liberante*, *Tutto quello che rimane*, *Cesare deve morire* e *VR Free*), è la visione di ciò che ha colpito i registi, la loro postura etica che diventa estetica, la documentazione del loro processo di inserimento all'interno della comunità carceraria.

Allo spettatore si cerca di dare un posto all'interno, faccia a faccia con i soggetti di queste opere, e l'intento di questi autori può dirsi politico ma non sovversivo, almeno non nel modo che intende Rancière: se è vero che ci viene reso accessibile e visibile ciò che normalmente non lo è, è anche vero che in nessuno di questi film si assiste a qualcosa di dirompente o rivoluzionario, né sul piano dell'espressione artistica né sul quello del contenuto.

⁴⁷⁹ *Ivi*, p. 129.

⁴⁸⁰ L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore*, cit., p. 98.

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 99 (corsivo nel testo).

E non potrebbe accadere altrimenti, perché il carcere applica il proprio controllo anche su chi vi entri come ospite e come testimone, ma questo non impedisce a queste opere di avere un'identità etica e politica definita.

Oltre a rendere testimonianza della condizione di reclusione, del ritardo tra mondo prigioniero e mondo libero, un altro aspetto, anche politico, è quello di portarci a riflettere sulla composizione della popolazione dei detenuti e su come essa sia una prova di un cambiamento in atto ormai da decenni nelle nostre società.

La presenza di detenuti stranieri, la prevalenza di persone provenienti da situazioni socioeconomiche marginali o svantaggiate, il sovraffollamento, appaiono evidenti anche senza che siano il focus di queste opere, ed è qualcosa di cui esse non fanno un resoconto scientifico, ma costituiscono un importante documento.

La composizione della popolazione dei detenuti e i reati per cui sono tali sono naturalmente cambiati a cavallo di questi trenta anni e l'aspetto attuale è quello che ho illustrato succintamente attenendomi ai dati di Vianello riportati a p. di questa tesi.

In maniera analoga a quelle che sono le teorie che Loïc Wacquant applica soprattutto agli Stati Uniti, nella prefazione all'edizione italiana di una raccolta di suoi testi, Gonnella descrive il caso italiano come uno Stato che attualmente trova nel potere di punire l'unico strumento per esercitare la propria sovranità⁴⁸², e aggiunge una descrizione di quanto è successo negli ultimi tre decenni: «Negli ultimi venticinque anni il numero complessivo di detenuti è più o meno raddoppiato. Siamo passati dai fisiologici 30-35 mila detenuti agli attuali 66 mila detenuti rinchiusi nelle 206 carceri italiane e costretti a vivere in condizioni gravemente lesive della loro dignità umana visto che i posti letto sono poco più di 44 mila. La popolazione detenuta è oggi una massa informe all'interno della quale è sempre più difficile distinguere il colpevole dell'innocente, colui che sta bene da quello che sta male, indagato dal condannato. L'iperincarcerazione massifica, de-personifica, palesa che la rieducazione più che una aspettativa è un mito»⁴⁸³.

Ovviamente gli aspetti riguardanti il sovraffollamento, l'incertezza, le condizioni lesive della dignità, sono tanto più evidenti in quei film che sono ambientati nelle case circondariali, dove i detenuti stanno per un periodo più breve e molto spesso in attesa del giudizio definitivo.

Tuttavia quello che sembra comune a tutti è il fatto che di solito «La criminalità punita (Pavarini, 1997) si presenta dunque come il precipitato di un processo selettivo che, prendendo avvio da politiche penali restrittive e criminogene (in particolare sulla tossicodipendenza e

⁴⁸² Patrizio Gonnella, *Prefazione*, in L. Wacquant, *Iperincarcerazione...*, cit., p. 8.

⁴⁸³ *Ivi*, p. 9.

sull'immigrazione), si alimenta di prassi giudiziarie spesso conservatrici (cfr. Mosconi, Padovan 2005) o che comunque non riescono ad individuare nel sociale percorsi alternativi a quello detentivo»⁴⁸⁴.

Nel primo capitolo ho dedicato un paragrafo alla sorveglianza, sia al suo impiego sempre più largo nel mondo contemporaneo che alla fascinazione che la sua estetica è stata in grado di creare nel mondo artistico.

Rispetto a questo i casi di studio di questa ricerca mi pare che presentino una posizione netta: sono tutti controdispositivi che si oppongono al concetto di controllo e di sorveglianza e che quando ne ricalcano lo stile (nelle molte inquadrature che ho chiamato panottiche, totali o campi lunghi che mostrano le carceri da dentro e dall'alto, come dal punto di vista della torre) lo fanno per mostrare lo sguardo da cui si vogliono far "evadere" i detenuti.

Se a partire dagli anni 2000 si può vedere che la sorveglianza non è più relegata in appositi luoghi ma è anch'essa ormai diventata universale⁴⁸⁵, è anche vero che «Il crollo delle due torri sembra trascinare con sé un intero regime visivo: la sorveglianza si consolida come la "pratica organizzativa dominante della tarda modernità"»⁴⁸⁶. In questo senso si potrebbe dire che la sorveglianza liquida, ubiqua e pervasiva cui tutti siamo sottoposti ostacolerebbe la resistenza del carcere, che invece continua ad essere una realtà sempre più sfruttata, in tutto il mondo.

La sorveglianza di cui si parla in queste poche righe è quella che è riservata ai cittadini cosiddetti liberi mentre ai detenuti rimane la vecchia istituzione collaudata da secoli di storia.

⁴⁸⁴ F. Vianello, *Il carcere...*, cit., p. 89.

⁴⁸⁵ Viene attribuita a John Mc Grath la definizione di "sorveglianza universale" in Simone Ciglia, *Smile. You're on Camera. Estetiche della sorveglianza nell'arte contemporanea ante- e post-11 settembre*, in *Please Come Back. Il mondo come prigionia?* cit., p. 25.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 24, la citazione interna si deve a D. Lyon, K. D. Haggerty and K. Ball, *Introducing surveillance studies*, in K. Ball, D. Lyon, K. D. Haggerty (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance...*, cit., p. 1.

Capitolo IV – Conversazioni con gli autori e con le autrici

Le seguenti conversazioni con i registi sono riportate seguendo l'ordine con cui compaiono i loro film nella tesi. Per ciascuna sono indicate data e circostanza in cui ha avuto luogo.

Emanuela Piovano⁴⁸⁷

DA QUANTO RISULTA DALLE MIE RICERCHE IL SUO NOME COMPARE PER LA PRIMA VOLTA PUBBLICAMENTE QUANDO NEL 1982 È PRODUTTRICE DE *IL PROCESSO A CATERINA ROSS* DI GABRIELLA ROSALEVA E L'ANNO SUCCESSIVO INVECE QUANDO FIRMA UN ARTICOLO PER «IL NUOVO SPETTATORE»⁴⁸⁸. COSA PUÒ DIRMI DEI SUOI PRIMI PASSI NEL MONDO DEL CINEMA?

Diciamo che all'epoca a Torino c'era un grande fermento, vi si riversavano negli anni '70 molti di coloro che volevano rovesciare il "sistema". Da lí partiva la lotta proletaria fino ad arrivare al grande processo di Prima Linea che si è svolto a Torino nell'80/'81. A quell'epoca c'erano una serie di personaggi che cercavano di riportare i giovani a una dimensione piú culturale: tra di loro Gianni Rondolino insieme al documentarista Ansano Giannarelli, poi Gianni Vattimo che all'epoca insegnava Estetica. Tra queste iniziative c'era anche il Torino Film Festival che nell'82 ho inaugurato con *Il processo a Caterina Ross*, ma già prima dell'82 c'era un grande fermento, ad esempio intorno all'"Istituto Ferdinando Santi" dove si poteva conseguire il diploma di "operatore culturale cinematografico"; poi c'era il Movieclub, uno dei primi "cine-studi", come il Filmstudio a Roma e l'Obraz a Milano. Al liceo il nostro professore di filosofia ci portava al Movie nelle ore di lezione per vedere ad esempio il *Galileo* di Liliana Cavani, allora vietato ai minori di 18 anni. Il cinema a quel tempo ci appariva come un potente strumento per interpretare la realtà. Non si pensava a una professione, (avrei voluto studiare medicina o agronomia) però era l'idea di avere uno strumento per fare delle cose, per testimoniare, per raccontare e anche per prendere posizioni politiche (ma che non fossero violente) all'interno della società. Così mi ero avvicinata a Gianni Rondolino che aveva la cattedra di Storia e critica del cinema all'Università di Torino e all'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza (ANCR) che era diretto da Paolo Gobetti (figlio di Piero, critico de «L'Unità», traduttore di importanti testi di teoria del cinema e anche esploratore in Antartide!), che aveva creato questa squadra composta da quelli che lui chiamava i 'kinoki' (il simbolo dell'Archivio è tratto da un

⁴⁸⁷ L'intervista si è svolta a Firenze, il 23 novembre 2019, in occasione del 41° Festival Internazionale di Cinema e Donne, nella giornata in cui Piovano ha presentato il corto di cui è regista *Tre in treno per l'Europa e un pollo* (2019, 15').

⁴⁸⁸ Emanuela Piovano, *Sul set. Il caso Rosaleva*, ne «Il nuovo spettatore», a. IV, n. 6, marzo 1983, pp. 76-84.

fotogramma di Dziga Vertov), e quindi partivamo e andavamo su per le montagne a fare le interviste ai partigiani, in un modo molto autoriale; divenni redattrice de «Il nuovo spettatore» rivista che aveva fondato insieme a Guido Aristarco. Dunque per tornare alla tua domanda, la mia esperienza di produzione de *Il processo a Caterina Ross* era nata quasi per caso: Rosaleva era una regista emergente considerata talentuosa da critici illustri come Adriano Aprá che all'epoca era il direttore del Festival di Salsomaggiore (che per noi era un festival mitico); in quegli anni non andavamo a Venezia (festival molto contestato anche da molti autori, come aveva fatto Pasolini), un pochino di più a Cannes ma soprattutto credevamo nel cinema indipendente e quindi andavamo a Salsomaggiore. Adriano in quella sede aveva presentato Rosaleva come regista emergente, bravissima, che faceva film con 500mila lire, quindi aveva rivolto una domanda al pubblico: «cerchiamo un produttore...». Pensai che tutti avrebbero alzato la mano per farsi avanti, e invece l'avevo alzata solo io! Mi trovai così coinvolta, studentessa giovanissima, nella produzione di un film indipendente cui diedi il mio contributo da appassionata stagista. La storia trattava di uno degli ultimi processi per stregoneria avvenuto in epoca già illuminista, quindi non durante l'Inquisizione, ed era basata sui verbali originali. Il film era stato proposto per la selezione del festival di Venezia ed ero stata mandata io a presentarlo. Carlo Lizzani, che allora era a capo della commissione esaminatrice, aveva espresso questo parere: «Un film bellissimo però dovrete “tagliare” l'inizio che è troppo lungo». Si tratta della lunghissima sequenza iniziale in cui l'auto del giudice si inerpica per le montagne del Passo delle Stelvio, erede della lezione di maestri allora in voga come la coppia Straub-Huillet, la stessa sequenza che al contrario Gianni Rondolino aveva considerato una “lezione di cinema”. Il mio articolo su «Il nuovo spettatore» dell'anno seguente che tu citi racconta questa esperienza⁴⁸⁹.

PRIMA E INSIEME A *LE ROSE BLUC* È STATA *CAMERA WOMAN* CON CUI LEI FIRMA IL FILM. HO LETTO IN UNA SUA INTERVISTA⁴⁹⁰ SU «FILMCRITICA» CHE IN REALTÁ *CAMERA WOMAN* NASCE NEL 1983.

Camera Woman nasce in un contesto allargato e molto stimolante: dalla cattedra di Storia e critica del cinema di Rondolino (che era una cattedra molto “aperta”, con molti seminari) al Movie Club, ma anche da alcune rassegne organizzate prima che nascesse il Torino Film Festival: una su tutte *Ombre elettriche*, una rassegna di film cinesi, dove all'inizio immaginavamo che non avrebbe partecipato nessuno e invece il pubblico era stato molto numeroso, confermando che la città era molto ricettiva verso questo tipo di iniziative. Risale al

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ Paolo Vernaglione (a cura di), *Conversazione con Emanuela Piovano...*, cit. p. 405.

1979 anche la prima edizione degli incontri internazionali di Cinema & Donne dove avevo scoperto il femminismo della differenza, vicino alla Libreria delle Donne di Milano, fondata tra le altre da quella stessa Luisa Muraro autrice de *La signora del gioco*⁴⁹¹ in cui erano raccolti anche alcuni atti relativi al processo di Caterina Ross. Nello stesso tempo io avevo iniziato una collaborazione con la Rai perché il centro di produzione di Torino era molto vivace, il capo struttura Cesare Dapino collaborava con l'Università e spesso chiamava gli studenti per produrre delle piccole fiction con i budget degli RR⁴⁹², le rubriche regionali. In questo clima pieno di fermenti avevamo pensato di costituire l'Associazione Culturale Camera Woman, che aveva come scopo la promozione e la diffusione di autrici donne, sia registe che sceneggiatrici. C'erano la regista RAI Erica Vitellozzi, Tiziana Pellerano (anche lei allieva di Rondolino che sarebbe poi entrata a sua volta in RAI come regista), Anna Gasco che era una ricercatrice di storia attiva anche all'ANCR. Promuovevamo incontri e invitavamo altre registe anche note a livello internazionale, a presentare i loro lavori a Torino. Fino alla fine degli anni '80 ho continuato la mia collaborazione con la Rai e con l'Archivio. Alla fine del 1988 abbiamo costituito la società di produzione Kitchen Film, con cui abbiamo prodotto *Le rose blu*. Questo film è nato in modo estemporaneo, doveva essere quello che un tempo si chiamava "corso di alfabetizzazione": lo avevano promosso le detenute dell'Area Omogenea della casa Circondariale di Torino in conformità con le opportunità introdotte dalla legge Gozzini, di cui avevano beneficiato anche altri registi e studiosi, come Ugo Gregoretti, Nicola Tranfaglia, Luisa Passerini e Mimmo Calopresti, solo per citarne alcuni.

NELLA VII EDIZIONE DEL "SALSO FILM E TV FESTIVAL"⁴⁹³ UN PREMIO ERA DEDICATO ALLE VIDEOLETTERE VINTO QUELL'ANNO DA MARCO BECHIS CON *ABSENT* (U-MATIC, 7', B/N E COL.). L'IDEA DELLE VIDEOLETTERE È LEGATA ANCHE ALL'ESPERIENZA DI SALSOMAGGIORE?

⁴⁹¹ Cfr. Luisa Muraro, *La signora del gioco. Episodi della caccia alle streghe*, Milano, Feltrinelli 1977.

⁴⁹² «Il 15 dicembre 1979 prendono il via le trasmissioni regionali della terza rete della Rai e la sede Rai per il Piemonte, attraverso il suo Centro di Produzione, comincia a produrre autonomamente programmi televisivi regionali. Il progetto porta il nome di «Rubriche regionali» (in grassetto nel testo originale), la produzione di una serie di inchieste e documentari di 30 minuti in video trasmessi il martedì e il giovedì alle 19,30. Sotto la guida del responsabile Cesare Dapino e del capostruttura della programmazione tv Luigi Patania, nel giro di dieci anni vengono realizzati più di 600 programmi sugli aspetti sociali, folcloristici e culturali della vita piemontese, dalle indagini «sul campo» nel mondo del lavoro alle documentazioni delle feste e delle tradizioni paesane, dalla ripresa di spettacoli teatrali alla registrazione di concerti di musica classica e leggera» in D. De Gaetano, *Torino ciak...*, cit., p. 73.

⁴⁹³ Svoltasi dall'8 al 15 aprile 1984, l'intero programma è reperibile al link: <https://www.sassinellostagnodoc.com/vii-edizione>.

Mi sembra che il primo che aveva fatto un vero e proprio film sulle videolettere fosse stato un regista giapponese⁴⁹⁴ che forse era stato anche a Cannes. All'inizio girare un video prevedeva un'attrezzatura molto ingombrante: quando nell'82 sono stata mandata come cronista de «Il Nuovo Spettatore» a Salsomaggiore, avevo un grosso registratore, con le bobine come quelle del Geloso⁴⁹⁵, per cui dovevo viaggiare con una valigia enorme. In particolare fu divertente intervistare Roberto Benigni, che si prestò ad una gag tipicamente “cinematografica”.

PRIMA DE *LE ROSE BLU* C'È STATO *CAMERA OSCURA*.

Che è la stessa cosa: *Camera Oscura* era il saggio finale di questo corso di alfabetizzazione che abbiamo fatto con le detenute del carcere, fondamentalmente quelle dell'area omogenea con qualcuna delle detenute comuni, ed era un videoclip musicale che introduce alle videolettere vere e proprie. Abbiamo fatto quindi questo piccolo corpus che era appunto *Camera oscura. Videolettere dal carcere*. E l'anno dopo invece il corso era basato sull'idea di scrivere insieme una sceneggiatura e di fare un film.

PERÒ TRA QUESTE DUE COSE È SUCCESSO L'INCENDIO.

Camera oscura l'abbiamo girato alla fine del primo corso, che si era svolto l'anno prima nel vecchio carcere delle Nuove, il secondo anno invece siamo andate nel nuovo carcere delle Vallette dove era stata spostata l'intera Casa Circondariale. La sceneggiatura originaria, dal titolo provvisorio di *Fuori della città l'inferno*⁴⁹⁶, raccontava la storia di una “senza fissa dimora” che si aggirava intorno al nuovo carcere posto sulla tangenziale, in periferia. Intorno c'erano come delle piccole *bidonvilles*, degli orti, una terra di nessuno insomma, al contrario del film degli anni '50 *Nella città l'inferno* (con la Magnani e la Masina) cui ci ispiravamo per contrapposizione. Quello infatti era ambientato “dentro” la città, a Regina Cœli, perché dall'Illuminismo in poi si riteneva che la pena dovesse essere qualcosa di esemplare e il processo riabilitativo delle persone qualcosa da mostrare. Successivamente, in epoca postmoderna, il carcere diventa qualcosa da nascondere, non più esemplare, non più educativo ma punitivo e basta. Il nuovo carcere delle Vallette, viene pensato proprio nel periodo degli Anni di Piombo e nasce come Supercarcere di massima sicurezza, che quindi doveva essere lontano dallo spazio pubblico. All'epoca del secondo corso avevamo contattato Laura Betti che

⁴⁹⁴ *Video Letter* (U-matic, 75', col.), una video corrispondenza tra il regista Shuntaro Tanikawa e il poeta Shuji Terayama, entrambi giapponesi.

⁴⁹⁵ Un registratore a nastro che prendeva il nome dalla compagnia italiana Geloso produttrice di radio, televisori e varia componentistica elettronica per la registrazione audio.

⁴⁹⁶ Questo doveva essere inizialmente il titolo di quello che poi si sarebbe chiamato *Le rose blu*.

aveva accettato di interpretare la senza fissa dimora. Un altro sostenitore del progetto era stato Peppe De Santis, padre nobile del Neorealismo, che voleva fare il remake di *Roma ore 11* proprio in carcere, ed era venuto ad intervistarci perché sapeva che stavamo lavorando con le detenute. Dopo l'incendio l'avevo chiamato e, sconvolta, gli avevo chiesto consiglio su come procedere: lui mi incoraggiò ad imbracciare la macchina da presa per andare a filmare, per testimoniare i momenti drammatici dopo la tragedia, e detto da lui non potevo sottrarmi. Quindi andai, feci io stessa le riprese dei funerali e delle salme all'obitorio. Le sue parole furono un vero e proprio viatico per la realizzazione del *Le rose blu*, in cui le detenute avevano preso la parola costruendo con noi il nucleo della storia. «Noi abbiamo fatto recitare persone prese della strada, come Lamberto Maggiorani in *Ladri di Biciclette* - ci diceva - voi dovete essere la generazione che dá loro la macchina da presa».

In seguito con Laura Betti abbiamo dovuto rivedere la sceneggiatura perché dopo quella tragedia non era pensabile non tenerne conto. Lei stessa pensava che dopo quello che era successo si dovesse cercare un'altra chiave di lettura.

Durante la preparazione della sceneggiatura io avevo fatto una video box dove invitavo le detenute ad iscriversi per venire a recitare qualsiasi cosa venisse loro in mente, mentre Anna e Tiziana in un'altra stanza trascrivevano i loro racconti. A un certo punto arriva Lidia da me e mi dice: «Voglio venire a filmare il mio pezzo». Io le rispondo che lo aveva già fatto ripetute volte, che c'erano già altre iscritte, ma lei: «Nooo! Tu non capisci! Allora non hai capito niente di cosa è l'urgenza, non hai capito niente della vita qua dentro!» Insomma, mi ha convinto: *ubi maior minor cessat*. E quindi ho filmato questa lunga sequenza dove lei, come in un rito sciamanico, impossessata da una sorta di delirio poetico, si rivolge ad un pubblico potenziale per gridare la disperazione sua e delle compagne, tutte "rose blu", invitandoci ad intitolare il film dedicandolo a questi fiori, simbolo di eccezionalità.

QUINDI QUELLA PARTE IN CUI LEI SI VEDE CON LO SFONDO IN CUI CI SONO DELLE FIGURE DIPINTE SUL MURO, QUELLA È LA VIDEOBOX.

Sí, e la cosa pazzesca è che quella stessa notte si è sviluppato l'incendio che l'ha vista vittima insieme ad altre 9 compagne e due vigilatrici.

Quando ho fatto vedere anche alla Betti queste riprese mi ha detto: «Ah ma è stupenda Lidia, sembra Citti nei film di Pasolini, ma allora è lei il filo conduttore e io sono l'amica dei poeti, è scritto nel destino!». Ma poi sono state necessarie altre dodici, credo quindici stesure della sceneggiatura per trovare una forma adeguata.

All'epoca sempre De Santis ci voleva presentare il suo produttore, mentre io temevo che questo avrebbe comportato che dovesse venir fuori un prodotto più commerciale di quello che avevamo in mente. Era proprio di quel periodo un film di successo, *Mery per sempre* (1989), un importante lavoro a firma di Marco Risi, dal cui stile un po' mélo volevamo prendere le distanze. E così, con una certa dose di baldanzosa incoscienza, decidemmo di fondare la nostra società di produzione, dato che potevamo contare su un micro budget per noi più che sufficiente: un fondo della regione Piemonte di 30 milioni di vecchie lire, stanziato dall'Ufficio per gli interventi penitenziari e post penitenziari che ci aveva finanziato i corsi, più 60 milioni anticipati dall'Airone Cinematografica che avrebbe distribuito il film nelle sale. Abbiamo quindi aperto un conto corrente affidato alla BNL di 90 milioni di lire e con quei soldi abbiamo veramente messo in piedi una produzione dentro il carcere.

NELLA STESSA INTERVISTA DI «FILMCRITICA» CHE CITAVO PRIMA, E CHE SENZ'ALTRO È STATA FATTA PRIMA DELL'INCENDIO PERCHÉ NON SE NE FA MENZIONE, LEI DICE CHE DUE ERANO I PERICOLI DA SCONGIURARE PER IL LAVORO CHE STAVATE PER AFFRONTARE: DA UN LATO NON VOLEVATE CADERE NEL GENERE CARCERARIO, NEL *PRISON MOVIE*, E OVVIAMENTE SIA A LIVELLO SEMANTICO CHE SINTATTICO *LE ROSE BLU* È TUTTA UN'ALTRA COSA; E POI PARLAVA DEL FATTO CHE MOLTO SPESSO LA CURIOSITÀ CHE SPINGE STUDIOSI E REGISTI AD ANDARE IN CARCERE È UNA SORTA DI RICERCA DELL'ESOTICO CHE È FUORI DALLA SOCIETÀ MA TUTTO SOMMATO COME UNA CELLULA INTERNA ALLA SOCIETÀ. SENTE DI AVER SCONGIURATO QUESTI PERICOLI? E SE SÌ, COME?

L'intervista è stata fatta durante un'edizione del Festival di Salsomaggiore, in cui erano stati presentati *Camera oscura e Epistolario immaginario – Videolettere dal carcere*, penso fosse il 1989 [19-25 aprile, n.d.a.], quindi qualche mese prima dell'incendio. Chi lo sa se abbiamo scongiurato i due pericoli. Sicuramente a condurci lí, in carcere, è stata la nostra formazione, la tendenza ad opporci ai cliché della fiction, dello sceneggiato. Io sono sempre stata molto legata a tutte le avanguardie, anche nell'ultimo film che ho fatto: *L'età d'oro*, che è un omaggio a Buñuel (*L'age d'or*) ma soprattutto ad Annabella Miscuglio, la regista underground che subì un processo di grande risonanza mediatica per il suo reportage *A.A.A. Offresi* (nonostante avesse vinto il Prix Italia per *Processo per stupro*), film ancora oggi considerato pietra miliare del documentarismo e studiato in tutto il mondo. All'epoca forse si era creato quello che Silvana Silvestri ha definito un maccartismo all'italiana: la generazione post neorealista, legata alle avanguardie degli anni '20 e portatrice di una forte sperimentazione, è stata in gran parte censurata per il suo forte impegno politico, spesso degenerato in ribellione. Per fare un parallelo con il cinema americano si potrebbe dire che non avremmo Quentin Tarantino se una parte degli autori d'oltreoceano non avessero saputo superare il classico *studio system*. In Italia tutto il gruppo di quelli che hanno cercato questo superamento si sono un po' persi; e per gli altri c'è

stata una certa restaurazione alla fine degli anni '80, è tornato il “cinema di papà”. Adriano Aprà ha detto che la mia ricerca è abbastanza atipica per aver cercato di rimanere nell'alveo di quei fermenti fuori norma (si veda il movimento da lui creato recentemente) pur nel rispetto di un cinema narrativo e di finzione. *Il processo a Caterina Ross* fu presentato a New York, poi nel circuito Universitario americano, e in particolare approdammo ai famosi Anthology Film Archives che erano un po' la Mecca del cinema d'avanguardia; avevamo conosciuto Annette Michelson considerata, insieme alla sua amica Susan Sontag, la sua più alta sacerdotessa (mi pare una definizione di Jonas Mekas). Rientra in questo periodo anche la frequentazione con Andy Warhol, alla cui Kitchen newyorkese, con la sua indipendente ricerca di innovazione, ci saremo poi ispirate per il nome della nostra casa di produzione. Michelson mi parlava del cinema di Michael Snow, ma per me lo schermo nero di Snow, vetta del post strutturalismo, era la morte del cinema. Ho sempre adorato infatti anche il cinema classico, ero di una generazione evidentemente ancora troppo giovane per poter aderire a queste poetiche che considero un po' nichiliste. Però ero comunque molto legata ai consigli che mi venivano da personalità come la sua. Volevo in qualche modo mantenere questo legame, contravvenire un po' all'idea della struttura classica, con l'eroe apicale etc., e lavorare invece all'idea di una storia circolare, dove l'eroe (il personaggio di Betti) fosse esterno un po' come Sherazade, che fosse l'ente scatenatore ma non fosse il protagonista: tutti questi elementi sono stati elementi non casuali, pensati proprio con lo scopo di non fare né una fiction né un documentario, per non cadere nella “retorica del vero”.

È PER QUESTO CHE INFATTI IO RITENGO CHE *LE ROSE BLU* NEL PANORAMA DELLA MIA RICERCA SIA UN'OPERA CHE NON RIENTRA IN NESSUNA DELLE MODALITÀ DISCORATIVE CHE HO INDIVIDUATO, UN'OPERA A SÉ: PRESENTA UNA FORTE COMPLESSITÀ SINTATTICA, NON È UNA FICTION TRADIZIONALMENTE INTESA, NON CI SONO DEGLI ATTANTI O UNA STRUTTURA RISCONTRABILI ALTROVE, NON C'È UNA VERA E PROPRIA PROGRESSIONE DEL RACCONTO, ANCHE A LIVELLO TEMATICO AFFRONTA IL CARCERE IN UNA MANIERA ASSOLUTAMENTE NON RETORICA.

Fare un film dopo Godard significa che non si può più usare un manualetto, inserire l'eroe e l'antieroe, costruire le scene secondo copione. O meglio: lo si può anche fare ma criticamente, giocando con queste “figure”. Le varie cinematografie contemporanee a noi, nel mondo, hanno nel loro DNA il nostro neorealismo come archetipo, rivisitato dalla *Nouvelle vague* e da tutti quei movimenti che nella seconda metà del novecento hanno profondamente rovesciato e reinventato i parametri tradizionali. E questo è accaduto anche per il cinema “commerciale”, ne possiamo vedere ottimi esempi in autori contemporanei francesi, americani, perfino coreani o cinesi. Invece in qualche Paese (pochi per fortuna), purtroppo ha preso piede il cinema dello

storytelling, con strutture da fiction annacquata e buonista, le stesse caratteristiche dei “telefoni bianchi” per opporsi alle quali i registi della ricostruzione postbellica avevano proprio dato vita al Neorealismo. Per fortuna registi come Sorrentino, Garrone, Rohrwacher, stanno un po’ cambiando le cose.

QUALI ALTRE REGISTE LE PIACCIONO? HA NOMINATO ROHRWACHER.

Sì molto, penso sia una donna libera e fresca, che abbia un suo mondo da esprimere, e soprattutto finalmente può contare su un rinnovato sistema di figure altrettanto giovani e fresche che la sorreggono e ne permettono l’esistenza. Cosa impensabile per la nostra generazione, che o faceva tutto da sola o doveva confrontarsi con figure molto gravi, non al passo con i tempi e soprattutto chiuse in un mondo in totale recessione dopo la grande crisi degli anni ‘70, in gran parte dovuta alla cattiva gestione politica e sistemica dell’emergenza dei nuovi media come la televisione. *Le rose blu* poteva andare a Cannes, i selezionatori erano interessati e pensavano che fosse un film in anticipo sui tempi ma noi non avremmo potuto portarlo senza parlare con l’ANICA, non potevamo decidere senza di loro. Allora ero poco più che una ventenne di Torino e quando mi sono affacciata all’ANICA a Roma il mio distributore era addirittura in aperto conflitto con l’associazione e non ne voleva sentir parlare, io mi sentivo un pesce fuor d’acqua. Erano dinamiche molto complesse e all’epoca noi eravamo completamente da soli.

CHE PENSA DI REGISTI COME PIETRO MARCELLO O COSTANZA QUATRIGLIO? GLIELI NOMINO PERCHÉ NELLA MIA RICERCA CONSIDERO ANCHE *LA BOCCA DEL LUPO* E *87 ORE*.

Apprezzo il loro lavoro. L’unica preoccupazione è una certa deriva accademica, l’impressione che se da un lato per questa generazione hanno prevalso finalmente i professori sui produttori, dall’altra parte rilevo un certo autocompiacimento, una sorta di letterarietà, ancora una volta una tendenza che porta il cinema, quest’arma potente e non violenta, lontano dalla vita reale, dal contatto con il pubblico, che ormai è quasi del tutto perso, perché preferisce le serie e lo sport.

QUALCUNO AVEVA PARLATO DE *LE ROSE BLU* COME DI UN FILM AVANTI DI VENT’ANNI E UNA COSA CHE LO RENDE SIMILE A MOLTI FILM SUL CARCERE ANCHE DEGLI ULTIMI ANNI È CHE PRESENTA UNA FORTISSIMA TESSITURA INTERMEDIALE: QUESTA SCELTA È STATA FATTA PER NECESSITÀ O È STATA MOTIVATA SOLO DA RAGIONI ESTETICHE?

Entrambe le cose: perché quando abbiamo capito che le poesie di Lidia potevano essere il filo conduttore era chiaro che le parti in video sarebbero confluite nel film, che di lì a poco si sarebbe usato anche il video per fare non solo il nostro ma i film in generale, nel senso che il film era

un contenitore di tutto quello che ci si poteva mettere dentro, come già aveva fatto Godard. Così come era stata una scelta quella di girare il film in 16mm e poi “gonfiarlo” a 35mm.

IL FATTO CHE LA BETTI NEL FILM LA VEDIAMO COME VENIRE SOPRA DAL SOTTERRANEO ALLUDE AL TITOLO CHE AVREBBE DOVUTO ESSERE *FUORI DELLA CITTÀ L'INFERNO*, COME SE LEI VENISSE DALLE VISCERE AL CENTRO DELL'INFERNO?

Perché no, la sua può essere un'interpretazione suggestiva. In realtà nel concepire quell'inizio pensavo ad una sorta di ombelico o conchiglia. Perché si tratta del centro del panopticon, ovvero il sistema per cui il carcere e i suoi protagonisti potevano essere in ogni momento visti dall'alto, per una duplice funzione, di punizione e di sorveglianza allo stesso tempo, così come messa in evidenza da Foucault in *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*.

SONO FELICE DI AVER SCOPERTO UN SACCO DI COSE CHE NON AVEVO TROVATO DA NESSUNA PARTE.

È stato un film che ha vissuto fuori dei percorsi tradizionali. Io ero venuta a presentarlo qua a Firenze⁴⁹⁷ in un festival considerato non istituzionale; i selezionatori di Cannes avevano manifestato l'intenzione di prenderlo e forse ce l'avremmo presentato se solo avessimo avuto dalla nostra parte produttori giovani e coraggiosi.

Guido Aristarco è stato un grandissimo sostenitore di questo film, lui che era anche molto “femminista”: per esempio negli ultimi tempi stava lavorando a un libro su Greta Garbo in cui sosteneva che i film nei quali lei era stata interprete avrebbero dovuto firmarsi “un film di Greta Garbo”, perché pensava che l'attrice non aveva potuto fare la regista ma in realtà aveva impresso un segno al testo di ciascun film. Il suo «Cinema Nuovo» aveva dedicato molte pagine a *Le rose blu*, però film come il nostro facevano sempre dei percorsi estremamente irregolari.

MA INFATTI ANCORA OGGI NON È FACILE DA TROVARE.

Se tu partecipi al Festival di Venezia tutti i giornali quel giorno parleranno di te: altrimenti il percorso della visibilità è un po' più lungo.

NELLA MIA RICERCA È PARADOSSALE COSTATARE CHE PARLO SÌ DI MATERIALI CONTEMPORANEI DEGLI ULTIMI TRENT'ANNI, MA MOLTI DI QUESTI FILM CHE PURE SONO MOLTO CONOSCIUTI SONO COMPLETAMENTE SCOMPARSI DALLA CIRCOLAZIONE.

La Betti ha molto amato questo film però tutte le volte che si legge qualcosa su di lei non si legge mai della sua partecipazione a *Le rose blu*: è il destino degli indipendenti. Poi alcuni

497

passano alla storia, però se sei indipendente sai che devi fare un percorso isolato. Se facevi parte dell'ANICA all'epoca era diverso, sempre dai produttori passavano ancora le scelte dei grandi festival, ma penso ancora che un produttore di quell'epoca non mi avrebbe mai lasciato fare un film così come *Le rose blu*. Infatti anche il nostro distributore, Adriano Belli dell'Airone, che già era uno dei pochissimi più che indipendenti (suo il film Orso d'argento del grande autore ceco recentemente scomparso Jiří Menzel, *Allodole sul filo*), quando ha visto i giornalieri si è messo le mani nei capelli e ha detto: «Ma cos'è questa roba?! Ci vuole un grande montatore!» E così lo montò Alfredo Muschietti.

Aristarco mi aveva proposto di tenere un corso di sceneggiatura all'Università ma io non mi sentivo pronta (poi me ne sono un po' pentita), ma all'epoca ero molto pura e molto libera. Non avevamo una preparazione, eravamo anche molto autodidatti, a Torino il cinema che si è fatto negli anni '80 ce lo siamo anche molto inventato. Prima di noi si andava a imparare sui set: si doveva andare a Roma, si doveva fare molta bottega; invece noi siamo una generazione che ha imparato, come Quentin Tarantino, dai *videotape*, dalla televisione, dalle grandi rassegne storiche diffuse a quell'epoca dalla RAI, quindi poi all'atto pratico quando si andava sul set uno si doveva inventare le procedure di sana pianta, si doveva autogestire. Anche alla RAI, che pure era un centro di produzione, non è che nessuno avesse molta idea di come si girasse un film, magari sapevano gestire lo studio, perché avevano fatto *I Buddenbrook* e i grandi sceneggiati degli anni '60, però se andavi a girare in esterni eri tu che ti dovevi inventare, che ti organizzavi il tuo modo di lavorare. La sfida poi era stare nel budget, nei tempi di produzione, c'era chi ci riusciva e chi sforava e non finiva il lavoro, ma nessuno ce lo insegnava. All'epoca in RAI si lavorava in "invertibile", significa che non c'era neanche il negativo, giravi poi attaccavi con lo scotch la pellicola quindi se c'erano tanti tagli rovinavi il lavoro, era difficilissimo. A me, che in genere avevo pochi ripensamenti (anche adesso giro pochi ciak in modo che il montatore non abbia molta scelta), davano sempre la pellicola per fare i miei primi RR, tra cui una piccola fiction intitolata *Senza fissa dimora*.

Enrica Colusso⁴⁹⁸

SE PER ETNOGRAFICO INTENDIAMO QUEL CINEMA CHE TENTA DI AVVICINARSI A UNA COMUNITÀ CON LA VOLONTÀ DI DESCRIVERLA, IN CUI IL REGISTA CERCA DI RIDURRE AL MINIMO LA PROPRIA INFLUENZA DI OSSERVATORE DELLA VITA DELLA POPOLAZIONE (IN QUESTO CASO CARCERARIA), POSSIAMO DIRE CHE *FINE PENA MAI* APPARTIENE ALLA TRADIZIONE DEL CINEMA ETNOGRAFICO?

Non bisogna scordarsi che il cinema etnografico - di cui la cinematografia di Jean Rouch, celebre antropologo e documentarista, è uno dei massimi esempi - si sviluppa come nuovo genere sull'onda della Nouvelle Vague, quindi si tratta pur sempre di osservazione critica, analitica, e non solo descrittiva. Essendomi formata prima a "Varan, Les Ateliers de réalisation cinématographique" fondati a Parigi da Rouch, e poi alla scuola nazionale di cinema di Londra, ho sicuramente subito l'influenza sia del *cinéma vérité* che del cinema diretto americano (Wiseman, i fratelli Maysles), e il mio modo di lavorare in *Fine pena mai* può essere descritto come cinema di osservazione partecipativa, quindi in un certo modo cinema etnografico.

Nella mia tesi di dottorato (2016) una delle cose su cui rifletto è proprio il mio *journey* da un cinema più partecipativo e di osservazione a un cinema più essayistico, una sorta di *surfacing*, di progressivo affioramento della voce dell'autore che si iscrive sempre di più nel testo filmico e diventa percepibile dallo spettatore. *Fine pena mai* è forse la mia opera più conosciuta in Italia e tra i film che ho girato è quello più di osservazione ma la modalità non è, come dicevo, solo descrittiva. È la seconda opera di una trilogia sul tempo, che interroga la natura del tempo nella nostra società, che è fondamentalmente un tempo produttivo, lineare e non un tempo ciclico, contemplativo. Il primo film della trilogia, lavoro che avevo fatto al primo anno alla "National Film and Television School"⁵⁰⁰, era ambientato in un monastero e raccontava l'esperienza della clausura, infine c'era un terzo progetto che non ho mai terminato che era sull'antipsichiatria. Fondamentalmente tutta la trilogia era pensata per riflettere sugli spazi della nostra società, su un modo di vivere il tempo in maniera diversa dal tempo produttivo e progressivo, per esplorare quelle situazioni in cui si può finire per scelta, come nel caso della clausura, o per forza come nel caso dell'ergastolo.

Nelle mie intenzioni *Fine pena mai* non è un film sul carcere ma sull'esperienza dell'ergastolo, infatti già il titolo si sofferma sul concetto di tempo: in tutto il film si lavora sull'impatto che può avere sulla vita di una persona il fatto di avere una sentenza senza fine. Mi interessava il concetto di una pena senza fine e mi interessava nella misura in cui coloro che sono condannati all'ergastolo fanno un'esperienza del tempo diversa da quella di chi vive al di fuori del carcere:

⁴⁹⁸ L'intervista si è svolta su Skype il 5 settembre 2019.

⁵⁰⁰ di Londra.

l'ergastolano non va da nessuna parte e questo è un altro dei temi del film. Si parla spesso nel film di quali siano le conseguenze psicologiche di avere inflitta una pena senza fine e di cosa è cambiato rispetto a questa condizione psicologica con l'introduzione della legge Gozzini; in un punto del film Gianni, uno dei personaggi, parla della violenza in carcere e di come, prima della Gozzini, l'idea di non avere niente da perdere influisse sul comportamento dei detenuti: da quando hanno visto applicare una legge che permette il reinserimento sociale e la semilibertà c'è stato un cambio radicale, da allora se non ti attieni a delle norme di comportamento precise hai qualcosa da perdere.

Moltissimi detenuti prima della Gozzini avevano interamente spostato la propria esistenza all'interno del carcere, non si immaginavano più di uscire e quindi in realtà tentavano di costruire tutto una serie di rapporti anche affettivi per esempio con gli animali, anche loro "in gabbia", che diventavano per loro come dei familiari e addirittura dei figli: nel film c'è una scena significativa in cui i detenuti nutrono i gabbiani, simbolo di libertà.

Molti elementi nel film non sono descrittivi ma simbolici, hanno una funzione narrativa, per esempio il continuo ritorno dell'atto di un camminare che non porta da nessuna parte, l'andare avanti e indietro che è una cosa normale in tutte le carceri: arrivi al muro e torni indietro, un *leitmotiv* del film, che va aldilà della descrizione. Esiste un livello descrittivo (quando si tagliano i capelli, durante la distribuzione del cibo, quando avviene la consegna delle lettere) e poi ci sono tutta una serie di scene in cui i detenuti parlano con il personale di sorveglianza, che danno accesso ad una realtà più complessa, più profonda, come quando Tommaso fa leggere a una guardia una sua poesia intitolata *Il muro della non-vita*, in cui l'autore chiede al vento di spazzar via le mura che contengono membra umane e disperdere le «impronte lasciate durante pochi passi costati una vita».

Quindi sicuramente c'è un primo livello che è descrittivo perché tu porti lo spettatore all'interno e gli fai esperire una realtà che non conosce e lo porti attraverso il tuo corpo, in questo caso un corpo di donna all'interno di un universo maschile.

ERI L'UNICA DONNA ALL'EPOCA O C'ERANO DELLE OPERATRICI CHE ERANO ENTRATE CON TE?

No, ero l'unica donna. Intanto il carcere, perlomeno quello di Porto Azzurro ma immagino tutti in generale, è una cipolla: esiste un primo livello che è quello della visita dei parenti, poi ce n'è un secondo dove possono entrare il magistrato di sorveglianza e gli operatori, infine un terzo livello che è proprio all'interno, dove si dorme e si mangia e lì entrano solo il direttore, gli agenti di custodia e pochi altri. Noi abbiamo ottenuto il permesso di entrare dopo due anni

“infernali” con permessi prima concessi, poi tolti e poi nuovamente ridati. Il film è stato girato in tre settimane e anche la scelta del periodo non è stata casuale, infatti erano quelle a cavallo fra Natale e Capodanno. Quello che mi premeva non era andare a vedere come si vive in carcere bensì di raccontare l’esperienza di un non-tempo circolare, di un tempo ciclico che si morde la coda, che non porta da nessuna parte, e ho scelto momenti particolari dell’anno perché sentiamo la gente che fa la cena di Natale più simile a noi di chi sta in carcere, nella sua cella, sul letto. Il Capodanno invece segna l’inizio di un nuovo anno anche se gli ergastolani purtroppo faranno le stesse cose dell’anno prima come camminare in su e in giù, sempre solo fino al muro che li contiene. Questo senso del tempo è piuttosto diverso dal tempo dell’esperienza dello spettatore e soprattutto dal tempo lineare, produttivo, in cui uno vive sempre con obiettivi e scadenze, e dove di solito si guarda in avanti e si fanno programmi per il futuro.

L’altra questione che volevo affrontare era quella etica: il mio è un cinema di empatia, io non sono lì per giudicare i miei personaggi ma per raccontare e comprendere, nel senso di capire la complessità della persona e della realtà che sta vivendo e non del motivo per cui è un ergastolano. In questo senso regista, soggetti e spettatori siamo tutti sullo stesso piano, quello di un incontro tra una persona e un’altra.

Nella realizzazione del film ci sono tutta una serie di scelte creative, per esempio all’inizio: siamo fuori dal carcere nel giardino dove alcuni dei detenuti lavorano e la camera li segue nel progressivo movimento verso la chiusura quando rientrano. Questo è uno dei due unici momenti in cui siamo fuori, l’altro è quando seguiamo Gianni in permesso, quando va a trovare la fidanzata. Per colmare i momenti non filmabili di questo incontro ho usato il montaggio in maniera creativa, costruendo il senso del racconto dagli accordi tra scene, per esempio quando i detenuti che non sono in permesso giocano a scacchi e danno da mangiare ai gabbiani e si capisce che i gabbiani sono un modo in cui loro nutrono la libertà, poi vediamo un gabbiano che vola via e lo stacco è su Gianni e la fidanzata, ad enfatizzare la libertà del fuori. Gianni ci racconta che la forza per affrontare questo percorso gli è stata data anche dall’incontro con questa donna. Quindi nel film ci sono momenti di descrizione e di narrazione ma anche una serie di metafore come l’accostamento tra Gianni che è andato a trovare la sua fidanzata e coloro che sono rimasti in carcere che camminano su e giù. C’è, ad esempio, un pianosequenza di tre minuti che segue la passeggiata dell’ora d’aria di due personaggi e che finisce con loro che si allontanano parlando di come sia cambiato il carcere dall’introduzione della legge Gozzini: oggi le persone vanno in permesso mentre prima stavano sempre tutti dentro e davano più valore alle attività interne come il giornale o le partite di calcio, oggi tutti loro sognano di uscire e

quindi quelli che rimangono dentro si sentono ancora più frustrati perché il fuori è molto più presente.

SI AVVERTE LA PRESENZA DELLA REGISTA CHE COMPIE DELLE SCELTE MA CHE LASCIA ANCHE MOLTO SPAZIO A DESCRIVERE TUTTO QUELL'INSIEME DI RITI, CHE POI SONO COME DEI SOTTO TEMPI SUPPLEMENTARI ALL'INTERNO DEL TEMPO DILATATO DELLA CARCERAZIONE.

Sì, però la ragion d'essere del film non è quella di descrivere queste cose, di fare un documento della vita in carcere. Sicuramente il film risente di una grossa influenza del cinema di osservazione, non a caso lo spettatore entra in questo spazio attraverso di me, che tra l'altro ho fatto anche le riprese. In questo senso si può parlare di cinema etnografico: lo spettatore viene introdotto all'interno di una situazione altra e quindi ho cercato di minimizzare lo spazio tra noi e gli altri attraverso una pratica etica, empatica. Però, a dimostrazione della non riducibilità di *Fine pena mai* a film etnografico c'è anche il fatto che ha vinto il premio alla miglior regia al Sulmona Cinema Giovani⁵⁰¹, riconoscimento che forse non avrebbero mai dato a un film puramente etnografico (in competizione c'erano sia documentario che fiction), perché un premio alla regia implica un lavoro sulla messa in scena.

In Italia probabilmente non c'è stata per lungo tempo una conoscenza approfondita del documentario: si conosce Michael Moore ma non tanto il cinema diretto alla Wiseman. Wiseman diventa furibondo quando gli dicono che fa cinema descrittivo: *Titicus Follies* (1967) non è un film che descrive, sebbene sia stato censurato per anni perché mostrava per la prima volta al pubblico le condizioni dei pazienti di un ospedale psichiatrico giudiziari, talvolta lasciati nudi, ritratti con la cenere della sigaretta che cadeva loro addosso, mentre erano imboccati a forza. *Titicus Follies* è un film che è interessato alla questione di che cosa sia la normalità e al rapporto vittima-carnefice, forse anche perché Wiseman è ebreo e negli anni '60 il ricordo dell'Olocausto e dei campi di concentramento era ancora molto presente. Il titolo, *Titicus Follies*, si deve alla scena in cui pazienti e infermieri fanno il cabaret, in cui sono tutti uguali, e lo spettatore all'inizio non sa chi è chi. Anche questo film si svolge in maniera cronologica, come il mio, ed entrambi seguono lo sviluppo reale, che cosa succede ai personaggi, però entrambi non vogliono limitarsi a descrivere anzi Wiseman si definisce un *novelist*. Molta gente pensa che quello di Wiseman sia un cinema di pura osservazione ma lui gira un sacco (molto più di me) però poi passa "secoli" al montaggio e le sue scene assumono

⁵⁰¹ Si riferisce al SulmonaCinema Film Festival '95, <http://www.sulmonacinema.it/>

significato rispetto a dove sono messe, come sono montate, perché sono dei topos, delle metafore.

HO LETTO UN ARTICOLO⁵⁰² CHE HAI SCRITTO PER «STUDIES IN DOCUMENTARY FILM» IN CUI, A PROPOSITO DI *ABC COLOMBIA* (COLUSSO, 2006) DESCRIVI IL CONCETTO DI INCONTRO ETICO INTESO COME LA RICERCA DI UN EQUILIBRIO TRA LA DISTANZA E LA VICINANZA COI SOGGETTI RIPRESI. CIÒ CHE LO SPETTATORE AVVERTE IN *FINE PENA MAI* COME NEI FILM DI WISEMAN, È CIÒ DI CUI PARLI QUANDO DICI CHE IL REGISTA FA DA CATALIZZATORE, RELAZIONANDOSI COI SOGGETTI E PERMETTENDO A CHI GUARDA DI IMMEDESIMARSI CON GLI OCCHI DEL REGISTA E DI VIVERE QUESTA SORTA DI TRANSFERT. SIA TU CHE WISEMAN LO FATE SENZA IL COMMENTO DELLA VOSTRA VOCE, SENZA COMMENTI SE NON CON IL MONTAGGIO, SENZA CIOÈ IMPORRE UNA PRESENZA INGOMBRANTE.

Fondamentalmente sia io che Wiseman cerchiamo di ridurre al minimo la distanza, cioè di portare lo spettatore fisicamente dentro alle realtà che esploriamo attraverso il nostro corpo, ovvero attraverso la camera (anche se Wiseman non gira i suoi film, lavora spesso con John Churchill che è un grandissimo *cameraperson*). È come se sentissimo il bisogno di una sorta di invisibilità, anche se nei miei film c'è un dialogo fra me e i personaggi che non c'è quasi mai nei film di Wiseman. Il mio cinema è più partecipativo rispetto al suo che spesso è di pura osservazione, entrambi però lavoriamo diversamente da altri registi etnografici. Rouch ad esempio è stato descritto spesso come regista etnografico ma i suoi film sono estremamente costruiti.

Io ho filmato per solo tre settimane, ma durante le quali ho praticamente vissuto nel carcere quindi si è generata una sorta di intimità con le persone che riprendevo, in questo il mio metodo è molto diverso da quello di Wiseman: lui è piuttosto freddo, analitico, io sono più empatica e faccio maggior uso della metafora. Ad esempio il film inizia fuori dal carcere e la prima persona che incontriamo non sappiamo chi sia, sembra un contadino che sta raccogliendo dei frutti, è solo in un secondo tempo che scopriamo che è un detenuto all'interno del carcere; anche come spettatore quindi facciamo un percorso dal fuori al dentro, ho deciso di iniziare il film non presentando un "carcerato" ma un "essere umano", un agricoltore che sta raccogliendo dei fiori e che è anche un detenuto. Un aspetto importante e fondamentale nel cinema di creazione gira intorno al modo in cui tu porti lo spettatore nel film, il modo in cui gestisci queste epifanie rivelatorie che mettono a disposizione dello spettatore uno sguardo diverso. Questo aspetto per me è molto importante e io credo che il mio cinema sicuramente abbraccia e dialoga con il territorio del cinema etnografico, e che le modalità che adotto (che non sono quelle di Pietro

⁵⁰² E. Colusso, *The space between the filmmaker...*, cit.

Marcello ma sono comunque comuni a quelle di altri registi del cinema di creazione) sono sia di osservazione sia narrative. Ci sono eventi che diventano importanti, metaforici, come per esempio la partita a scacchi o il fatto di camminare avanti e indietro: scene come queste diventano stratagemmi narrativi, che portano a un livello di lettura metaforico, che sono legati ai tempi interni del film e alle scelte di cosa filmare. È facile vedere nel gioco degli scacchi il simbolo delle mosse che ciascuno di noi compie nel gioco come nella vita.

Infine ci sono delle scene che sono sia metaforiche che descrittive come la cena di Natale, che dalla preparazione del pasto al panettone è durata circa tre ore, e che è stata girata quasi nella sua interezza, nonostante che al tempo giravo ancora in 16mm. Wiseman gira molto di più e per molto più tempo ma io non potevo girare qualsiasi cosa (sia per limiti di tempo che di risorse), quindi quello che ho girato è tutto abbastanza pensato. Nel montaggio ho fatto ovviamente delle scelte, come per esempio quella di inserire il dialogo sull'arbitro che per me era un momento molto significativo perché rivela la loro visione morale del mondo: l'arbitro è come il giudice, anche in campo infrangere le regole comporta delle conseguenze: un micro tribunale. Un altro leitmotiv è il rapporto con gli animali e la pittura: che sono entrambi spazi di evasione.

NEL CASO DI TOMMASO C'È ANCHE UN MOMENTO VAGAMENTE COMICO, QUANDO CHIEDE AL GIOVANE SECONDINO DI LEGGERE UNA SUA POESIA...

Sì, da un lato c'era Gianni che parlava del pessimo rapporto con gli agenti di custodia prima della Legge Gozzini, quando non potevi avere assolutamente nessun dialogo, poi invece vediamo Tommaso parlare con tono paternalista con questa giovane guardia e chiederle di leggere una sua poesia: l'agente dice di non potere perché deve fare la battitura delle sbarre e un'altra guardia legge una poesia sulla libertà mentre la prima guardia batte le sbarre. Tutta questa scena per me è geniale, un regalo del reale, inclusa la commozione della guardia. È un'emersione di realtà colta al volo, permessa anche dall'istrionismo del personaggio di Tommaso, con cui avevo un ottimo rapporto di complicità.

La qualità di un regista si valuta anche dalla capacità di riconoscere il valore di ciò che sta succedendo in tempo reale, soprattutto se hai pochi metri di pellicola e devi decidere cosa girare. Secondo me questa è una delle ragioni per cui gli studenti dovrebbero sempre iniziare la pellicola, perché usare la telecamera porta a filmare troppo e a pensarci solo in un secondo tempo, e questo non produce sempre ottimi risultati.

QUALI SONO OLTRE A WISEMAN I REGISTI CUI TI RIFAI O CHE COMUNQUE AMMIRI MOLTO?

Wiseman è un regista che mi ha ispirato molto e da cui ho preso il modo di guardare, anche se come ho già detto lui è più analitico e io sono più empatica, infatti come hai letto nell'articolo che hai citato per me è molto importante il rapporto che stabilisco con i personaggi, una cosa che Wiseman volutamente ignora. In questo senso mi sento più vicina a David McDougall, un regista con cui ho anche lavorato e che è più vicino alla *visual anthropology*, e per il quale l'empatia con i personaggi e il rapporto etico che si crea con loro sono molto importanti. Un altro regista che ammiro moltissimo è Errol Morris autore di *The Thin Blue Line* (1988) e di *The Fog of War* (2003): lui fa moltissime interviste nei suoi film che sono agli antipodi del cinema di osservazione. E' un grandissimo regista, una persona di un'intelligenza impressionante, con un'enorme capacità di andare a fondo e di portare le persone che intervista a svelare se stessi e i proprio modi di essere. Ad esempio in *the Fog of war* (2003) con McManara⁵⁰³ è geniale: il regista mette in atto una partita a scacchi psicologica e applica un serie di strategie, necessarie a confrontarsi con un uomo come McManara da sempre abituato a manipolare i media. Come destabilizzi uno come lui? Rispettandolo. *The Fog of War* secondo me è un saggio sull'equilibrio tra rispetto e sospingere l'altro in luoghi dove non vuole andare, quasi il corrispettivo di *The Act of Killing* ma usando strategie completamente diverse. Il lavoro di Morris è molto diverso dal mio, ma io ammiro i registi che operano delle proposte cinematografiche forti, di altissima qualità intellettuale e creativa e che ci raccontano e ci fanno riflettere in maniera diversa su qualcosa.

POSSIAMO DIRE CHE TI INTERESSANO QUELLI CHE RIESCONO AD AGIRE UNA SORTA DI «MAIEUTICA DEL REALE»⁵⁰⁴, CIOÈ FANNO EMERGERE LA REALTÀ COME FOSSERO LEVATRICI?

Sì, esatto, e mantengono viva una riflessione su forme espressive di un cinema che non è il reale ma una sua rappresentazione. Quelli che ho nominato sono i registi a cui mi ispiro anche se non sempre sono quelli a cui sono più vicina. Marco Bertozzi nel suo *L'idea documentaria* (dove è presente anche un mio contributo, intitolato *La documentazione di uno sguardo*⁵⁰⁵) sostiene che quello che il documentario, non solo italiano, documenta è l'incontro col reale. Ovviamente ci sono una serie di elementi descrittivi in qualsiasi racconto, però ricondurre un'opera a pura e

⁵⁰³ Robert McManara (1916-2009), politico di lungo corso che tra gli altri incarichi ha ricoperto il ruolo di Segretario della Difesa degli Stati Uniti dal 1961 al 1968.

⁵⁰⁴ L'espressione è usata in B. Roberti, *Vittorio De Seta: senza un maestro...*, cit., p. 103.

⁵⁰⁵ E. Colusso, *La documentazione di uno sguardo*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria...*, cit.

semplice descrizione è ridurla molto e il cinema etnografico, anche quello di Jean Rouch, non si può limitare all'aspetto descrittivo dei rituali come avviene in *Moi, un noir* (1958). Ne *Les Maîtres fous* (1955) di Rouch l'essenza non sta nella descrizione (anche se presente) ma nel profondo commento sul colonialismo. Nel cinema etnografico ci sono sicuramente delle opere che sono principalmente descrittive, quasi scientifiche: in cui si descrive il modo di mangiare, o come si fanno i tappeti. Insomma bisogna stare molto attenti nell'uso del termine etnografico perché spesso da persone distratte che non conoscono bene il campo può essere identificato come una sorta di cinema più scientifico, descrittivo, di *social science* nel peggiore senso dell'espressione.

CIOÈ SI PUÒ PENSARE CHE ETNOGRAFICO IMPLICHI L'ABBANDONO DI UNO SGUARDO D'AUTORE.

Esatto. O scordarsi che tutto è rappresentazione nel cinema, e che presuppone un punto di vista.

MA INFATTI NON ERA QUELLO CHE INTENDEVO. MI È CHIARO DAI TUOI FILM E ANCHE DAI TUOI CONTRIBUTI SCRITTI CHE VALE PER TE QUELLO GAUTHIER DICE SUL DOCUMENTARIO CITANDO CARTIER-BRESSON, OVVERO CHE LE RIPRESE SONO IL MOMENTO DECISIVO NEL DOCUMENTARIO, NON PERCHÉ IL MONTAGGIO NON SIA IMPORTANTE MA PERCHÉ DALLA RELAZIONE CHE SI CREA CON I SOGGETTI SI IMPRIME UN SEGNO FORTE ANCHE AL FILM CHE POI NE SCATURISCE.

In questo senso i miei film sono relazionali: non sono tanto interessata a descrivere quanto a relazionarmi alla realtà che documento, ai suoi protagonisti e ad esplorare alcuni temi, come quello dell'ergastolo in *Fine pena mai*.

QUANTO HA INFLUITO SUL FILM IL FATTO CHE HAI SCELTO LE FESTIVITÀ NATALIZIE? QUANTO QUESTO HA INFLUITO SULLA RELAZIONE CHE È STATO POSSIBILE INSTAURARE CON I TUOI SOGGETTI?

Come ho già detto ho cercato di rafforzare l'identificazione dello spettatore grazie alla scelta dei giorni festivi e come avviene nel miglior cinema etnografico, ho cercato di scardinare e di riconfigurare l'idea dell'*altro*, come altro-diverso-da-me. Si tratta per me di rispondere ad una responsabilità etica scaturita dal faccia a faccia con l'altro inteso come essere umano e non appartenente a qualche categoria. La fotogenia è un altro aspetto su cui lavoro molto, sono molto interessata allo spazio, non solo a entrare in spazi preclusi ma anche ad adottare le prospettive di chi li abita, in fondo in carcere anche gli agenti sono in qualche modo prigionieri. Quando il giovane agente di custodia che sembra appena uscito dal liceo legge la poesia di

Tommaso e si commuove, questo permette anche allo spettatore di fare quel salto e di trovarsi più vicino ai detenuti. Nella realtà l'agente ha letto varie poesie, io ho scelto quella perché è sul tempo che passa, sul senso di vuoto che si può avere in carcere anche se alla fine poi Tommaso prepara i pacchi ed esce. Esiste una speranza, non è un film avvilito anche si conclude sui detenuti che rientrano in cella la sera e vengono chiusi dentro; e c'è questo momento finale in cui lo spazzino pulisce uno spazio deserto, vuoto, mentre tutti dormono, e torna in mente il carcere descritto da Foucault in *Sorvegliare e punire*, che è stato una delle mie influenze (che ovviamente non sono solo cinematografiche ma anche filosofiche).

IO HO MESSO COME DATA DI INIZIO DELLA MIA RICERCA IL 1989 PERCHÉ È L'ANNO IN CUI VIENE GIRATO *LE ROSE BLU* DI EMANUELA PIOVANO, ANNA GASCO E TIZIANA PELLERANO. VOLEVO SAPERE SE IN QUEGLI ANNI TI ERA CAPITATO DI VEDERLO, SE TI ERA SERVITO DA SPUNTO O SE INVECE È QUALCOSA CHE MAGARI HAI CONOSCIUTO DOPO.

Le rose blu non l'ho ancora visto ma lo conosco: sono all'estero da allora e siccome il cinema italiano purtroppo non gira, non ho avuto modo di vederlo. Sono andata a Parigi poco prima di Natale del 1987, all'inizio frequentavo dei seminari alla Sorbona, poi ho fatto domanda alla scuola Varan e mi hanno preso e il primo corso l'ho frequentato nell'autunno dell'88; ho fatto il corso di secondo livello nella primavera dell'89 e ho realizzato due film con cui ho fatto domanda alla National Film & Television School di Londra. Nel 1995 mi sono laureata alla NFTS e sono rimasta in Inghilterra fino al 2001 quando sono tornata in Italia per realizzare un film con Carlo⁵⁰⁶, *Chi non rischia non beve champagne* (2002). Si trattava di un film che mi è stato commissionato, con un budget significativo, e uno dei temi fra cui scegliere era il traffico di esseri umani e la prostituzione. Carlo mi ha chiesto se volessi presentare un soggetto e io ne ho scritto uno sulle donne dell'Est: per questo sono andata a fare ricerche in Ucraina e ho girato quasi tutto il film là tranne una parte, che invece ho realizzato in Italia. Ho usato le camere nascoste, per incarnare il punto di vista di due personaggi che ricercano le ragazze che sono state "trafficate" nei bordelli isolati nelle foreste dell'Est della Germania, e dopo averle identificate, le "rapiscono" e le riportano a casa. Tutto questo processo non sarebbe stato filmabile se non fingendosi clienti, quindi la parte in cui uno dei personaggi cerca di convincere Anja (una delle ragazze) a fidarsi di lui è girata tutta con una telecamera nascosta indossata come un bottone, un piano sequenza unico anche un po' sbilenco, in bianco e nero, dove però il dialogo tra l'uomo e la ragazza è molto forte, talmente incredibile che molti vedendolo hanno pensato che fosse finto, messo in scena. L'uscita avviene dal retro e appena fuori Anja entra nel

⁵⁰⁶ Cresto-Dina.

cofano della macchina e scappano a tutta velocità. Ovviamente dopo averla ripresa le abbiamo chiesto il permesso per poter inserire le immagini nel film.

TORNANDO A *FINE PENA MAI*, PERCHÉ PROPRIO IL CARCERE DI PORTO AZZURRO? NEL SECONDO DOPOGUERRA ERA UN CARCERE CHE VENIVA USATO COME MINACCIA PER I PIÙ RIBELLI PERCHÉ PARE CHE LE CONDIZIONI FOSSERO PEGGIORI CHE ALTROVE. POI NELL'87 CI FU UNA RIVOLTA INIZIATA DA MARIO TUTI MA CHE FU SPENTA FACILMENTE PERCHÉ NON FU AIUTATO DAGLI ALTRI DETENUTI CHE GRAZIE ALLA LOGICA PREMIALE DELLA LEGGE GOZZINI NON VOLEVANO RISCHIARE DI PERDERE I PRIVILEGI ALLORA PERMESSI. PERCHÉ L'HAI SCELTO E QUALI IMPRESSIONI HAI AVUTO? PERCHÉ QUESTA FORTEZZA SPAGNOLA BENCHÉ BELLISSIMA NON SEMBRA UNO SPAZIO A MISURA D'UOMO.

La scelta di Porto Azzurro è dovuta a due ragioni: la prima è che volevo un carcere dove i detenuti fossero principalmente condannati all'ergastolo o a pene molto lunghe, la seconda che proprio lì è stata pensata la legge Gozzini. In realtà ci sono poche carceri quasi esclusivamente di ergastolani, e quelle che ci sono come Poggioreale o l'Ucciardone sono enormi, con persone che vanno e vengono, quindi le relazioni anche interne sono difficili da indagare, diversamente da Porto Azzurro che invece già all'epoca era considerato un carcere "apparentemente più morbido" come Rebibbia, e "a lunga degenza".

Nel caso di uno dei personaggi la ragione per cui nel film ne parlo è che il magistrato di sorveglianza mi ha dato il permesso di filmare l'incontro, che mi sembrava interessante mostrare sia per capire meglio la realtà del carcere che della legge Gozzini. Questa legge infatti è stata pensata proprio lì, all'interno di questa struttura, nella redazione de «La grande promessa»: fondamentalmente tutto il processo di elaborazione della legge Gozzini è avvenuto in dialogo con gli ergastolani di Porto Azzurro. Prima della scelta dei personaggi ne ho incontrati molti e ho fatto una sorta di "casting" anche se in questo caso l'uso del termine è improprio; quando mi hanno dato i permessi di girare ho inviato il progetto al direttore del carcere e gli ho chiesto di inoltrarlo ai detenuti interessati, persone che scontassero l'ergastolo e non fossero sottoposte al 41 bis. In un secondo momento ho incontrato personalmente coloro che volevano partecipare e che avevano firmato la liberatoria (e che, immagino, fossero stati precedentemente selezionati anche dal direttore). Uno dei requisiti per me importanti era non avere a che fare con casi già fortemente mediatizzati ma con persone capaci di elaborare la propria condizione. Avevo letto molti numeri de «La grande promessa» e conoscevo i nomi degli autori, molti dei quali erano coloro che avevano parlato direttamente con Mario Gozzini. Molti di loro passavano il tempo a leggere e a informarsi, alcuni studiavano: se tu hai o mantieni una certa vivacità hai tutto il tempo per dedicarti a certe cose. Non mi interessava forzare niente ma trovare degli interlocutori con cui costruire qualcosa, che partecipassero al processo di

realizzazione un po' come si vede in *Chronique d'un été*: i personaggi devono diventare complici delle intenzioni del racconto, si discute insieme come fare cosa, che è diverso dalla messa in scena, ma in quel caso era proprio una collaborazione molto forte, nel senso che loro diventavano fondamentalmente cameramen.

Quindi il film è frutto anche di questo dialogo e di questo incontro, come un rapporto d'amore in cui l'altro reagisce consciamente o inconsciamente al tuo desiderio. Direi che desiderio e seduzione fanno parte di questo processo, che ovviamente deve essere circoscritto dall'etica senno' può diventare un rapporto manipolatorio, quindi ti devi sempre comunque chiedere quali sono i limiti. Nel caso dei carcerati era gente col pelo sullo stomaco quindi era difficile che si facessero manipolare da me, anzi talvolta il rischio è che il personaggio controlli troppo la sua immagine e il modo in cui vuole apparire nel film. Bisogna comunque sempre essere coscienti degli eventuali rapporti di potere tra chi filma e chi è filmato.

CI SONO STATI DEI MOMENTI IN CUI TU STAVI FILMANDO E TI È STATO CHIESTO DI NON INSERIRE QUALCOSA DI QUELLO CHE STAVI RIPRENDEDO? A PROPOSITO DI ALTRI FILM SUL CARCERE ALCUNI REGISTI HANNO PARLATO DI UNA NEGOZIAZIONE CON I SOGGETTI CHE AVVIENE PRIMA DI GIRARE E NONOSTANTE QUESTO, QUANDO TALVOLTA ALCUNI DI LORO SI SONO TROVATI IN SITUAZIONI DRAMMATICHE (DA UN PERMESSO NON CONCESSO ALL'ARRIVO DI UNA BRUTTA NOTIZIA), HANNO DECISO IN QUEL MOMENTO DI NON VOLER MOSTRARE IL PROPRIO DOLORE O LA PROPRIA FRAGILITÀ.

Io rispetto sempre se una persona dice di non voler essere filmata in un dato momento. Mi è successa una cosa simile con Gianni nel suo rapporto con la compagna, in particolare lei non era d'accordo che stessi con loro durante il loro incontro fuori. All'epoca lui lo conoscevo da neanche una settimana mentre poi nel tempo siamo diventati amici. Ho un po' insistito per poter avere almeno un'immagine di lei, quando si fossero salutati. Successivamente invece ho avuto il permesso di entrambi per filmarli quando lei è venuta a colloquio in carcere ma lì è accaduto qualcosa di insopportabile: l'ingegnere del suono ha deciso – senza avvisarmi - che quell'incontro doveva essere privato e quindi ha registrato a volume bassissimo. Mi sono arrabbiata molto perché se mi avesse avvertito non avrei perso la pellicola.

QUINDI C'È STATO UNA SORTA DI AMMUTINAMENTO DA PARTE DI UN TUO COLLABORATORE. CE NE SONO STATE ALTRE?

Be' in questa occasione ho capito cosa significa essere una regista donna con una crew maschile, anche se l'organizzatrice di produzione era una donna e aveva, tra le altre cose, il compito di portarmi via le guardie che mi stavano sempre appresso. Sin dall'inizio del film infatti non sono

mai stata sola, gli agenti non si vedono spesso ma sono stati sempre dietro di me. All'inizio il direttore del carcere non era affatto contento che io avessi avuto i permessi per riprendere, però col tempo sia i detenuti che gli agenti si sono resi conto che il mio scopo non era criticare, e hanno iniziato a capire che ero interessata ai personaggi e alle loro storie e non a fare uno scoop sulle condizioni nelle carceri.

IN EFFETTI IN ALTRI FILM SONO PIÙ EVIDENTI PICCOLI O GRANDI ABUSI DI POTERE, DA QUELLO VERBALE ALL'IRONIA FUORI LUOGO DA PARTE DI UN AGENTE DI CUSTODIA NEI CONFRONTI DEI DETENUTI O DELLE DETENUTE.

Gianni dice chiaramente che Porto Azzurro è un carcere modello, un po' come Rebibbia, per cui gli agenti in un certo senso si tengono a distanza: sono lì da anni, si conoscono da anni e nel '94, quando ho girato il film, erano passati quasi dieci anni dalla legge Gozzini, che a quel punto era stata interiorizzata anche dalle guardie. Anche tra queste ultime c'era stato un cambio, perché tutta una serie di persone che avevano condotte conflittuali le avevano mandate via. Gianni descrive l'ambiente di violenza che c'era un tempo e dice che oggi non è più così. A Porto Azzurro io non sono stata testimone di abusi, ma sono le pratiche ordinarie del carcere che ricordano che siamo in un ambiente in cui il potere non è distribuito in maniera equa, come si vede dalla scena in cui all'alba gli agenti entrano e controllano tutto, smontano le celle, battono le sbarre, tutti gesti che ricordano che i prigionieri sono sotto costante osservazione.

IN QUEL CASO AVEVANO AVUTO UNA SOFFIATA O ERA ROUTINE?

No, era routine, le perquisizioni avvengono in celle diverse e a orari diversi: ogni tanto le fanno quando i detenuti dormono ancora, facendoli alzare all'improvviso e smontando tutto. È chiaro che non è un parco divertimenti, ma in questo penitenziario non ci sono più abusi che in altre istituzioni, anche se lo squilibrio nei rapporti di potere è evidente anche qui.

Nelle carceri a lunga degenza, dove le celle sono aperte tutto il giorno e i detenuti hanno la possibilità di svolgere varie attività, la vita è più accettabile anche se si tratta sempre di un carcere. A Porto Azzurro i detenuti avevano ciascuno una cella singola e anche se la realtà era probabilmente peggiore di quello che ho potuto vedere io (presentata nel suo abito migliore), tuttavia l'atmosfera che senti non si può falsificare più di tanto, è autentica, rispetto al rapporto tra detenuti e guardie. Io non ho mai avvertito una forte tensione anche se lo squilibrio nei rapporti di potere è evidente anche qui, come immagino in tutte le altre carceri italiane.

Rossella Schillaci⁵⁰⁷

MI PIACEREBBE INIZIARE DALLA TUA FORMAZIONE, COME REGISTA E COME STUDIOSA.

La mia formazione è stata abbastanza varia perché prima ho studiato cinema e antropologia all'Università a Torino, poi grazie a una docente ho scoperto l'antropologia visiva e ho scritto la mia tesi di laurea in questa disciplina, in particolare sull'uso del documentario in contesti particolari, come quello del campo Rom (anche lì tra l'altro con un focus particolare sui bambini). Oltre alla parte teorica di studio di antropologia visiva e storia del cinema, avevo anche frequentato alcuni laboratori pratici di ripresa e di montaggio presso l'Università. Prima di laurearmi, parallelamente all'università, ho seguito un corso professionale di un anno e mezzo tenuto da Daniele Segre. La scuola era per autori video-cinematografici ed era sia pratica che teorica, con diversi insegnamenti sull'uso delle videocamere digitali e della ripresa del suono. La particolarità di quella scuola era la possibilità di poter utilizzare le camere Hi8 (che sul mercato si trovavano relativamente a basso costo allora) per realizzare documentari in ambito sociale da un punto di vista autoriale (e in quell'occasione ho conosciuto anche Sandra Lischi che aveva tenuto numerose lezioni per noi). Poi ho avuto la fortuna di essere selezionata per un master di antropologia visiva a Manchester, che combinava entrambi gli aspetti, quello teorico e quello pratico, per questo ho studiato i vari approcci possibili nell'antropologia visiva e allo stesso tempo avevamo a disposizione tutta l'attrezzatura per realizzare una serie di prodotti che poi venivano analizzati e studiati per sperimentare vari stili, dall'*observational method* al *participatory method*. Col tempo ho seguito una serie di corsi con registi e ultimamente sto studiando molto la *virtual reality*, perché la tecnologia è cambiata in maniera talmente drastica negli ultimi vent'anni che secondo me è bene tenersi sempre aggiornati dal punto di vista pratico, tecnico e anche da un punto di vista più metodologico: il documentario si è diffuso tantissimo, ci sono nuovi autori, è un mondo in costante evoluzione.

CI SONO DEI MODELLI O DEI MAESTRI AI QUALI TI ISPIRI?

Ce ne sono tanti. Soprattutto nella storia dell'antropologia visiva ci sono autori magnifici, che durante la loro carriera hanno utilizzato approcci diversi e quindi i loro lavori sono fonte di grande ispirazione. In particolare Jean Rouch, che penso sia uno dei più famosi, ma anche McDougall, Wiseman, Longinotto insomma tutto ciò che è legato al cinema diretto e al cinema del reale è sempre stato di grande aiuto per me.

⁵⁰⁷ L'intervista si è svolta il 25 ottobre 2019 presso il Polo del '900 di Torino.

A QUESTO PUNTO INIZIAMO A PARLARE DEL FILM. HO LETTO CHE L'IDEA PER *NINNA NANNA PRIGIONIERA* È NATA ANCHE DA UN MOTIVO PERSONALE, CIOÈ DALL'INCONTRO CON I BAMBINI CHE VENIVANO PORTATI AD UN CORSO DI MASSAGGI CHE FREQUENTAVI CON TUO FIGLIO, GIUSTO? QUINDI L'IDEA AUTORIALE IN QUESTO CASO È VENUTA PRIMA DELLA CURIOSITÀ DELLA RICERCATRICE.

Per me queste due cose sono assolutamente interconnesse. Non riesco a dire se una curiosità implica una domanda che richiede una ricerca che valuto abbastanza interessante per essere trasposta in discorso cinematografico, nel senso che quasi tutti i documentari nascono se vuoi da domande e curiosità personali. Bisogna poi valutare se su un certo tema è possibile realizzare un documentario oppure no. In questo caso per esempio a me aveva spaventato tantissimo l'aspetto burocratico dei permessi, infatti ci ho messo anni per decidermi a tentare di realizzarlo veramente perché sinceramente all'inizio pensavo che fosse molto complicato (solo dopo avrei scoperto quanto).

HO VISTO UNA TUA INTERVISTA IN CUI DICEVI CHE IL FILM È USCITO NEL 2016 PERÒ L'IDEA TI È VENUTA QUATTRO ANNI PRIMA, E CHE QUATTRO ANNI CI SONO VOLUTI TRA LE RICERCHE, LE RIPRESE E IL MONTAGGIO FINALE.

Entrambe le cose, nel senso che l'idea è venuta molto presto quando io stessa avevo un bambino piccolo e quindi è molto legata chiaramente anche alla mia esperienza di vita di allora, al confrontarsi con l'idea di maternità, altrimenti non so se il tema mi avrebbe così colpito. Come ti dicevo, all'inizio girare un documentario in carcere mi sembrava un'impresa impossibile, poi ho continuato a leggere, ho conosciuto gli educatori, ho fatto con loro un percorso che piano piano ho trasformato, in modo da poter realizzare un documentario. Solo un paio d'anni dopo, quando ho finito il mio periodo di maternità e terminato tutti lavori che avevo accumulato, questo progetto continuava a rimanere dentro di me, a frullarmi nella testa e mi sono detta che avrei dovuto provare a realizzarlo. Quindi sono andata a parlare con il direttore del carcere per capire quali potevano essere le disponibilità, penso che siano cambiati quattro o cinque direttori da quando ho iniziato il progetto, tutti si sono dimostrati abbastanza disponibili, la condizione dei bambini in carcere era importante anche per loro. Quindi da lì poi è partito tutto.

COME DEFINIRESTI IL TUO FILM: SI TRATTA DI UN FILM ETNOGRAFICO? O SI TRATTA DI UN PROGETTO DI RICERCA VISUALE COME L'HAI CHIAMATO ANCHE IN UN ARTICOLO⁵⁰⁸ SU «VISUAL ANTHROPOLOGY»?

⁵⁰⁸V. Bonifacio, R. Schillaci, *Between Inside and Outside...*, cit.

Trovo che le definizioni siano sempre molto limitanti, soprattutto per questo tipo di lavoro, anche perché ancora oggi non esiste una definizione condivisa di film etnografico. Da ciò che ho imparato, in particolare frequentando il master, posso dire che quello che ho usato è stato un approccio antropologico sia durante la fase di ricerca sia per gli obiettivi che mi sono posti. Ho dato moltissimo spazio alla ricerca più che alle riprese, quindi alla mia osservazione partecipante senza attrezzatura, senza telecamera, come se stessi facendo soltanto una ricerca antropologica. Per il secondo aspetto invece l'obiettivo era più da film etnografico o da lavoro di antropologia visuale, quindi non tanto di raccontare un'idea autoriale, ma quello di capire, studiare, osservare, interpretare e rappresentare il punto di vista dei soggetti. Non era tanto importante dire che cosa fosse per me il carcere e come queste persone vivevano dal mio punto di vista, bensì quello di cercare di capire il più possibile il punto di vista dei bambini (che era difficilissimo perché avevano meno di tre anni) e soprattutto delle madri. Quindi l'intento era quello di raccontare questo, poi invece i modi per realizzarlo sono tanti: c'erano sia l'osservazione che approcci e stili documentaristici.

HO LETTO UN ARTICOLO DI PAOLO CHIOZZI⁵⁰⁹ IN CUI PARLA DI UN CONVEGNO, *VISUAL ANTHROPOLOGY OF CHILDREN*, IN CUI SI VENNERO A FORMARE DUE SCUOLE DI STUDIOSI: UNA A SOSTEGNO DI UNA *VISUAL ANTHROPOLOGY "FOR" CHILDREN* E L'ALTRA DI UNA *VISUAL ANTHROPOLOGY "ON" CHILDREN*. SECONDO LUI LA PRIMA È QUELLA CHE INTENDE RESTITUIRE IL PIÙ POSSIBILE IL PUNTO DI VISTA DEI BAMBINI, E QUESTO È QUELLO CHE HAI CERCATO DI FARE E CHE NEL FILM È EVIDENTE. NELL'ARTICOLO SCRITTO CON BONIFACIO E CHE HO CITATO SI PARLA ANCHE DIFFUSAMENTE DI QUESTO METTERSI ALL'ALTEZZA DI BAMBINO, QUESTO STARE VICINO AI SOGGETTI ANCHE PER FAR CAPIRE LORO QUANDO ERANO DENTRO O FUORI IL QUADRO.

Conosco molto bene Paolo Chiozzi ma non ho letto questo articolo. In realtà nella scuola inglese l'idea di restituire il punto di vista dei propri personaggi è molto forte, mentre dare maggiore spazio al punto di vista dell'autore è un aspetto che apparteneva forse di più alla tradizione del cinema d'autore francese. Però ci sono anche autori come Jean Rouch che sono talmente fuori da tutti gli schemi che hanno sperimentato stili e approcci completamente diversi.

L'intenzione di sostituire lo sguardo dei soggetti al proprio è forse un po' utopistica, anche l'idea di sospendere il giudizio è possibile solo fino ad un certo punto, perché ovviamente si mette in gioco anche la tua visione e la tua esperienza del mondo. Nel caso di *Ninna nanna prigioniera* per me è stato un grosso problema, perché io ero madre di un bambino piccolo, quindi i protagonisti avevano la stessa età di mio figlio e questa mia esperienza personale ha influito tantissimo. Da una parte in bene, perché ricordo che riuscivo a vedere anche alcuni

⁵⁰⁹Paolo Chiozzi, *Saper vedere: il "giro lungo" dell'antropologia visuale*, in «SocietàMutamentoPolitica», vol. 7 (14), 2016, pp. 267-292.

pericoli che potevano correre i bambini, da madre un po' li anticipavo. È un esempio molto semplice per dirti di come l'esperienza ti aiuta a comprendere. Nel mio caso mi ha aiutato anche ad essere accettata dalle detenute, non tanto come regista ma soprattutto come madre. Credo che abbiano sentito che io capivo benissimo quali erano i loro problemi, perché li vivevo a mia volta, anche se venivamo da culture diverse. Il carcere è un mondo assurdo che è difficile da decifrare, che ti porta a comportarti in maniera altrettanto assurda. Ma alcuni aspetti riguardo alla crescita dei figli sono universali.

SEMPRE NEL SAGGIO CHE HAI FIRMATO CON VALENTINA BONIFACIO CONCLUDI CON DELLE DOMANDE: UNA È SU QUALE DEBBA ESSERE IL RUOLO DI UN RICERCATORE CHE SI TROVI PER CASO A TESTIMONIARE UN ABUSO DI POTERE (LA STESSA COSA VALE PER QUANDO SI VEDE UN BAMBINO CHE PUÒ BATTERE CONTRO UNO SPIGOLO). ALLA FINE TI SEI DATA UNA RISPOSTA? TI SEI SEMPRE ASTENUTA DALL'INTERVENIRE OPPURE CI SONO DEI MOMENTI IN CUI SONO STATE INTERROTTE LE RIPRESE?

No, non ho delle risposte, tranne che con i bambini: con loro siamo sempre intervenute anche perché le mamme tante volte ci lasciavano da sole con loro, anzi talvolta dovevamo ricordare loro che stavamo lavorando e filmando e quindi non potevamo sempre prenderci cura di loro. Con quello che succedeva in carcere, con le adulte, era più difficile perché non potevamo dire nulla: c'erano miliardi di esempi in cui le agenti penitenziarie si ponevano verbalmente in maniera molto violenta, ma non hanno mai permesso che filmassimo o che dicessimo nulla. È una posizione difficile anche la loro, quella delle agenti, tra di loro ce n'erano anche di molto compassionevoli e vicine alle detenute. Però in effetti la nostra difficoltà è stata grossa: ti trovi immerso in una realtà con tante problematiche. C'è una giusta distanza da mantenere per raccontare quello che devi raccontare, soprattutto se lo vuoi fare usando l'approccio dell'osservazione, però come individuo, come essere umano e anche come cittadino se vedi una qualche forma di abuso, sei chiamato a fare delle scelte, nel limite di quello che ti è possibile. L'osservazione è un metodo che non penso riproporrò in un ambiente del genere, perché ti richiede una distanza troppo grossa: per osservare devi veramente lasciare che le cose accadano ed è difficile in certi contesti, almeno per me.

Ci sono in realtà degli autori che riescono in maniera geniale a raccontare anche le violenze.

FORSE ANCHE LO STESSO WISEMAN.

Sì, forse anche lo stesso Wiseman. Per me diventava difficile perché in quel momento ero anche molto coinvolta a livello personale, perché come madre di un bambino stavo vivendo una condizione simile a quella delle donne che riprendevo.

IN QUESTO FILM SI INSISTE MOLTO SUL CONCETTO DI DENTRO E DI FUORI, SUL CONCETTO DI LIMITE E, COME DICI NEL TUO SAGGIO, SULL'IDEA DEL PANOPTICON COME DI UNA MONADE, UN'ISOLA FLUTTUANTE IN UNA CITTÀ CHE VA AVANTI A UN'ALTRA VELOCITÀ. MI SEMBRA CHE I CONCETTI DI LIMITE, DI CONFINE O DI MONDI CHE SI INCONTRANO SIANO PIUTTOSTO PRESENTI NEI TUOI FILM, MI RIFERISCO A *L'ALTRA EUROPA* (2011), *IL LIMITE* (2012), *FRONTIERA INTERNA* (2012) E *GHETTO PSA* (2016): POSSONO COSTITUIRE UNA SORTA DI *LEITMOTIV* DEL TUO LAVORO DI REGISTA? SONO TUTTI MONDI AL CONFINE CON ALTRI MONDI E FILM CHE MOSTRANO COME SI PUÒ VIVERE SAPENDO CHE C'È UN FUORI, SIA CHE SI PARLI DI UN QUARTIERE, DI UN PESCHERECCIO IN MEZZO AL MARE O DI CONVIVENZA TRA PERSONE DI ORIGINE DIVERSA.

Non ci avevo mai pensato. È la prima volta che mi fanno una domanda del genere quindi avrei bisogno di più tempo per rifletterci, però una cosa che mi veniva in mente mentre lo dicevi è che in realtà quello che mi interessava in tutti lavori che hai citato sono soprattutto gli individui, i singoli e il loro punto di vista. Se devo trovare qualcosa in comune in questi film è come il singolo individuo agisce in situazioni complesse, in cui si deve confrontarsi con mondi diversi, culture e anche spazi diversi. Quello che mi è sempre interessato è vedere quali sono le scelte che può fare l'individuo di fronte a una realtà culturale e sociale diversa da quella cui appartiene, e piena di sfide. Per esempio nel carcere che scelte riesce a fare la madre in quanto madre? E come in questo ambiente influisce sul suo ruolo? Cosa cambia in lei? Ma questo vale anche per gli altri film: quanto l'identità di una persona, il suo carattere, il suo modo di vedere di pensare vengono trasformati da realtà che sono al limite tra diversi mondi?

UN LIMITE, DA VALICARE O COL QUALE RELAZIONARSI.

Per me è sempre stato da valicare. Un limite esiste perché tu lo possa scavalcare. Gli individui a cui sto pensando sono sempre stati al margine, e forse sono stati in entrambi i mondi, per opportunità, per scelta o forse perché erano obbligati: potevano o dovevano vivere in mondi diversi, a cavallo di entrambi. Questa l'ho sempre trovata una cosa particolarmente interessante, da cui imparare molto.

ALTRI TEMI EVIDENTEMENTE PRESENTI SONO LE DONNE COME ANCHE IN *LIBERE* (2017) (CHE PERÒ È UN TIPO DI FILM COMPLETAMENTE DIVERSO) E LA VITA DEI MIGRANTI, E QUESTI TEMI SONO AFFRONTATI ANCHE IN CARCERE. JASMINA, LA PROTAGONISTA DI *NINNA NANNA PRIGIONIERA*, NON ERA L'UNICA MADRE PERÒ DA UN CERTO PUNTO IN POI LA SUA STORIA E QUELLA DEI SUOI BAMBINI PREVALGONO SULLE ALTRE. TU AVEVI SEGUITO ALLO STESSO MODO ANCHE ALTRE MADRI CHE AVEVANO DATO IL CONSENSO AD ESSERE RIPRESE? HAI DECISO DOPO DI CONCENTRARTI SU JASMINA?

All'inizio volevo fare una cosa molto più semplice, ovvero un ritratto corale della sezione. Poi però riflettendoci meglio, anche vedendo come era complessa la realtà da rappresentare, ho

pensato che l'unico modo per capire veramente cosa succedeva all'interno del carcere fosse concentrarsi su una persona, scegliere una protagonista e relegare le altre ad un ruolo secondario. Durante i primi mesi di riprese ci sembrava (a me e all'operatrice) un ambiente totalmente folle, infatti ci dicevamo che se fosse successo a noi saremmo impazzite. Quindi la domanda era anche: come fai a non impazzire in una situazione come questa? E l'unico modo per cercare di rispondere era seguire una sola persona che però doveva collaborare e accettare le regole della modalità che avevamo scelto, quindi non si trattava di tollerare la nostra presenza solo qualche giorno, ma per un periodo più lungo (alla fine abbiamo girato per sei mesi). Questo quindi era un grosso impegno per Jasmina, soprattutto in un luogo piccolo come una cella, con due persone che ti riprendono con la videocamera. Inoltre per me era importante che le persone che accettavano di partecipare non fossero troppo fragili, per evitare il più possibile di nuocere loro o provocar loro del malessere, in un contesto già così tanto duro. Ci sono state mille difficoltà ma abbiamo sempre cercato di superarle.

COM'È STATO A GIRARE CON L'INQUINAMENTO SONORO DEL CARCERE? LA COSA CHE STUPISCE È CHE ANCHE NELLA SEZIONE NIDO IL *SOUNDSCAPE* È CARATTERIZZATO DAL CLANGORE, DAL RUMORE DI FERRO, IN ALTRI TIPI DI CARCERE INVECE DALLA ONNIPRESENTE BATTITURA DELLE SBARRE. SI SENTE CHE C'È UN LAVORO ANCHE DI PULITURA NEL MONTAGGIO FINALE PERCHÉ ALTRIMENTI SAREBBE IMPOSSIBILE PENSO DA VEDERE. SEMPRE NEL VOSTRO ARTICOLO RACCONTI DI COME LE MAMME CERCHINO DI EVITARE CHE I BAMBINI FACCIANO CHIASSO SOPRATTUTTO PER EVITARE EVENTUALI PUNIZIONI DA PARTE DELLE AGENTI DI CUSTODIA, ALLO STESSO TEMPO PERÒ I RUMORI CHE LE AGENTI GENERANO SONO A VOLTE QUASI UNA TORTURA A BASSA INTENSITÀ. QUINDI QUESTA ASIMMETRIA DI POTERE È UN ALTRO ELEMENTO DELLA VITA DEL CARCERE. AVETE DOVUTO LAVORARE MOLTO IN FASE DI POST PRODUZIONE SUL SUONO, IMMAGINO.

Sì, il lavoro sull'audio è stato immenso. Spesso non c'era neanche un tecnico del suono, ero io che registravo l'audio e non è la mia professione principale. Inoltre in quegli ambienti c'è molto eco, quindi le conversazioni registrate hanno necessitato di un grosso lavoro di post produzione audio. Il lavoro che volevamo fare noi è stato quello di valorizzare il *soundscape*. Stando in carcere ci siamo rese conto che a generare inquietudine non fosse tanto la vista delle sbarre, bensì il suono. Il rumore arriva all'improvviso, ed è frustrante perché non puoi fare niente per proteggerti: d'improvviso senti qualcuno che piange e non sai dove, senti qualcuno che litiga e non sai perché, senti qualcuno che insulta un altro, e non sai in quale parte dello stabile, non puoi farci niente. Mentre visivamente ti puoi creare un tuo spazio privato, magari con delle tende, in modo da crearti un piccolo spazio personale nella tua cella, da un punto di vista uditivo non puoi creare barriere, il suono è pervasivo e improvviso. Anche se ti tappi le orecchie, talvolta il suono è talmente forte che sei obbligato a sentirlo, e questo colpiva molto anche

bambini. I bambini raramente venivano distolti dai loro giochi, l'unica cosa che li disturbava era il rumore: se sentivano piangere, urlare, sbattere, rimanevano perplessi, si interrompevano e si mettevano ad ascoltare, ripetevano ciò che udivano. Quindi se sentivano sbattere degli oggetti, lo facevano anche loro, se sentivano urlare, strillavano anche loro. Il suono per me è stata la componente più pregnante dell'ambiente carcerario, è quello che ti permette di sentire l'immensa umanità rinchiusa dentro, perché tu in realtà vedi soltanto la tua sezione, invece con l'audio capisci quante sono le persone rinchiusi, senti anche gli uomini chiusi nelle palazzine vicine. Abbiamo lavorato molto proprio per cercare di restituire questa forza perturbante che l'ambiente sonoro ha sulla vita quotidiana dei detenuti.

CONOSCI IL FILM *FINE PENA MAI* DI ENRICA COLUSSO? SE SÌ, LO SENTI IN QUALCHE MODO VICINO COME APPROCCIO E COME SGUARDO A *NINNA NANNA PRIGIONIERA*?

Lo conosco, è un film molto bello, anche se l'ho visto tanti anni fa e non me lo ricordo nel dettaglio. Mi ricordo che mi aveva colpito molto l'approccio, ovvero il modo in cui la regista metteva al centro gli individui e il loro punto di vista, usando nei loro confronti enorme rispetto. Mi aveva colpito tantissimo come era riuscita a raccontare un'umanità complessa, con tutte le sue contraddizioni, senza stereotipi. Soprattutto si percepiva che lei era la benvenuta e quindi lo eri anche tu, come spettatore. La differenza con *Ninna nanna prigioniera* consiste nel fatto che i detenuti di *Fine pena mai* erano ergastolani, che si sforzavano di arredare la propria cella come una casa, di adattarsi a vivere quell'ambiente, un modo per resistere al carcere. Invece le mamme che ho conosciuto io avevano pene brevi, o addirittura erano in custodia cautelare o in attesa di giudizio. Quindi la loro situazione era molto diversa da chi sa che sarà costretta a trascorrere tutta la sua vita in carcere.

Ho lavorato solo con poche donne, non posso generalizzare, ma quelle che ho conosciuto cercavano di vivere il tempo del carcere come un momento temporaneo e isolato dal resto della vita. Quasi fosse un incubo, che andava poi cancellato completamente dalla loro memoria, e da quella dei bambini. La più grande speranza di Jasmina era che i bambini non si ricordassero nulla una volta usciti, e quindi cercava in tutti modi di non rendere quell'ambiente familiare. Lei e le altre detenute che hanno pene brevi possono approcciarsi al carcere in maniera completamente diversa, non hanno tutta la vita - per fortuna - da passare lì dentro.

ATTUALMENTE STAI LAVORANDO A UN PROGETTO SULLA *VIRTUAL REALITY* CHE PREVEDE PERÒ SEMPRE IL CARCERE COME SET E I BAMBINI COME SOGGETTI: COSA DOBBIAMO ASPETTARCI DA QUESTO FILM?

È un progetto al quale sto lavorando e ancora non ho le idee del tutto chiare, però a differenza dell'altro cambia completamente il metodo. Mentre prima noi osservavamo e il film nasceva dalla forte collaborazione coi soggetti e da un rapporto molto intimo con loro, adesso invece vorrei sperimentare un metodo diverso. Ho già detto che per me è stata dura mantenere l'osservazione in un contesto come quello, e non so se sono riuscita a capire che cosa veramente si immaginassero i bambini, perché erano molto piccoli e non potevano esprimerlo con le parole. Quindi *Ninna nanna prigioniera* è in realtà un film principalmente sulla maternità rinchiusa. Adesso mi piacerebbe focalizzare il film veramente sui bambini e usare altre tecniche, come l'animazione, il disegno, il canto, il suono. Tutti approcci che certamente anche un film tradizionale ti permetterebbe di usare, però il VR richiede molta più partecipazione da parte degli stessi protagonisti. Quando si gira, il regista non è sul set, quindi i protagonisti da soli con la camera. Mi piace quest'idea che siano anche loro in parte registi, hanno più potere autoriale rispetto a un film o a un documentario tradizionale. Soprattutto vorrei che per i bambini 'girare' un film diventi un gioco, da utilizzare come strategia per raccontare elementi talvolta psicologicamente pesanti. L'altra cosa che vorrei fare è provare a mettere – virtualmente - lo spettatore in carcere, cioè provare a far sì che si identifichi con un detenuto e senta l'oppressione dell'ambiente, per capirne ed esperirne veramente tutti i meccanismi, anche quelli più alienanti, che minano l'integrità di una persona.

GUARDANDO *NINNA NANNA PRIGIONIERA* NON HO AVVERTITO TROPPO IL SENSO DI OPPRESSIONE DEL CARCERE MA LA VICINANZA AI SOGGETTI, MI SENTIVO VERAMENTE SULLA SPALLA DI JASMINA QUANDO LEGGE LA LETTERA DEL MARITO CHE È FUORI.

Non so se sia oppressione la parola giusta però è veramente difficile decifrare il mondo del carcere, c'è un senso di claustrofobia talvolta asfissiante, ma per fortuna ci sono tante altre cose. Adesso con l'uso del VR la narrazione passa in secondo piano, mentre con un lungometraggio di 80 minuti la struttura narrativa deve essere necessariamente molto forte, quindi quello che vorrei è provare a lavorare in maniera opposta, cioè lasciare in secondo piano la struttura narrativa e concentrarmi solo sul senso dello spazio, per poterlo meglio decodificare. Anche la mia tesi⁵¹⁰ è costruita su questa domanda, ovvero se il VR permetta effettivamente all'utente una esperienza molto più forte e immersiva, in questo caso nell'ambiente del carcere.

⁵¹⁰Nel momento in cui siamo incontrate Rossella Schillaci stava compiendo una ricerca per il conseguimento del PhD in Digital Media dell'Università Nova de Lisboa, parte per programma UT Austin Portugal Colab.

Paolo Taviani⁵¹¹

NEL 2012 VIDI PER LA PRIMA VOLTA IL VOSTRO *CESARE DEVE MORIRE* E MI COLPÍ MOLTO. ANNI DOPO VIDI UN ALTRO FILM ITALIANO SUL CARCERE E QUESTO MI SPINSE A INTERROGARMI SULLA PRESENZA E L'INTERESSE PER QUESTO ARGOMENTO DA PARTE DI DIVERSI AUTORI ITALIANI. IN SEGUITO HO SCOPERTO CHE ESISTE UNA DISCRETA QUANTITÀ DI FILM SUL TEMA ANCHE SE IL SUO, INSIEME A POCHI ALTRI, RIMANE UNO DI QUELLI DI MAGGIOR PREGIO. COME È NATO IL PROGETTO DI *CESARE DEVE MORIRE*?

Tutti pensavano che prima o poi avremmo fatto un film sul problema del carcere: *Cesare deve morire* però è nato dal caso. La press agent dell'ufficio stampa di Rebibbia, la nostra cara amica Daniela Bendoni, ci telefonava spesso per invitarci a uno spettacolo di teatro messo in scena dagli ergastolani della sezione di alta sicurezza del carcere, per la regia di un ottimo artista che è Fabio Cavalli. Noi facevamo resistenza, avevamo altri progetti, e ci frenavano la pigrizia e una certa diffidenza per le compagnie filodrammatiche: alla fine siamo andati. Il nostro primo incontro con i carcerati è stato nel teatro di Rebibbia. Uno di loro, un detenuto sui quarant'anni, è salito sul palcoscenico e ha letto *Paolo e Francesca* dalla *Divina Commedia*. Prima di iniziare si è rivolto in particolare a noi due e ci ha detto pressappoco: «Voglio dire subito una cosa: solo noi abbiamo capito la verità di Paolo e Francesca, voi no. Voi vi siete solo avvicinati perché il dolore e la sofferenza dei due amanti sono l'Inferno e noi qui siamo all'Inferno. Viviamo separati dalle nostre donne, non facciamo sesso, molti di noi prima di entrare in carcere raccomandano alle mogli e alle fidanzate di vivere la loro vita, hanno questo coraggio. Poi in prigione comincia l'angoscia, si chiedono: che farà? Dove sarà andata? Altri ergastolani pretendono la fedeltà allora ecco la gelosia. L'amore diventa sofferenza e solo chi lo vive così può parlare di Paolo e Francesca». Poi ha aggiunto: «Io non parlo l'italiano. La mia lingua è il napoletano». Io e Vittorio siamo toscani, l'ibrido poteva turbarci, invece no: quei versi in dialetto deformavano Dante ma lo rendevano nuovo per noi, così ci siamo commossi come se fosse stata la prima volta vita nostra che lo sentivamo leggere. Abbiamo visto anche una *Tempesta* messa in scena da Cavalli con i detenuti e abbiamo deciso di raccontare le nostre emozioni con la macchina da presa. «Un documentario? Un film? Lo sapremo durante le riprese» ci dicemmo. Ci siamo interrogati su quale tragedia mettere in scena e abbiamo pensato

⁵¹¹ L'intervista si è svolta nella casa del regista a Roma il 5 marzo 2019.

al *Giulio Cesare*. Ne abbiamo parlato con Cavalli che si è attivato subito. Anche il direttore del carcere, uomo di grande cultura, ha assecondato il progetto e ci ha permesso di girare nelle celle, nei cubicoli dove i carcerati vanno a prendere l'aria, nella biblioteca, nelle scale, dappertutto.

UNA VOLTA ENTRATI ALL'INTERNO DEL CARCERE VI SIETE POSTI IL PROBLEMA DI TESTIMONIARE LA VITA AL SUO INTERNO? O QUESTO È STATO UN PENSIERO CHE NON VI HA SFIORATO DURANTE LA PREPARAZIONE DEL FILM?

Ricordo che durante le pause camminavamo per i corridoi e vedevamo le celle in cui vivevano i detenuti, in sei sdraiati sui letti, fermi a guardare il soffitto. Il dolore di chi vive in carcere penso che sia presente nel film ma senza retorica.

IL FILM È COSTRUITO SU VARI LIVELLI: QUELLO DELLA PRODUZIONE ARTISTICA E DEL LAVORO SULLO SPETTACOLO È UNO, POI PERÒ IN QUELLO RIGUARDANTE LA VITA DEI DETENUTI, È COME SE GLI ATTORI RIPIOMBASSERO NELLA LORO CONDIZIONE DI PRIGIONIERI. ANCHE QUESTO DISAGIO CHE VOI AVETE AVVERTITO È COMUNE A MOLTI REGISTI CHE HANNO LAVORATO IN CARCERE: SI SENTONO MOLTO VICINI AI DETENUTI CON LA CONSAPEVOLEZZA CHE PERÒ HANNO IL PRIVILEGIO DI USCIRE A SERA E DI TORNARE ALLE LORO VITE.

Il carcere in Italia è sofferenza, molti si suicidano. Nonostante alcuni direttori illuminati e alcune oasi di eccellenza la situazione è spaventosa. Le strutture sono inferiori a quelle di altri paesi in Europa. Però è consolante ricordare che nelle carceri italiane si fa teatro: la forza dell'arte fa parte della natura italiana.

CIO' È STATO RESO POSSIBILE DALLA FAMOSA LEGGE GOZZINI DELL'86 CHE IN PARTE "APRÌ" LE CARCERI E PERMISE LA NASCITA DI UNA SERIE DI ESPERIENZE DI TEATRO E CINEMA. CITO DA UNA VOSTRA INTERVISTA RILASCIATA A FABRIZIO TASSI E PUBBLICATA SU MICROMEGA: «CI PROPONEVANO DI FARE UN DOCUFILM, DEFINIZIONE CHE TROVIAMO MOSTRUOSA. A NOI NON IMPORTAVA IL COME: SARÀ UN DOCUMENTARIO, SARÀ TEATRO, SARÀ FINZIONE»⁵¹². OGGI COME OGGI MOLTI STUDIOSI, SU TUTTI DOTTORINI, VEDONO IN *CESARE DEVE MORIRE* UNO DEGLI ESEMPI PIÙ CHIARI DI QUELLO CHE IN ITALIA VIENE CHIAMATO 'CINEMA DEL REALE' OVVERO UN CINEMA CHE SFUGGE ALLA DEFINIZIONE DI DOCUMENTARIO MA CHE DEL DOCUMENTARIO MANTIENE LO STESSO INTERESSE PER LA REALTÀ, LO STESSO SGUARDO, SPESSO L'USO DI ATTORI NON

⁵¹² F. Tassi, *Paolo e Vittorio Taviani in conversazione con Fabrizio Tassi...*, cit., p. 106.

PROFESSIONISTI. IN QUESTO SENSO *CESARE DEVE MORIRE* VIENE CONSIDERATO UN FILM SEMINALE PERCHÉ SI COLLOCA TRA IL DENTRO E IL FUORI, TRA FINZIONE E REALTÀ.

Queste sono definizioni che potete dare voi. Un bel commento al film che mi piace ricordare è quello di Mike Leigh⁵¹³. Quando decidemmo di andare a Berlino (e non avevamo nessuna intenzione di presentare il film in concorso) i detenuti hanno insistito: «ma come, si va a Berlino fuori concorso? In tv non ci sarà visibilità!» E allora pensando a loro lo presentammo in competizione. Supponevamo che forse ci avrebbero dato l'Orso alla carriera ma l'accoglienza fu clamorosa, come quella di *Padre Padrone* (pensa che sono entrambi film fatti con sette otto persone, due film a budget ridottissimo, e tutti e due sono stati distribuiti in 96 paesi!).

IL FILM È COSTRUITO SECONDO PIANI TEMPORALI E NARRATIVI MOLTO BEN SCANDITI, SICURAMENTE DISTINTI ANCHE DALL'USO DEL COLORE E DEL BIANCO E NERO. PERÒ CI SONO DEI MOMENTI IN CUI È COME SE CI FOSSERO DELLE EMERSIONI DI REALTÀ ANCHE NEL PIANO DELLA RAPPRESENTAZIONE, IN PARTICOLARE L'IRROMPERE DI CONFLITTI TRA I DETENUTI. QUANTO QUESTI EPISODI SONO STATI PENSATI PRIMA? O LI AVETE COLTI QUASI IN PRESA DIRETTA?

Tutto quello che si vede (quando litigano, quando un personaggio non vuole recitare una scena perché gli ricorda l'amico) è tutto falso ma allo stesso tempo è tutto vero perché abbiamo filmato la messa in scena relativa basata sui racconti che i detenuti ci hanno fatto in precedenza. Era impossibile che quei conflitti improvvisi capitassero lí per lí, non era una presa diretta, non si tratta di *cinéma vérité* (che tra l'altro ho sempre detestato). Però stando in carcere, parlando con loro, ci hanno fatto tanti racconti. Per esempio l'ultima battuta, «Da quando ho conosciuto l'arte questa cella è diventata una prigione», ce la disse il capocomico che poi la recita. Con Cavalli e altri collaboratori avevamo scelto le parti da assegnare e quando siamo andati in carcere a comunicarlo ai detenuti abbiamo detto a uno di loro che avrebbe dovuto interpretare Ottaviano e lui: «no, io non lo faccio». «Perché?» «Perché abbiamo deciso che lo fa un mio amico, io non sono un traditore». Allora abbiamo spiegato loro cosa è il cinema: è il regista che decide tutto. Si alza Rega⁵¹⁴, si avvicina e ci dice: «Però voi non dovete dimenticare con chi state parlando: io per esempio ho fatto tre orfani». Noi abbiamo insistito a dire che a decidere

⁵¹³ Regista inglese e presidente della Giuria del Festival di Berlino 2012 in cui *Cesare deve morire* ha vinto l'Orso d'oro per il Miglior film.

⁵¹⁴ Cosimo Rega, il capocomico che interpreta Cassio nel film

saremmo stati soltanto io e Vittorio perché nel cinema è così: il boss è uno, nel nostro caso due quindi anche peggio. E loro ci hanno risposto che ne avrebbero dovuto parlare. Ci siamo salutati, ce ne siamo andati e per cinque o sei giorni abbiamo dormito male, nell'angoscia di dover rinunciare a fare un film che ormai sentivamo essere un nostro film. Dopo qualche giorno c'hanno chiamato, siamo tornati, Rega ci ha detto: «Abbiamo deciso che voi sarete i boss anche perché, a differenza di tutti quelli che parlano con noi, ce lo avete detto guardandoci dritti negli occhi».

LE CITO UN PASSAGGIO DI UN SAGGIO DI SANDRO BERNARDI INTITOLATO *IL PAESAGGIO NON INDIFFERENTE*: «IL RAPPORTO CON LA TERRA È TALMENTE IMPORTANTE PER LA POETICA DI QUESTI DUE AUTORI CHE BEN DIFFICILE DIVENTA SEPARARE LE LORO STORIE E I LORO PERSONAGGI DA UN CONTESTO ELEMENTARE, QUELLO EMPEDOCLEO DI ACQUA, ARIA, TERRA E SOLE»⁵¹⁵. È EVIDENTE CHE IN *CESARE DEVE MORIRE* IL PAESAGGIO È NECESSARIAMENTE ARTIFICIALE, FATTO DI MURI DI CEMENTO, ARCHITETTURA BRUTALISTA, GRATE DI FERRO E ACCIAIO. QUANTO IL SET IMPOSTO CHE AVETE LASCIATO ALLA VISTA, CHE NON AVETE NASCOSTO, HA INFLUENZATO LA MESSA IN SCENA, FATTA PRATICAMENTE SOLO DEI CORPI E DELLE VESTI MINIMALI DEGLI ATTORI?

Nella prima stesura della sceneggiatura, quando Bruto fa il discorso da solo nel cortile assolato, pensavamo che da una parte ci fosse il carcere delle donne e dall'altra il carcere degli uomini, e che la reazione sarebbe stata sia delle donne che degli uomini. Poi ci siamo resi conto che le donne non c'erano: meglio, meno spettacolo.

È STATO DIFFICILE GIRARE ALL'INTERNO DI SPAZI COSÌ ANGUSTI?

Nel nostro cinema prevalgono i piani fissi. In *San Michele aveva un gallo* c'è una sola panoramica in tutto il film. Alcuni ci hanno detto: «voi usate la macchina fissa perché non provate a cambiare? A sperimentare altri linguaggi?» Noi li abbiamo sperimentati con la pubblicità. Io e Vittorio abbiamo fatto mille caroselli che duravano tre minuti, erano piccoli film: abbiamo sperimentato tutto il possibile. All'epoca [i primi anni '60, n.d.a.] c'erano tanti soldi, avevamo a disposizione tutti gli strumenti possibili (le gru, i dolly, carrelli, la macchina

⁵¹⁵ Sandro Bernardi, *Il paesaggio non indifferente*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati...*, cit., p. 213.

a mano): abbiamo scatenato la nostra fantasia cinematografica usando appunto tutti questi mezzi straordinari. La nostra scelta nasce dalla consapevolezza di quello che si può fare.

LEI HA NOMINATO *SAN MICHELE AVEVA UN GALLO* CHE È IL PARALLELO CHE SCATTA IMMEDIATAMENTE PENSANDO ALLA POSIZIONE CHE ASSUME *CESARE DEVE MORIRE* NEL VOSTRO CINEMA, MA SI TRATTA DI DUE STORIE MOLTO DISTANTI, ANCHE SE IN QUEL FILM TRA I VARI TEMI SI SOTTOLINEAVA LA VIOLENZA DELLA DETENZIONE, IN QUEL CASO DELL'ISOLAMENTO. UN ALTRO TEMA IMPORTANTISSIMO È QUELLO DEL POTERE: IN CARCERE SI INSTAURANO DINAMICHE DI POTERE TRA DETENUTI E AGENTI DI CUSTODIA, TRA DETENUTI E DETENUTI E, IN QUESTO CASO, ENTRA IN CAMPO LA RELAZIONE CHE SI INSTAURA TRA REGISTI E DETENUTI.

All'inizio ci fu un conflitto con loro, quello cui ho accennato, dopo hanno lavorato con la disciplina di un esercito, dicevano che 'questo' Shakespeare era uno che aveva scritto la loro storia 500 anni fa, ed è vero. Quando uno interpretava la sua scena, spesso drammatica, noi ci dicevamo: questa persona non è la stessa che è entrata in carcere con un omicidio alle spalle, in questo momento lui è un altro, è un essere umano come suggerisce anche il testo che deve rappresentare; finita la scena forse torna ad essere l'assassino per cui è stato condannato. Ma lui ha vissuto quel personaggio lì. Per cui quella battuta finale è proprio questo: è verità. Tanto è vero che un sorvegliante ci mormorò: «Non vi affezionate troppo ai vostri carcerati oggi attori. Anche noi che viviamo in familiarità con loro e ogni tanto proviamo pietá, amicizia. Poi diciamo 'no, la pietá deve andare agli orfani che hanno fatto'». E cosí Vittorio ed io eravamo divisi dentro di noi tra ringraziare questi detenuti attori e il rifiuto del loro passato: vivevamo in questa contraddizione. C'è stato uno sketch comico quasi: l'uccisione di Cesare. Abbiamo detto loro: «Guardate che ora c'è una scena molto difficile e bisogna che troviate dentro di voi quei sentimenti che sono nascosti in ciascuno di noi, come l'istinto omicida». Ci siamo fermati e anche loro hanno riso: stavamo parlando a uomini che per la maggior parte erano assassini! Bastava quindi che facessero appello alla propria memoria: l'hanno fatto, e molto bene.

IN UN SAGGIO SUL VOSTRO CINEMA IL FILOSOFO REMO BODEI CITA TOLSTOIJ (CHE PER VOI È SEMPRE STATO UNA PIETRA MILIARE, UNO SCRITTORE CHE HA MOLTO GUIDATO IL VOSTRO LAVORO E LE VOSTRE SCELTE ARTISTICHE) CHE IN *RESURREZIONE* DICEVA CHE NESSUNA PERSONA PUÒ ESSERE INCHIODATA AD UN SOLO ASPETTO DELLA SUA VITA. VOI SIETE TESTIMONI DI QUESTO E SIETE RIUSCITI ANCHE A MOSTRARLO AGLI SPETTATORI PERCHÉ QUANDO DOPO LE AUDIZIONI AVETE INSERITO LA DIDASCALIA CHE PRECISA IL TIPO DI PENA E IL REATO COMMESO DA CIASCUNO DI LORO, PER CHI GUARDA È UN PUGNO NELLO STOMACO.

I carcerati non volevano o meglio è loro dispiaciuto che noi mettessimo quelle didascalie, ma poi hanno capito che la verità è la forza del film.

LO SPETTATORE IN QUEL MOMENTO È COME SE VENISSE SCHIACCIATO SULLA SEDIA, COME SE GLI FOSSE DETTO: 'ATTENZIONE, STAI ENTRANDO UN PO' TROPPO NELLA FINZIONE, RICORDATI DI COSA STIAMO PARLANDO E DOVE SIAMO'. NONOSTANTE TUTTO IL MOMENTANEO RITORNO ALLA REALTÀ NON IMPEDISCE DI CONTINUARE AD ADERIRE EMOTIVAMENTE ALLA TRAMA DEL FILM. IL VOSTRO FILM È UN'OPERA INTERTESTUALE E INTERMEDIALE. SI TRATTA DI UN SISTEMA COMPLESSO: OVVIAMENTE NON È TEATRO FILMATO, SI APPOGGIA AL *GIULIO CESARE* ANCHE COME OPERA LETTERARIA PERÒ SONO PRESENTI SIA UNA REGIA TEATRALE CHE UNA REGIA CINEMATOGRAFICA E IN PIÙ C'È UNA BABELE DI LINGUE, DI CUI ANCHE LEI HA PARLATO CIRCA L'ATTORE CHE HA RECITATO *PAOLO E FRANCESCA* IN NAPOLETANO. ALL'INIZIO PER LO SPETTATORE È FORSE FATICOSO ENTRARE NELLA STRUTTURA PERÒ POI TUTTO SI ARMONIZZA E CI SI DIMENTICA DELLA COMPLESSITÀ E DELLO SFORZO CHE CI VIENE RICHiesto. IL FILM È TUTTO INTESUITO DI PIANI TEMPORALI DIVERSI, IL COLORE È USATO IN MANIERA ESPRESSIVA, SI PARLANO E SI ASCOLTANO LINGUE DIVERSE, PERÒ TUTTO QUESTO DIVENTA UN FLUSSO IN CUI SI ENTRA E CI SI IMMERGE COMPLETAMENTE. QUANTO È STATO DECISO IN FASE DI SCENEGGIATURA E QUANTO IN QUELLA DI MONTAGGIO?

Il montaggio nasce da quello che avevamo girato ma che era già tutto previsto. Quando giriamo abbiamo già tutto previsto. I distributori avevano pensato di doppiare gli attori che parlano in dialetto ma noi abbiamo proposto i sottotitoli. Ci hanno chiesto spesso perché il bianco e nero per la maggior parte del film: il colore è realistico, il bianco e nero irrealistico. Mentre camminavamo per i corridoi del carcere nelle celle sentivamo il rischio di scivolare nelle riprese ovvie della tv, immagini ormai consuete. Il bianco e nero ci ha dato la libertà dell'invenzione, liberi di girare in questo set dell'assurdo. Bianchi e neri violenti, contrastati, che nel finale cedono ai colori magici del teatro, che esaltano la gioia furibonda dei carcerati travolti dal successo.

Milad Tangshir⁵¹⁶

PERCHÉ UN FILM GIRATO IN CARCERE? COME TI È VENUTA L'IDEA?

Venivo dall'esperienza di *Star Stuff*, un lungometraggio documentario che racconta un viaggio verso tre osservatori astronomici in tre continenti diversi: in Cile, in Sudafrica e alle Canarie. Per la produzione di *Star Stuff* ho impiegato tanto tempo ed energie e quindi avevo voglia di fare un esperimento con un nuovo media, perché volevo confrontarmi con nuove domande soprattutto dal punto di vista del linguaggio visivo.

Per questo motivo mi sono interessato alla realtà virtuale: ho fatto degli studi su questo tipo di linguaggio, focalizzandomi sugli aspetti che mi piacciono maggiormente o su quelli che mi sembravano più funzionali all'idea che avevo. La cosa che io reputo più interessante del linguaggio che il virtuale permette è il modo in cui si può rappresentare lo spazio, il potenziale che questo nuovo medium ha per trattare il concetto dello spazio. Per questo volevo sperimentare questo potenziale in un luogo, come il carcere, che di per sé può essere teatro di avvenimenti drammatici. Quindi più che per interesse per il carcere ho deciso di realizzare *VR Free* per un certo tipo di atmosfera, di caratteristiche che quegli spazi presentano. E poi ci sono delle considerazioni riguardo il concetto stesso di immagine: gli spazi della reclusione sono compressi, in carcere non è possibile cambiare le immagini e quindi avere un orizzonte diverso, non puoi avere il telefono, non puoi portare dentro o far uscire delle immagini, quindi una nuova tecnologia come il VR serviva a rompere questo schema, con un nuovo esperimento di condivisione dello spazio e del modo di concepirlo per immagini. In sintesi quindi posso dire che ero interessato al potenziale della realtà virtuale nel trattare lo spazio e ho cercato di condurre questo esperimento in un luogo come il carcere che è pieno di ambienti evocativi.

DA QUELLO CHE MI RISULTA IN AMBITO ITALIANO IL TUO È IL PRIMO FILM GIRATO IN VR IN CARCERE, MA ESISTONO DEGLI ANTECEDENTI SOPRATTUTTO AMERICANI: LI AVEVI VISTI? TI HANNO IN QUALCHE MODO ISPIRATO?

Durante la fase di ricerca ho conosciuto alcuni di questi lavori, soprattutto quelli prodotti in Nord America però non li ho considerati per il progetto di *VR Free*. Ho visto quelli che erano più facilmente disponibili, ma fin da subito sapevo che non volevo ripetere altre esperienze, soprattutto perché non volevo fare un documentario sui detenuti intesi come persone, sulle loro

⁵¹⁶ L'intervista si è svolta su Skype il 16 dicembre 2020.

storie: i miei personaggi sono i corridoi, le celle, la cappella. Sapevo anche che al contrario di altri film già fatti non volevo creare un'esperienza molto astratta, basata sulla *computer graphics* o sul ricreare lo spazio attraverso l'immagine mentale che si ha di esso.

UNA VOLTA FATTI I PERMESSI, IMMAGINO CHE TU ABBAI IMPIEGATO UN PO' DI TEMPO, PRIMA DI ENTRARE IN CARCERE: NELLA PRATICA COME SI SONO SVOLTE LE RIPRESE?

C'è stata una lunga preparazione ma per le riprese non ci avevano concesso tantissimi giorni. Nel film ci sono delle immagini girate fuori: prima ho cercato di girare tutte le immagini fuori dal carcere per poi portarle dentro, mostrarle ai detenuti e girare con loro. Come nella tradizione del documentario abbiamo dedicato molto tempo al processo di avvicinamento, per creare la fiducia nei soggetti che volevamo riprendere, per stabilire dei rapporti umani che poi ci permettessero di poter condividere con loro questa esperienza. Le scene di alcuni di loro che guardano la vita fuori sono state le ultime che abbiamo girato durante l'ultimo giorno della nostra permanenza, perché prima c'era da "essere" in quel luogo, dovevamo farci accettare dopo esserci fatti conoscere in maniera autentica, onesta, per poter poi alla fine arrivare a chiedere loro di fare questa esperienza insieme. Ovviamente nel caso del detenuto che vede nel visore moglie e figlia è stata una cosa ancora più complicata e delicata, dal punto di vista morale ma anche per l'organizzazione, perché dapprima senza che lui lo sapesse si doveva spiegare alla famiglia l'obiettivo delle riprese che si era chiesto di girare con loro. Alla fine le riprese in carcere non sono durate più di due settimane e all'interno avevamo degli orari limitati, quindi potevamo usare tutto quello che volevamo ma dovevamo muoverci in economia di tempo.

PARLI SPESSO AL PLURALE: IN QUANTI AVETE LAVORATO A QUESTO PROGETTO E QUANTI SONO ENTRATI IN CARCERE CON TE?

Parlo al plurale perché bisogna riconoscere il lavoro delle persone che ti seguono, la troupe era molto piccola, tra le cinque e le sette persone che sono entrate in carcere con me.

QUINDI I DETENUTI HANNO PARTECIPATO IN MANIERA ATTIVA, PIÙ DI QUANTO NON TRASPARA DAL FILM.

Assolutamente sì. Molto prima di iniziare a girare noi abbiamo incontrato i detenuti per delle interviste, siamo stati in cortile a giocare a pallone con loro o a fumare una sigaretta insieme, comunque abbiamo tentato di creare un rapporto umano a prescindere da chi eravamo e da dove ci trovassimo. Io non volevo assolutamente ingannare nessuno, non pretendevo di illudermi di aver portato loro la libertà, sarebbe stato ridicolo e stupido. C'era sempre la consapevolezza

che quello che stavamo per usare era un giocattolo, che non stavamo facendo nulla di eccezionale e che non pretendevamo che fosse qualcosa di diverso da un'esperienza visiva che volevamo fare insieme. Quindi sì, la partecipazione da parte loro c'è stata nei limiti del possibile.

NEI TUOI LAVORI L'IDEA DELL'ESPLORAZIONE DELLO SPAZIO RITORNA, A PARTIRE DA *STAR STUFF* E QUINDI DELL'INFINITAMENTE GRANDE ALL'INFINITAMENTE PICCOLO, MA ANCHE LO SPAZIO DI CONFINE CHE HAI ESPLORATO IN *DISPLACED*. PENSI DI VOLER TORNARE A LAVORARE IN CARCERE, QUESTO SPAZIO HA DA OFFRIRTI ANCORA QUALCOSA?

Sicuramente camminare in quell'ambiente è stata un'esperienza importante sia dal punto di vista umano sia da quello professionale: molto spesso crediamo che il carcere sia presente nell'immaginario visivo perché lo è in quello televisivo, ma in realtà è assente dalla nostra vita di tutti i giorni. Questa esperienza mi ha colpito molto personalmente, sia per me che per i detenuti era come camminare in un paese lontano da quello in cui si vive normalmente, come atmosfera e come sensazione. In realtà uno dei miei progetti futuri dovrebbe essere una *fiction* ambientata in un carcere femminile, quindi mi piacerebbe tornare a lavorare in quel mondo ma stavolta guardandolo e raccontandolo da una nuova prospettiva.

Sveva Fedeli⁵¹⁷

QUANDO È INIZIATO IL RAPPORTO TRA LA MEDIATECA REGIONALE TOSCANA E LE CARCERI DELLA ZONA?

Ho iniziato le attività di cinema con la Mediateca Regionale Toscana nel 1993. Il primo istituto con cui ho lavorato è stata la Casa Circondariale a custodia attenuata chiamata “Solliccianino” e che oggi è stata dedicata al Senatore Gozzini.

Successivamente, nel 1998, mi è stato chiesto di collaborare con l’OPG (Ospedale Psichiatrico Giudiziario) di Montelupo, quindi altre case circondariali hanno richiesto di essere incluse nel progetto, fra queste quelle di Empoli, Prato, Pistoia e in anni più recenti la Casa di Reclusione di Massa e le Case Circondariali di Livorno, Pisa, Lucca e a Firenze anche l’IPM (Istituto Penale per Minorenni) “Meucci”.

Dal 1993 le attività didattiche di cinema seguono due diversi percorsi: il modulo del cineforum, con proiezione e discussione sui film scelti per tema dato, e il laboratorio pratico che prevede la creazione di testi e riprese video per la realizzazione di cortometraggi. Se le condizioni del gruppo dei detenuti e il team di lavoro lo consentono, i due moduli si integrano.

IN UNO DEI DVD DELLA MEDIATECA È PRESENTE *CAMERA OSCURA*, IL VIDEO DI *CAMERA WOMAN* CHE PRECEDETTE *LE ROSE BLU*. L’ESPERIENZA TORINESE VI È SERVITA COME SPUNTO E CONFRONTO PER I PRIMI LABORATORI CHE AVETE CONDOTTO IN CARCERE?

Decisamente sì, l’esperienza di *Camera Oscura* ha ispirato o forse avvalorato un pensiero che avevo già e che era quello di trasformare le convenzionali lezioni di cinema o il cineforum in percorsi educativi che mettessero in contatto il dentro e il fuori.

Questo processo non sarebbe stato possibile se non ci fosse stata la riforma carceraria, altro aspetto fondamentale è stato l’avvento del digitale: girare un video non era più così impegnativo (anche economicamente) come girare un film e questo ci ha permesso di lavorare in carcere anche senza grosse risorse. Il video ci ha consentito di portare la voce dei detenuti fuori e i contributi della società esterna dentro.

Camera Woman ha iniziato a praticare questa esperienza nelle carceri di Torino aprendo una strada innovativa, soprattutto perché si rivolgeva alle donne detenute. Il loro lavoro è stato un esempio di controinformazione ed espressione creativa in carcere.

⁵¹⁷ L’intervista si è svolta il 7 giugno 2019 presso la sede della Mediateca Regionale Toscana a Firenze.

Camera oscura è stato realizzato con un gruppo di detenute politiche in occasione di un laboratorio artistico che è risultato all'avanguardia.

TRA I PRIMI LAVORI CHE HAI CURATO, IN QUESTO CASO INSIEME A TOMASELLA CALVISI, C'È *VIDEO ARTE*, GIRATO CON GLI INTERNATI DELL'OPG DI MONTELUPO. COME SI È SVOLTA QUESTA ESPERIENZA?

Si è trattato di una esperienza di équipe molto costruttiva. All'OPG esistevano già diversi laboratori artistici e tutto il team, costituito da operatori, educatori del Ministero e dal direttore, era composto da persone giovani con molta voglia di fare.

La psichiatria, dopo Basaglia, ha trasformato i metodi della cura e lo stesso concetto di reclusione, sia per il malato psichiatrico sia per chi aveva commesso un reato, sia è stato messo in discussione. Dalla metà degli anni '70 si apre una nuova via rieducativa e di cura che si avvale dei risultati della sperimentazione e della ricerca. La scienza medica e il diritto non sono più le uniche discipline che dettano le condizioni della pena perché ci si avvale anche della psicoanalisi, della psicologia e della sociologia a scopo rieducativo. Queste contaminazioni del diritto con le scienze umane rispecchiano una società che s'interroga culturalmente e che introduce dei radicali cambiamenti al suo interno. In quegli anni si cercava di offrire una migliore qualità della vita a tutti i malati e quindi anche all'internato recluso, ossia al ricoverato psichiatrico che aveva commesso un reato.

Il laboratorio di educazione all'immagine è nato in questo contesto, per una precisa volontà della direzione dell'OPG, dapprima progettato con lo staff degli operatori e degli educatori e poi condiviso con le persone ricoverate: tutti i laboratori si integravano alla cura e consentivano ai detenuti di vivere al meglio il tempo della reclusione.

Abbiamo iniziato con la proiezione di film, poi siamo passati alle attività creative e al laboratorio pratico. Gli incontri erano occasioni di socialità che producevano buoni risultati di partecipazione e coinvolgimento anche di soggetti particolarmente gravi, il laboratorio pratico aveva una sezione di video produzione e una sull'uso della voce e della sonorizzazione.

Video arte è stato quindi il primo lavoro realizzato come attività interdisciplinare con Silvia Fossati, che insegnava ceramica e altre tecniche artistiche producendo delle cose bellissime, e con Tomasella Calvisi, esperta dell'uso della voce, che aveva lavorato con Berio e che veniva dal gruppo di "Pupi e Fresedde". Io mi occupavo della ripresa video, della scrittura e del coordinamento del progetto per l'allora Mediateca Regionale Toscana.

Abbiamo iniziato, con la collaborazione del laboratorio di arte, la scrittura di una sceneggiatura breve utilizzando prevalentemente la tecnica dello *storyboard* illustrato.

Gli internati hanno sviluppato insieme a noi delle storie, qualcuno le ha disegnate, qualcuno le ha scritte e poi le ha lette o raccontate. Ognuno ha fatto quello che pensava essere nelle sue corde. Sempre con il laboratorio di arte abbiamo costruito dei micro-teatrini che ci hanno permesso di mettere in scena le storie scritte o illustrate, sono state usate sagome di cartone e oggetti vari per rappresentarle. In qualche raro caso gli stessi internati hanno fatto da attori.

Il montaggio finale del filmato, quello conservato in Mediateca, comprende quasi tutti i saggi da loro realizzati. Per la regia si sono aiutati l'uno con l'altro. Quasi tutti hanno portato a termine il progetto e contemporaneamente lo hanno sonorizzato facendo le prove voce con Tomasella Calvisi. Alcuni hanno scelto di cantare (*Azzurro*, la canzone di Adriano Celentano) altri hanno semplicemente raccontato le storie (il *cowboy*) o sonorizzato (*il sibilo del vento*).

È stato un lavoro lungo ma molto armonioso, il video poi è stato utilizzato in convegni di psichiatria ed è andato anche a qualche festival a tema sociale.

Abbiamo proseguito i laboratori anche negli anni successivi realizzando cortometraggi come *Le avventure di Jacquot*⁵¹⁸, che è stato il prodotto di un corso video più strutturato che Maria Luisa Carretto ha tenuto all'OPG nel 2000.

NEL 2002 SI CONCLUSE IL LABORATORIO CON LE DETENUTE DELLA CASA DI CUSTODIA ATTENUATA DI EMPOLI CHE CULMINÒ CON *LIBERANTE*, UN VIDEO BREVE MA COMPLESSO, RICCO DI CITAZIONI, OMAGGI, SUGGERZIONI. SI TRATTÒ DI UN LAVORO SCATURITO DA UN LABORATORIO (E UN RAPPORTO) LUNGO ANNI: COME ERA STATO ORGANIZZATO?

L'esperienza di *Liberante* è sicuramente quella più vicina a una vera produzione cinematografica anche se fatta solo con mezzi di fortuna e con tanto entusiasmo. "Liberante" è il termine con cui si definisce la persona che sta per uscire dal carcere. Questo termine a Empoli veniva annunciato proprio come si vede nel filmato. Occorre ribadire che anche in questo caso il team degli operatori era molto affiatato, non vi è infatti un buon risultato educativo e creativo se dietro non c'è un gruppo di persone che lavorano bene insieme.

Abbiamo iniziato il corso con Vincenzo Benati della scuola carceraria e Giuseppe Casu, un obiettore di coscienza che faceva servizio con me alla Fondazione Mediateca, la psicologa era la dottoressa Guida e con lei abbiamo lavorato sui sogni.

Le ragazze raccontavano i loro sogni, noi non volevamo interpretarli ma capire se c'erano degli spunti per raccontare delle storie. La psicologa ci parlò del REM e poi ci aiutava a capire i sogni

⁵¹⁸Il cortometraggio è stato selezionato dal Ministero della Giustizia che lo ha pubblicato per un certo periodo sulla rete web ufficiale del Ministero e ora è sul nostro sito.

senza interpretarli. Si comprese che molti dei sogni che le detenute ci raccontavano e che noi scrivevamo, avevano a che fare con l'edificio in cui stavano vivendo: il carcere di Empoli.

Così è nata la sceneggiatura di *Liberante*, fatta di tanti sogni incollati fra loro insieme a scene quotidiane, piano della realtà e piano onirico mescolati insieme. Non sempre ciò che sembra reale lo è davvero, un certo realismo può essere prodotto anche dall'immaginario di un sogno. La storia del cinema è ricca di esempi, il cinema stesso è una falsa realtà.

Procedendo nel lavoro di gruppo, nelle loro narrazioni si sono inserite le interpretazioni che le detenute hanno dato e le sintesi tratte dalle molte discussioni.

Una cosa ci è apparsa subito evidente: le detenute che da tempo erano recluse ad Empoli avevano un immaginario di speranza, ricco di fantasie positive, mentre le nuove giunte avevano dei sogni più cupi lontani dall'ipotizzare un futuro migliore.

Queste differenze emergono dal film e loro stesse ci hanno tenuto a che si vedessero, perché sostenevano che stando ad Empoli avevano imparato a vivere meglio e avevano effettivamente più aspettative per il loro futuro. Di solito quando le nuove detenute si presentavano alle attività erano sempre molto dimesse: talvolta con il pigiama e con le unghie con lo smalto scrostato, dimostravano di avere poca stima di sé ed erano depresse.

Il gruppo approvò la nostra proposta di porre delle regole per la socialità al cinema: si decise che all'attività si doveva scendere ben vestite, come se si stesse per uscire. Alla fine tutte si adeguarono dimostrando così maggior fiducia in se stesse.

Dopo la scrittura del testo abbiamo iniziato le riprese: fra creare il testo e sceneggiarlo abbiamo impiegato più di un anno scolastico, le riprese sono iniziate in primavera perché era necessario girare all'esterno per usare la luce del sole.

Non è facile trovare dei soldi per questo tipo di progetti, in questo caso l'abbiamo realizzato grazie all'educatrice Milvia Benucci che aveva ottenuto un finanziamento da un bando europeo. Questo ci ha permesso di acquistare alcune attrezzature come stativi, lampade e altro, poi abbiamo usato una telecamera della Mediateca.

Ogni settimana abbiamo preparato una scena, provata e girata, avevamo tre o quattro ore al massimo e in questo tempo a disposizione dovevamo fare anche le prove di recitazione, gli allestimenti, la costruzione delle scene con pannelli, strutture di legno, arredi, il trucco e i costumi.

In seguito, quando anche le agenti della Polizia Penitenziaria si sono appassionate al progetto, ci hanno permesso di lasciare montate alcune scene e durante la settimana, anche senza noi operatori, le detenute hanno tenuto le fila sulle cose da fare. Spesso hanno trovato loro le soluzioni necessarie per farci rispettare i tempi della produzione.

Sono state tutte molto coinvolte e con loro anche il personale del carcere che ha partecipato al film, dalla comandante al criminologo. Ancora oggi incontro alcune agenti, che sono state trasferite in altri carceri, che si ricordano con piacere questa esperienza: abbiamo messo su una vera troupe anche se tutti hanno avuto uno o più ruoli.

Il lavoro di *Liberante* è stato molto educativo. Ha rispecchiato gli obiettivi che aveva una casa circondariale a custodia attenuata come quella di Empoli che è nata l'8 di marzo del 1996.

E' stato un istituto fermamente voluta da tutte le rappresentanze politiche del Comune di Empoli e della Provincia di Firenze e alla fine degli anni '90 funzionava perfettamente.

Nel 2000 abbiamo terminato la produzione. Ho girato con una telecamera Sony in video8 e con la collaborazione di un collega (Emilio Bagnasco) per la seconda camera e gli effetti speciali. Al termine delle riprese guardavamo i giornalieri (il girato della giornata), ci mettevamo sempre rigorosamente in cerchio per discutere su come erano andati e se dovevamo rifarli. Gli allestimenti ci hanno preso molto tempo, abbiamo immaginato delle scene senza avere le cosiddette location e con quasi niente per crearle.

In carcere non c'era nulla e abbiamo portato dall'esterno un po' di tutto: abbiamo creato un salotto con degli stracci e con dei materassi vecchi. L'ispettrice di Polizia Penitenziaria e la direttrice ci hanno autorizzato quasi tutto, anche il giorno di Ferragosto abbiamo girato delle scene in giardino passando l'intera giornata con le detenute. Quel 15 d'agosto è stato bello perché è una festa in cui di solito nessuno va in carcere a trovare chi vi abita, quindi c'eravamo solo noi e abbiamo trascorso tutta la giornata, mangiando insieme e finendo di girare alcune scene (in particolare la scena delle preghiere).

Tutti i materiali sono stati chiusi in una cella in disuso e una detenuta è stata nominata responsabile del magazzino. Alcune cose ci sono state sequestrate (per esempio una sciabola che si vede in una scena anche se era di alluminio) e ce le davano le agenti solo quando erano necessarie.

Ogni dettaglio del film, ogni sequenza e ogni storia hanno un profondo significato in *Liberante* e posso dire che è davvero un lavoro fatto insieme a queste donne piene di energia e ricche di sogni. Alcune di loro non ci sono più, altre hanno finalmente un loro posto nella società altre ancora chissà in quali paesi del mondo si trovano; quello che è certo è che per tutte loro la parola *liberante* è risonata in un giorno della loro ormai lontana detenzione.

QUAL È LA FUNZIONE DE *IL PANNEGGIO* E IN CHE CIRCOSTANZE FU GIRATO?

Come liberante anche panneggio è una parola che appartiene al vocabolario del detenuto.

Mentre il significato di liberante è “prendi il sacco ed esci dal carcere sei libero”, il panneggio è un vero e proprio linguaggio, un alfabeto muto che diviene strumento per comunicare.

Nel panneggio il gesto/panno rappresenta visivamente le lettere dell’alfabeto e ricorda l’alfabeto semaforico effettuato con le bandierine, ma con un codice visivo diverso.

Nelle grandi carceri, come Sollicciano, le donne e gli uomini comunicano facendo ruotare e sbattendo i panni. Se andate in via Minervini e guardate il grande cono di cemento armato del carcere ad una certa ora, spesso all’imbrunire, vedrete delle braccia che si muovono dalle finestre delle celle e a volte si sentono anche le grida, sono i detenuti e le detenute che parlano fra loro a distanza, spesso le coppie di innamorati.

Questo linguaggio viene usato anche per comunicare all’esterno, soprattutto quando le celle affacciano su strade nelle quali familiari e parenti possono transitare.

Il cinema spesso ha citato queste scene di grida dal carcere rivolte a complici, parenti e fidanzate come nel film *Nella città l’inferno* di Renato Castellani.

Il filmato che abbiamo fatto per documentare il *panneggio* venne realizzato in occasione delle giornate che dedicammo al carcere in collaborazione con l’Associazione Libri Liberi e altre Associazioni d’indirizzo sociale che all’epoca seguivano il carcere (Altro Diritto, Pantagruel e AVP). Avevamo organizzato tre giorni di convegni, spettacoli ed eventi presso la Libreria Libri Liberi. Per caso le date coincisero con l’indulto. Accadde quindi che molti detenuti, trovatisi liberi, parteciparono alle giornate. Arrivarono alla libreria con i loro sacchi grigi e senza un soldo in tasca. Così furono accolti e invitati a restare ai nostri tavoli di lavoro. Su richiesta di Vittorio Rossi, uno di loro si offrì di farci vedere come funzionava il panneggio, noi stavamo documentando le giornate e così lo riprendemmo con la telecamera. Poi, con il suo aiuto, abbiamo fatto i sottotitoli per capire quello che aveva “panneggiato”.

NEGLI ULTIMI 25 ANNI I DISPOSITIVI DI RIPRESA SONO DIVENTATI SEMPRE PIÙ DUTTILI E MANEGGEVOLI: CHE IMPATTO HA AVUTO QUESTO SUL VOSTRO LAVORO IN CARCERE?

Come detto ha semplificato le cose rendendo possibile la controinformazione. Ma ha anche permesso a molti di introdurre la produzione di filmati all’interno della struttura chiusa del carcere. Se da un lato alcuni maestri del cinema come i Taviani sono andati in carcere a realizzare *Cesare deve morire* (che secondo me è il vertice del connubio possibile fra arte del cinema e coinvolgimento dei detenuti), molti altri autori hanno usato il carcere senza necessariamente lasciare un segno educativo o partecipativo all’interno.

Cinema e carcere sono universi molto diversi fra loro: sono rari i casi di ex detenuti che diventano artisti del cinema mentre è più facile che artisti del cinema incontrino l'esperienza del carcere nella loro vita.

Far raccontare il carcere ai detenuti è un processo importante per far conoscere la carcerazione e per far sapere che i detenuti sono persone che hanno delle storie da raccontare. Il nostro lavoro non è esattamente questo. Noi offriamo degli strumenti culturali ed educativi e, prima con l'analogico e poi con il digitale, anche strumenti tecnici, per poter avvicinare l'arte cinematografica a chi vive in carcere.

L'uso che ne faranno non è il motivo principale del nostro lavoro, perché educare non significa trasmettere aspettative e neppure dare false illusioni su quello che sono il mondo e il lavoro del cinema.

Ci limitiamo a formare un potenziale fruitore di cinema, educandolo alla consapevolezza della visione di un film di qualità anche se difficile da capire (si pensi ai tanti stranieri che sono reclusi che hanno difficoltà a scrivono nella loro lingua madre). L'obiettivo è condurre le persone a parlare, a partecipare alla conversazione di gruppo, a far sentire ognuno importante per quanto ha pensato, detto e capito. Infine, è fondamentale ascoltare le storie che loro raccontano e che parlano della loro vita, delle loro emozioni, dei loro sentimenti (molto spesso da loro stessi soffocati). I laboratori di cinema sono quindi un mezzo per attivare la socialità e la condivisione approfittando della magia delle immagini che altri, gli artisti, hanno saputo mettere in scena. I laboratori pratici sono un'occasione in più per dare una forma visiva e quindi condivisibile anche all'esterno, di ciò che è stato immaginato e realizzato insieme. In alcuni casi questo tipo di esperienze ha prodotto una certa attenzione da parte del mondo libero. In questi 28 anni non è stato facile far parlare dell'importanza di questo lavoro, che è anche stato ostacolato e ignorato da tanta politica degli ultimi anni. Purtroppo, la questione educativa non ha più l'importanza che aveva venti anni fa. Oggi i mezzi tecnici ci consentono di produrre tantissime immagini in movimento, la comunicazione è più fluida e interattiva, non è detto però che i contenuti siano rilevanti se non ci sono dei pensieri e delle motivazioni valide dietro all'uso che viene fatto della macchina da presa.

TI È MAI CAPITATO DI ESSERE TESTIMONE DI ABUSI DI POTERE DA PARTE DEGLI AGENTI DI CUSTODIA? E SE SÌ, QUESTO HA INFLUITO SUI LAVORI PRODOTTI?

Non per come la domanda farebbe supporre. In Toscana c'è quella che definirei una civiltà detentiva. Ogni giorno, anche nel mondo libero, subiamo abusi e violenza verbale e in carcere non è dissimile; ovunque ci sono persone sempre meno educate rispetto alle proprie emozioni

che esprimono la loro rabbia contro tutti, quindi non solo sui detenuti. Ci sono persone che con l'arroganza del potere di una divisa credono di essere diversi dagli altri. Però non ho mai assistito a violenze fisiche, semmai a malintesi e a discussioni e quasi mai con ripercussioni gravi.

Un solo caso c'è stato, in anni remoti: una evidente provocazione da parte della direzione che ha compromesso l'attività del cinema e dalla quale è nato un contenzioso legale. Ma la cosa ha riguardato il personale esterno e gli operatori, più che i detenuti: oggi direi divergenze che sono state sanate con il trasferimento di una persona che ormai è in pensione.

LA MIA TESI SI FONDA SULL'ASSUNTO CHE IN MOLTI FILM E VIDEO GIRATI IN CARCERE SI AVVERTE LA VOLONTÀ DI RIBALTARE IL DISPOSITIVO DI VISIONE, CIOÈ DI DARE AI DETENUTI LA POSSIBILITÀ NON SOLO DI ESSERE OSSERVATI MA DI ESSERE LORO STESSI A ORIENTARE LO SGUARDO DELLO SPETTATORE. ED È CIÒ CHE SI AVVERTE IN MOLTISSIMI LAVORI DELLA MEDiateca: C'ERA QUESTA VOLONTÀ DA PARTE VOSTRA?

Non intenzionalmente. Il ribaltamento avviene perché quanto abbiamo sempre ritenuto importante era dare voce al popolo che vive dietro le mura. Dando fiducia al popolo esso si esprime e se offriamo degli strumenti per farlo ciò che dicono diventa un messaggio utile da vedere e da ascoltare, quindi un messaggio che può orientare uno spettatore attento e sensibile. Tanto cinema underground e della marginalità ha permesso di conoscere situazioni umane inimmaginabili, storie raccontate con pochi mezzi e molta appartenenza al mondo raccontato con le immagini. Ci sono servizi giornalistici, documentari, fiction, sceneggiati, reality che parlano del carcere ma non c'è (non credo ci potrà mai essere) il dentro del carcere che parla liberamente al fuori. È necessario sapere che oggi, in piena pandemia, a gran fatica si riesce a fare la scuola a distanza per i detenuti e i colloqui via skype sono una recentissima novità.

Certamente il flusso bidirezionale della comunicazione audiovisiva si è attivato, ma dall'interno verso l'esterno non è comunque libero e non lo sarà perché il carcere è di fatto una solida istituzione che divide nettamente il fuori dal dentro.

Le storie raccontate dai detenuti sono spesso filtrate, per quanto in modo intelligente e moderato, i detenuti autorizzati a parlare sono preventivamente individuati/scelti e ciò è anche tecnicamente una necessità comprensibile.

Nei nostri laboratori questa selezione non c'è perché l'attività stessa e l'impegno richiesto producono di fatto una selezione e anche perché le storie che proponiamo e ascoltiamo sono di fantasia, come *Liberante* che racconta molto delle detenute, ma quello che racconta sono comuni sentimenti, interpretazioni fantastiche di sogni che, per quanto reali, restano generici

sogni di persone e non sono il sogno della detenuta Maria piuttosto che di Antonella o di qualsiasi altra.

Una volta una detenuta mi disse che non voleva essere ripresa, che lavorava alla produzione ma senza farsi vedere perché, disse: «Un giorno, tornata libera, mi rifaccio una vita e non voglio che qualcuno mi riconosca in un film fatto in galera». Le storie e le immagini dei film, se ben conservate restano intatte nel tempo, mentre la vita vera è un continuo cambiamento.

Capitolo V – Riflessioni conclusive

Dare potere allo sguardo

La prospettiva scelta dai registi di queste storie tende a cercare di minimizzare o di annullare l'asimmetria di sguardo: i detenuti non sono sagome bidimensionali ma figure a tutto tondo, compresi nello spazio e nel tempo di un film ma ripresi con indulgenza, comprensione, vicinanza.

I loro volti sono specchi, quello che viene ricercato è un faccia a faccia aperto, la loro immagine deve poter essere libera di viaggiare, più libera dei loro corpi, e deve poter scardinare il dispositivo di visione, di controllo e di disciplina.

Si tratta di immagini che, come ho cercato di spiegare, fanno appello a chi le osserva; nelle intenzioni dell'autore il luogo dello spettatore diventa il carcere: il suo diventa un esserci, un condividere l'esperienza, un trovarsi faccia a faccia.

A conclusione di tutto posso dire che l'intuizione iniziale, quella da cui la ricerca ha avuto avvio, è stata poi suffragata dai fatti. Esiste una postura etica comune che gli autori hanno adottato e che si rispecchia in queste opere che cercano di pagare il riscatto dello sguardo: sottratto ai controllori, restituito ai detenuti, affidato agli spettatori.

Il dispositivo ottico disciplinare è stato minato alle sue fondamenta, non sempre in maniera del tutto efficace ma sempre con la volontà di opporgli un controdispositivo narrativo reso possibile anche da un ribaltamento di prospettiva.

Torniamo un attimo al principio e riprendiamo l'idea del dispositivo come una matassa, «un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa. Queste linee nel dispositivo non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei [...] ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio»⁵¹⁹.

Il carcere è un dispositivo di potere, caotico, sicuramente teatro di processi di disequilibrio e di asimmetria, ma allo stesso tempo statico e fisso: il suo aspetto è determinato da curve di visione e di enunciazione e da linee di forza che si muovono tra le onde di questo flusso. Da tutto ciò si generano delle linee di soggettivazione che sono dei processi nuovi, autonomi, che sfuggono al mondo intricato del dispositivo e conducono ad un «processo di individuazione che si esercita su gruppi o su persone e si sottrae ai rapporti di forza stabiliti come pure ai saperi costituiti»⁵²⁰.

Questo a mio avviso descrive anche ciò che avviene nella maggior parte dei film considerati, solo da una prospettiva opposta: il luogo fisico è lo stesso, ma le linee di visione e di

⁵¹⁹ G. Deleuze, *Che cos'è...*, cit., p. 11.

⁵²⁰ *Ivi*, p. 17.

enunciazione seguono un percorso inverso e determinano nuove traiettorie anche per le linee di forza presenti in campo.

Lo sguardo è umano e non panottico; i detenuti parlano e prendono parte all'azione in modo da descrivere se stessi attraverso il racconto dei propri vissuti e delle proprie esperienze e non si accontentano di essere presentati dai propri reati o dalle pene loro comminate; le linee di forza «“rettificano” le curve precedenti, tirano tangenti, inglobano i tragitti da una linea all'altra, operano degli andirivieni dal vedere al dire e viceversa, agendo come frecce che continuano a intrecciare insieme le cose e le parole, senza per questo eliminarne la lotta»⁵²¹.

Queste nuove connessioni contribuiscono a dare vita a un controdispositivo capace di rimettere in discussione i saperi costituiti, di sottrarsi a rapporti di forza stabiliti e di conferire una nuova identità anche a quella popolazione carceraria⁵²² che il cinema classico o di finzione aveva cristallizzato negli schemi (e negli schermi) del genere: questo a mio avviso è ciò che autori e detenuti hanno cercato di rappresentare, mossi da una volontà di esserci, di testimoniare e di farlo attraverso la mediazione estetica delle immagini del cinema.

«Si tratta di ciò che i detenuti vogliono far sapere essi stessi, dicendolo in prima persona. Si tratta di trasferire loro il diritto e la possibilità di parlare delle prigioni. Di dire ciò che sono i soli a poter dire»⁵²³, e di dirlo tramite la collaborazione necessaria di autori e spettatori, grazie ai quali (e grazie al posto che occupano all'interno di questo nuovo dispositivo) si produce un nuovo effetto di potere e di sapere.

Questo cinema sembra dare uno sguardo alla *Convict Criminology*, come viene chiamata nell'ambito delle scienze sociali quella disciplina che intende indagare il carcere dall'interno, direttamente dalle voci dei suoi protagonisti.

Nei film di questa ricerca però accade qualcosa in più: essi non sono mai mero documento, neanche quando partono da fatti realmente accaduti e registrati come in *87 ore*. Sembrano piuttosto porsi come quelle «forme di esemplare autonomia resistenziale o di antagonismo»⁵²⁴ che si oppongono al ruolo anestetizzante del cinema come merce, e suggeriscono non un unico modo, ma una varietà di approcci, per realizzare l'incontro di etica ed estetica.

Queste opere sembrano portare a compimento il rovesciamento del dispositivo-cinema sul carcere: la prospettiva viene ribaltata, la torre del guardiano profanata, la sua visione restituita

⁵²¹ Ivi, pp. 14-15.

⁵²² Intendendo qui proprio l'insieme di detenuti e agenti.

⁵²³ Groupe d'information sur les prisons, *Quand l'information est une lutte*, 25 mai 1971, tr. it. (solo della parte citata) Francesca Vianello, Teresa Degenhardt, *Convinct criminology: provocazioni da oltreoceano. La ricerca etnografica in carcere*, in «Studi sulla questione criminale», n. 1, gennaio-aprile 2010, pp. 11-12.

⁵²⁴ P. Montani, *Bioestetica...*, cit., p. 102.

agli uomini attraverso i volti e gli occhi di coloro che normalmente sono scrutati e sotto giudizio.

Può darsi che il carcere (non solo in Italia) continuerà ad essere una monade, immutabile nel tempo, la cui esistenza non verrà messa in discussione. È facile immaginare però che fino a che il carcere manterrà il suo aspetto attuale autori ed autrici avranno ancora voglia di indagarlo, e detenuti e detenute sempre nuovi di uscirne anche attraverso le proprie voci e offrendo, a chi lo voglia, il proprio sguardo dall'interno.

Poscritto: di come la pandemia ci ha reso tutti prigionieri

«Ho sempre ritenuto che l'attuale situazione, segnata da un'epidemia virale, non aveva certo nulla d'eccezionale»⁵²⁵.

Sono stata ammessa al corso di dottorato nel novembre 2017 e come di solito si consiglia, dopo i primi due anni di studio e di ricerca, avrei dovuto dedicare il terzo completamente alla scrittura. Agli inizi di marzo 2020 stavo dunque lavorando alla stesura della tesi quando tutti noi ci siamo trovati all'interno di qualcosa di eccezionale, che di lì a poco avrebbe condizionato in misura diversa le vite di tutti (per alcuni in maniera drammatica).

La sera del 9 marzo 2020 andava in onda l'edizione straordinaria del Tg1 nella quale il Presidente del Consiglio Conte comunicava la necessità di un *lockdown* nazionale di fronte a 10.780.000 spettatori (probabilmente senza fiato) che stavano assistendo a un evento mediale⁵²⁶ senza precedenti.

Da questo momento in poi tutti gli italiani iniziavano a sentirsi privati della libertà, “detenuti” in casa propria, e per un tempo che all'inizio non era definito né facile da prevedere.

Dal 10 marzo venivano estese a tutta Italia le misure che in un primo momento erano state applicate solo ai territori più colpiti dal contagio, come si poteva leggere nel Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri dell'8 marzo 2020 «recante misure urgenti in materia di contenimento e gestione dell'emergenza epidemiologica da COVID-19».

⁵²⁵ Alain Badiou, *Sur la situation épidémique*, tr. it. di Paolo Quintili, *Sulla situazione epidemica*, in «Filosofia in movimento», 23/03/2020, <https://filosofiaimovimento.it/sulla-situazione-epidemica/>

⁵²⁶ Il dato e la definizione di evento mediale si sono ripresi da Massimo Scaglioni, *Il virus sullo schermo. Il “sismografo” televisivo e la mediazione della crisi*, in Marianna Sala, Massimo Scaglioni (a cura di), *L'altro virus. Comunicazione e disinformazione al tempo del Covid-19*, Milano, Vita e Pensiero 2020, p. 26.

Qualche giorno prima il Ministero della Giustizia aveva stabilito regole ulteriormente restrittive anche per i detenuti, tra le quali «la sospensione dei permessi premio, del regime di semilibertà e dei colloqui con i familiari dal 9 al 22 marzo»⁵²⁷.

L'introduzione di queste ulteriori limitazioni della libertà era stata l'innescò di una bomba che, da Nord a Sud, aveva scosso le carceri italiane: negli stessi momenti in cui Giuseppe Conte stava introducendo il decreto #iorestoacasa al pubblico televisivo, nel carcere di Modena si contava la settima vittima⁵²⁸ dall'inizio delle rivolte.

La rabbia dei detenuti era esplosa sostanzialmente per tre motivi: il timore del contagio, viste le condizioni di atavico sovraffollamento della maggior parte degli istituti penitenziari; l'impossibilità di accedere ai colloqui con i familiari o ai permessi premio; il diverso trattamento riservato al personale penitenziario che poteva continuare ad entrare e uscire dal carcere come prima.

«In questi giorni sta succedendo una delle cose più drammatiche nella storia del carcere in Italia. Dieci persone sono morte, quattro sono in terapia intensiva e altre sono state portate in ospedale in condizioni gravi. Tutte per via delle rivolte che si sono susseguite dal 7 marzo e che gli hanno permesso di arrivare alle infermerie e fare abuso di farmaci e metadone»⁵²⁹. Queste parole di Mauro Palma, garante nazionale dei diritti dei detenuti, descrivono quello che in soli quattro giorni era successo da San Vittore a Milano all'Ucciardone di Palermo, e in almeno altri ventuno penitenziari in tutta la penisola.

Improvvisamente il carcere era tornato a far notizia, sugli schermi e sui quotidiani che avevano tutto l'interesse anche ad amplificare l'allarme dato dalle decine e decine di detenuti che grazie ai tumulti erano riusciti a evadere.

Come emerge dal XVI rapporto dell'Associazione Antigone sulle condizioni del carcere in Italia, intitolato *Il carcere al tempo del Coronavirus*, poco prima dell'arrivo del virus la situazione era più che esplosiva: «alla fine del 2019 il sistema penitenziario italiano presentava tassi di affollamento considerevoli, che in alcuni istituti sfioravano il 200%, il che rendeva impossibile qualunque ipotesi di distanziamento sociale e molto difficile l'adozione delle più elementari misure di prevenzione»⁵³⁰.

⁵²⁷ Giuseppe Rizzo, *Le rivolte nelle carceri sono il frutto di crisi vecchie e nuove*, «Internazionale», 11/03/2020, <https://www.internazionale.it/notizie/giuseppe-rizzo/2020/03/11/rivolte-carcere-coronavirus>

⁵²⁸ *Scoppia la rivolta dei detenuti nelle carceri italiane*, 09/03/2020, <https://www.agi.it/cronaca/news/2020-03-09/carceri-rivolte-san-vittore-detenuti-colloqui-coronavirus-7393347/>

⁵²⁹ G. Rizzo, *Le rivolte nelle carceri...*, cit.

⁵³⁰ Alessio Scandurra, *I numeri dell'emergenza*, in *Il carcere al tempo del Coronavirus*, XVI Rapporto di Antigone sulle condizioni di detenzione, <https://www.antigone.it/news/antigone-news/3301-il-carcere-al-tempo-del-coronavirus-xvi-rapporto-di-antigone-sulle-condizioni-di-detenzione>, p. 57.

Nonostante questo nella prima fase il contagio in carcere era stato contenuto, grazie anche al ricorso alla detenzione domiciliare per poco più di ottomila persone: ciò nonostante il 15 maggio 2020 «i detenuti presenti erano 52.679, a fronte di una capienza regolamentare che al 30 aprile era di 50.438 posti»⁵³¹.

Tuttavia il numero complessivo dei casi registrati di infezione e delle morti è stato contenuto in tutte e tre le fasi considerate (aprile 2020, dicembre 2020 e febbraio 2021), l'incidenza media era sempre più alta in carcere che fuori⁵³².

Nei giorni che precedono il discorso alla nazione di Conte del 9 marzo, improvvisamente gli schermi televisivi vengono invasi dalle immagini delle proteste nelle carceri: detenuti aggrappati alle recinzioni che tentano di far valere i propri diritti di fronte a schiere di poliziotti in tenuta antisommossa, fumo che si leva dai tetti, familiari fuori dai penitenziari che rispondono alle domande dei giornalisti.

Tra le immagini di Wuhan deserta, dei sanitari che indossano tute che li fanno sembrare astronauti, delle ambulanze, dei camion colmi di bare, di Conte e di un Papa che parla al mondo in una Piazza San Pietro vuota e piovosa, spiccano anche le immagini delle rivolte nelle carceri. E paradossalmente alcuni dei termini che danno l'avvio a questa ricerca entrano a far parte del dibattito quotidiano: si parla di sorveglianza, di controllo, di dispositivi (di protezione prevalentemente). Ma anche le nostre case assumono un nuovo ruolo: alcuni le raccontano come prigioni dalle quali non si può uscire e le autocertificazioni diventano le “domandine”, senza di esse non è possibile fare niente e solo attraverso di esse si può avere accesso ad attività fino a poco prima considerate normali e quotidiane.

In questo senso anche le nostre case diventano delle eterotopie, sono monadi sospese, ovunque e in nessun luogo, connesse con il fuori e contenenti al loro interno altri luoghi eterotopici per definizione: vediamo i film a casa come se fossimo al cinema, si fa scuola a casa come se fossimo in collegio senza un contatto fisico con l'esterno, e come detto per alcuni aspetti le mura domestiche diventano delle prigioni.

Assistiamo quindi al compimento del capovolgimento di cui si è detto al principio della tesi: ciascuno di noi si sente detenuto, salvo coloro che hanno la libertà di andare a lavorare fuori.

In questo paradosso il carcere ha vissuto un momento di grande visibilità e di apertura. Il primo, quando le immagini delle rivolte sono state rilanciate dagli schermi televisivi e dei computer di

⁵³¹ *Ibidem.*

⁵³² *La pandemia attraverso gli occhi di Antigone*, in *Oltre il virus*, XVII Rapporto di Antigone sulle condizioni di detenzione, <https://www.rapportoantigone.it/diciassettesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/covid-e-pandemia-in-italia/>

tutta Italia, e per la prima volta da decenni⁵³³ si è assistito ad uno scontro che ha avuto la forza di conquistare l'attenzione dei media. Il secondo momento, quello dell'apertura, ha riguardato invece le porte del carcere e la concessione, per circa ottomila persone, della detenzione domiciliare, in considerazione dell'emergenza pandemica. Per gli altri, coloro che sono rimasti detenuti nelle celle, c'è stato il ricorso alle videochiamate con i familiari: c'è voluta una situazione pandemica mondiale per permettere l'accesso a sistemi di comunicazione diversamente impossibili da usare.

La pandemia globale ha avuto esiti che sono stati declinati a livello locale e anche nel nostro paese ha gettato una luce (sinistra) su questioni problematiche che erano preesistenti. Alain Badiou ha scritto un breve saggio sull'esperienza del Covid contestualizzandola nel panorama più ampio che tenta di definire delineando un'epidemia (quindi non solo quella attuale) come «un punto di articolazione tra le sue determinazioni naturali e le determinazioni sociali»⁵³⁴.

Il filosofo scrive della Francia, ma le sue parole descrivono bene anche l'Italia, perché la guerra cui si riferisce Macron e che è citata nell'articolo è la stessa che è stata combattuta in moltissimi paesi europei e non solo: da un lato si chiede ai singoli di rimanere nelle proprie case, dall'altro «gli Stati nazionali tentano di far fronte alla situazione epidemica, rispettando, per quanto è possibile, i meccanismi del Capitale, benché la natura del rischio li obblighi a modificare lo stile e gli atti del potere»⁵³⁵.

Se quindi secondo Badiou non possiamo aspettarci che sia l'epidemia ad offrire l'occasione di un cambiamento politico forte e epocale, possiamo magari più realisticamente pensare che dei cambiamenti ci saranno, almeno in alcuni settori investiti dalle conseguenze del virus: «Oltre alla trasmissione generale dei dati scientifici sull'epidemia, conserveranno una certa forza politica solo delle affermazioni e convinzioni nuove riguardanti gli ospedali e la salute pubblica, le scuole e l'educazione egualitaria, l'accoglienza degli anziani e altre questioni di questo genere»⁵³⁶.

Determinazioni naturali e sociali si sono venute a scontrare anche nel caso del carcere, ma hanno reso possibile un ripensamento sulle regole e il ricorso a misure finora osteggiate dall'autorità giudiziaria senza che ci fosse un concreto motivo per rifiutarle, se non l'affermazione del potere autoritario e disciplinare.

⁵³³ «Le proteste più gravi dal dopoguerra, si è detto. In 49 istituti, un quarto del totale, si sono viste barricate in sezione, letti divelti, materassi bruciati, gente sui tetti. Non proteste ma rivolte, secondo il gergo penitenziario», Claudio Paterniti Martello, *Le proteste*, XVI Rapporto di Antigone..., cit., p. 63.

⁵³⁴ Alain Badiou, *Sulla situazione epidemica*, cit.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ *Ibidem*.

L'introduzione al XVI Rapporto di Antigone sulle condizioni di detenzione firmata dal presidente dell'associazione Patrizio Gonnella si intitola proprio come il romanzo di Andrea Camilleri, *La concessione del telefono*: «Tutti noi cittadini liberi stiamo oggi assaggiando briciole di detenzione domiciliare, di isolamento coatto. Tutti ora possiamo immaginare cosa proveremmo se in questa condizione non potessimo neanche parlare al telefono e vedere il volto di mamme, nonne, figli, mariti, mogli, compagne, compagni, amiche e amici»⁵³⁷. E sottolinea come una misura adottata in un momento emergenziale debba ora diventare un diritto a pieno titolo, perché «Non c'è ragione di sicurezza che lo impedisca. Quella securitaria è un'ossessione spesso ingiustificata. Una sicurezza invadente è una sicurezza mai mirata. L'orgia del controllo di massa è solo funzionale alla rassicurazione simbolica, alla costruzione di un modello illiberale di società, ma nulla ha a che fare con i bisogni reali di sicurezza individuale e comunitaria»⁵³⁸.

Nei materiali che di qui in poi racconteranno il carcere entrerà di sicuro anche l'esperienza del Covid, una frattura che si è configurata come un evento «globale e totale, che coinvolge tutto il pianeta e sconvolge le vite di tutti senza distinzione, per una durata indeterminata»⁵³⁹.

Ma quello che qui più interessa è l'epifania mediale di questo evento: il cortocircuito eidetico innescato dal rimbalzare delle immagini da una parte all'altra del globo. Il virus non si vede, «non con occhi umani almeno: è già questa la sua forza, l'indice della sua invincibilità. Sotto gli occhi di tutti, invece, emergono gli scenari da fine del mondo di città deserte e strade desolate, in cui si stenta a credere che qualcuno abbia mai potuto abitare»⁵⁴⁰.

Gli effetti del virus però si vedono e si vedranno, e il cinema sembra essere uno strumento capace non solo di documentare ma anche di offrirsi come dispositivo espressivo in grado di interpretare la realtà del dopo Covid e lo scarto tra il prima e il dopo: di narrare un evento inteso come «ciò che accade come frattura, come spaccatura, distruzione di un ordine precedente»⁵⁴¹. Sono riuscita a dare risposte alle domande da cui sono partita? Direi di sì, a questo punto e dopo tre anni di lavoro ho una visione piuttosto ampia della materia, ma questa consapevolezza mi porta anche ad alcune, ulteriori, considerazioni.

⁵³⁷ Patrizio Gonnella, *Prefazione. La concessione del telefono*, XVI Rapporto di Antigone..., cit., p. 7.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 8.

⁵³⁹ Maria Teresa Zanola, *Le parole della pandemia in Francia: il dialogo di una società*, in M. Sala, M. Scaglioni (a cura di), *L'altro virus...*, cit., p. 91.

⁵⁴⁰ Pierandrea Amato, Alessia Cervini, *Apocalisse e normalità. Epidemia e inconscio visuale*, in Roberto De Gaetano, Angela Maiello (a cura di), *Virale. Il presente al tempo dell'epidemia*, Cosenza, Pellegrini 2020, p. 82.

⁵⁴¹ Daniele Dottorini, *Alain Badiou o il cinema come promessa filosofica*, in Alain Badiou, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, tr. it. dal francese e dallo spagnolo di Daniele Dottorini e Sandra Viviana Palermo di una raccolta di testi (alcuni inediti in Italia, altri in Francia) dell'autore, organizzati per la prima volta in un unico volume in questa edizione italiana, Cosenza, Pellegrini 2009, pp. 15,16.

Per decidere su quali casi di studio concentrarmi e il taglio da dare a questa indagine ho dovuto operare delle scelte, alcune come ho già scritto anche sofferte.

Il materiale girato in carcere negli ultimi decenni è veramente vasto e molto spesso difficile da trovare: in molti casi si tratta di lavori frutto di laboratori didattici, svolti da operatori ed educatori come attività ricreative e formative con i detenuti; in altri sono documentari e video di autori che affrontano la lunga trafila burocratica necessaria per avere i permessi per entrare e girare in carcere.

In entrambi i casi si tratta quasi sempre di materiali che vivono nel breve spazio di un festival o di una rassegna e che al di fuori di queste occasioni non sono visti da nessuno, hanno poca circolazione e non certo (o non solo) perché non meritano visibilità.

Avrei potuto dare un taglio diverso a questa tesi: avrei potuto scegliere solo una delle modalità discorsive di cui ho parlato; avrei potuto restringere la mappatura non a tutta l'Italia ma a una regione o a una zona; avrei infine potuto scegliere un solo istituto di pena su cui condurre la ricerca. Oppure avrei potuto approfondire lo studio e l'analisi riducendo il numero di opere considerate e giungendo forse a conclusioni differenti.

Per me era importante però dare conto di questa molteplicità di esperienze, perché si tratta di una realtà poco studiata in Italia, e non mi risulta che qualcuno abbia mai cercato in anni recenti di studiare la questione nel suo complesso, almeno non dal punto di vista degli studi visuali.

Mi auguro di essere riuscita a fare una prima stima del fenomeno, di aver offerto alcune chiavi per interpretarlo ma anche di aver suggerito le possibili motivazioni, e mi piacerebbe in futuro continuare la ricerca, o che questa tesi fosse utile ad altri.

Penso che sarebbero almeno tre i modi per proseguirla.

Il primo potrebbe essere entrare direttamente in uno di questi luoghi e vedere quali e quanti sono i materiali girati e custoditi al suo interno.

La Casa Circondariale “Rocco D’Amato” di Bologna (nota come Dozza) è una delle carceri più virtuose: oltre a essere stata teatro di molti film e documentari⁵⁴², ospita al suo interno una videoteca gestita dall’Associazione Cinevasioni⁵⁴³ che da anni organizza un festival cinematografico annuale e corsi di catalogazione video rivolti ai detenuti. Entrare in una realtà come questa permetterebbe forse di portare ancora di più a compimento il rovesciamento del dispositivo di cui ho parlato: ci rivelerebbe quali sono i video che vengono prodotti, qual è il rapporto dei detenuti con il cinema e con la videoteca, quale valore viene dato a queste attività.

⁵⁴² Su tutti *Meno male è lunedì* (2014) di Filippo Vendemmiati e i già citati *Milleunanotte* e *Dustur*, entrambi di Marco Santarelli.

⁵⁴³ <https://www.cinevasioni.it/>

Un altro modo per proseguire o allargare la ricerca potrebbe essere quello di raccontare il rapporto tra cinema e carcere attraverso lo spoglio di riviste o paratesti cinematografici.

Nel paragrafo dedicato a *Le rose blu* si è visto come uno dei fattori di incontro tra i detenuti e i registi era stato in quel caso una rivista: una locandina dell'Unione Italiana Circoli del Cinema pubblicata su «Cinema Nuovo» aveva spinto i detenuti de “Le Nuove” di Torino a scrivere alla redazione per avere aiuto e maggiori informazioni, da questo si era poi innescato un rapporto che aveva portato a una serie di produzioni.

Sarebbe quindi a mio avviso interessante indagare i modi della circolazione di riviste e film in carcere, ma anche di studiare il ruolo di riviste scritte direttamente dai detenuti, come per esempio è il caso delle citate «La grande promessa» e «Ragazze fuori». In pubblicazioni come queste sono quasi sempre presenti rubriche di cinema e sarebbe interessante approfondire temi e contenuti.

Infine un discorso a parte meriterebbe la serialità in e sul carcere. Piattaforme di *streaming* come Netflix sono piene di serie americane sul carcere, in particolare *docudrama*: da quelle in cui i protagonisti sono persone ingiustamente detenute a quelle su *killer* efferati.

In Italia non si assiste mai a qualcosa di simile, ma esistono delle serie e delle *web series*⁵⁴⁴ di cui ancora non si è scritto molto: anche da questa prospettiva si potrebbe proseguire, e anche in questo caso ci sarebbe probabilmente tanto da scoprire.

⁵⁴⁴ Pezzoli S., *La serie web sul carcere in Italia. Da Belli dentro alle storie sul web*, in «Mediascapes journal», n. 6, 2016, pp. 129-139.

Tabella riassuntiva sui casi di studio				
Titolo, dati tecnici e tipologia	Temi	Immagini	Suoni	Teoriche di riferimento
<p><i>Le rose blu (1990)</i> Regia: Emanuela Piovano, Anna Gasco, Tiziana Pellerano. Soggetto e sceneggiatura: E. Piovano, A. Gasco. Fotografia: Elisa Basconi. Montaggio: Alfredo Muschietti. Suono: Cinzia Rossi. Musica originale: Cinzia Gangarella. Con: Laura Betti, Ninetto Davoli.</p> <p>Girato in parte nel Carcere “Le Nuove” e in parte presso la Casa Circondariale “Lorusso – Cutugno”, (nota come “Le Vallette” dal nome del quartiere), entrambi a Torino.</p> <p>Sezione: femminile.</p> <p><u>Specifiche tecniche:</u> lungometraggio, 80’, colore, girato in 16mm poi gonfiato in 35mm. Inserti in video analogico.</p> <p><u>Modalità discorsiva:</u> si tratta di un lungometraggio in cui, in una cornice di finzione incentrata sulla ricerca di Lidia, sono innestati episodi e scene di vita quotidiana dal forte taglio documentario. La sceneggiatura del film ha totalmente risentito dell’incendio alle Vallette, che ha determinato un cambio di sceneggiatura in corso d’opera e il finale con i le riprese originali della camera ardente delle vittime.</p>	<p>Il tempo della carcerazione e il tempo della vita. La potenzialità dell’immagine: rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione.</p>	<p><u>Elementi iconici ricorrenti:</u> cancelli e grate metalliche, porte blindate; i ballatoi che si affacciano sulla zona centrale. La presenza di Betti e Davoli. La rosa blu. Lidia. <u>Piani e campi:</u> prevalenza di totali e di piani fissi. <u>Movimenti di macchina:</u> non sono molto presenti, per lo più camera a mano e qualche panoramica orizzontale. <u>Movimenti interni al quadro:</u> con molti totali e campi medi il movimento è quasi determinato dai personaggi. <u>Didascalie:</u> presenti sui titoli di coda.</p>	<p><u>Rumori:</u> il suono di un elicottero sulla ripresa dei muri del carcere, ritorna come segno di interpunzione tra blocchi narrativi diversi. <u>Musica:</u> Cinzia Gangarella.</p>	<p>Cinema postmoderno. Riflessività.</p>

<p><i>Fine pena mai</i> (1995) Regia, soggetto, sceneggiatura e fotografia: Enrica Colusso. Montaggio: Lucia Zucchetti, Enrica Colusso. Musiche: Lamberto Cocioli.</p> <p>Girato nella Casa di reclusione “Pasquale De Santis” di Porto Azzurro (Livorno).</p> <p>Sezione: maschile.</p> <p><u>Specifiche tecniche:</u> lungometraggio, 93’, colore, 35mm.</p> <p><u>Modalità discorsiva:</u> documentario dialogico, modalità osservativa.</p>	<p>Il tempo.</p> <p>Il cambiamento della vita in carcere dall’introduzione della Legge Gozzini.</p>	<p><u>Elementi iconici ricorrenti ricorrenti:</u> le celle, la quotidianità dei pasti. I gabbiani. Il cortile.</p> <p><u>Piani e campi:</u> primi piani e totali sui personaggi, campi lunghi e lunghissimi degli ambienti comuni o dei panorami.</p> <p><u>Movimenti di macchina:</u> poche panoramiche, camera a mano a seguire i personaggi e piani fissi sugli ambienti comuni.</p> <p><u>Movimenti interni al quadro:</u> di solito si tratta dei gesti della vita quotidiana dei detenuti, ripresi mentre svolgono attività nelle loro celle, dai pasti, alla pittura, al mettere in ordine le proprie cose.</p> <p><u>Didascalie:</u> sí, nella sequenza iniziale e alla fine, ci informano sulle vicende dei detenuti protagonisti dopo il film.</p>	<p><u>Rumori:</u> in questo film in cui il suono è stato fatto in presa diretta è quasi sempre presente il rumore della battitura delle sbarre o dello sbattere metallico di porte.</p> <p>Gabbiani.</p> <p><u>Musica:</u> Lamberto Cocioli</p>	<p>L’incontro con l’altro nel documentario.</p>
<p><i>Sbarre</i> (2014) Regia: Daniele Segre e un gruppo di allievi del secondo anno dei corsi di regia, sceneggiatura, suono e montaggio del Centro Sperimentale di Cinematografia.</p>	<p>Viene chiesto agli uomini e alle donne intervistate di parlare di molti temi: la convivenza forzata in spazi angusti, i rumori, lo shock dei primi giorni, l’impossibilità di fare</p>	<p><u>Elementi iconici ricorrenti:</u> didascalie iniziali; l’esterno di Sollicciano, i molti volti degli intervistati.</p> <p><u>Piani e campi:</u> primi e primissimi piani contro un</p>	<p><u>Rumori:</u> metallici, di cancelli e sbarre.</p> <p><u>Musica:</u> assente durante il film, nell’ultima sequenza un detenuto viene ripreso mentre canta un suo rap, camminando in un</p>	<p>Un cinema in grado di intervenire direttamente nella realtà.</p>

<p>Girato nella Casa Circondariale di Firenze, nota come “Sollicciano”, dal nome del quartiere in cui è situata.</p> <p>Sezione: maschile e femminile.</p> <p><u>Specifiche tecniche:</u> mediometraggio, 52’, colore, digitale.</p> <p><u>Modalità discorsiva:</u> documentario di interpellazione</p>	<p>qualsiasi cosa al di fuori degli orari imposti, le passioni.</p>	<p>fondo bianco/neutro durante le interviste. Campi lunghi dell’esterno del carcere.</p> <p><u>Costruzione interna al quadro:</u> viene lasciato spazio a poco più che ai volti dei protagonisti.</p> <p><u>Movimenti di macchina:</u> prevalenza di campi e piani fissi.</p> <p><u>Movimenti interni al quadro:</u> quasi assenti.</p>	<p>corridoio, circondato dai compagni.</p> <p>Massimo Altomare canta <i>Sbarre</i> eseguita dall’Orchestra Ristretta di Sollicciano.</p>	
<p><i>Ninna nanna prigioniera</i> (2016)</p> <p>Regia: Rossella Schillaci. Soggetto e sceneggiatura: Rossella Schillaci, Chiara Cremaschi. Fotografia: Stefania Bona. Montaggio: Adrein Faucheux, Fulvio Montano. Suono: Mirko Guerra. Musiche: Giorgio Giampà.</p> <p>Girato presso la Casa Circondariale “Lorusso – Cutugno” di Torino.</p> <p>Sezione: femminile, nido.</p> <p><u>Specifiche tecniche:</u> lungometraggio, 82’, colore, digitale.</p> <p><u>Modalità discorsiva:</u> documentario tra il conviviale e il critico, girato con una modalità osservativa.</p>	<p>La maternità e la vita dei bambini in carcere.</p>	<p><u>Elementi iconici ricorrenti:</u> i volti dei protagonisti; sono molto frequenti le inquadrature delle chiavi e delle toppe delle porte metalliche.</p> <p><u>Piani e campi:</u> primi e primissimi piani.</p> <p><u>Costruzione interna al quadro:</u> c’è una cura particolare nel mostrare i bambini contro uno sfondo che stride rispetto a quello che ci si aspetta essere uno spazio adatto a loro, infatti molto spesso sono ripresi vicino a sbarre, spigoli, pareti di cemento.</p> <p><u>Movimenti di macchina:</u> la camera è a mano, questo appare evidente quando è</p>	<p><u>Rumori:</u> sempre molto presenti i rumori di fondo, anche metallici, o le grida e le voci di altre detenute.</p> <p><u>Musica:</u></p>	<p>L’osservazione partecipante come metodo utile a scardinare la visione panottica e raccontare la vita in una soglia.</p>

		<p>all'altezza dei bambini o li segue nei loro giochi.</p> <p><u>Movimenti interni al quadro:</u> soprattutto le azioni quotidiane di Jasmina, i giochi dei bambini.</p> <p><u>Didascalie:</u> dopo la prima scena ci informano sia della storia della protagonista Jasmina, e che ci troviamo nella sezione nido.</p>		
<p><i>Tutto quello che rimane</i> (1993) Regia: Giacomo Verde, con Pierangela Allegro e Michele Sambin.</p> <p>Girato nella Casa Circondariale "Due Palazzi" (dal nome della via) di Padova.</p> <p>Sezione: maschile.</p> <p><u>Specifiche tecniche:</u> mediometraggio, 53', colore, video analogico.</p> <p><u>Modalità discorsiva:</u> videoarte, videoepistolario</p>	<p>Azioni sceniche improvvisate a partire da una meditazione su alcuni dettagli degli affreschi della Cappella Scrovegni. I temi corrono in parallelo a quelli evocati dal ciclo iconografico di Giotto: la colpa, i vizi e le virtù, la separazione, la salvezza.</p>	<p><u>Elementi iconici ricorrenti:</u> a livello cromatico forte prevalenza di azzurro e di bianco, sia nelle scene che nei titoli. Ricorrono dettagli degli affreschi della Cappella Scrovegni. Particolari di volti e di mani.</p> <p><u>Piani e campi:</u> forte prevalenza di piani ravvicinati, primi e primissimi piani, particolari del volto o del corpo degli attori, dettagli degli attrezzi di scena e degli affreschi.</p> <p><u>Costruzione interna al quadro:</u> molto spesso le inquadrature ricalcano il taglio degli episodi degli affreschi cui si ispirano.</p>	<p><u>Rumori:</u> il "suono" del carcere è qui del tutto assente. La voce è quasi sempre off o over, come accompagnamento alle azioni sceniche.</p> <p><u>Musica:</u> presente in quasi tutte le scene, si tratta di musiche originali o di brani di classica.</p>	<p>Confronto tra eterotopie diverse. Dialogo intermediale. L'importanza e il significato dei gesti. La profanazione come depotenziamento di un dispositivo di potere.</p>

		<p><u>Movimenti di macchina:</u> quasi assenti.</p> <p><u>Movimenti interni al quadro:</u> quelli delle azioni sceniche.</p> <p><u>Didascalie:</u> sono presenti titoli che scandiscono i vari blocchi narrativi.</p>		
<p><i>Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno</i> (2007) Regia: Gianfranco Baruchello.</p> <p>Girato nella Casa Circondariale “Raffaele Pinotti”, nota anche come Roma Rebibbia Nuovo Complesso, e nella Casa Circondariale Nuovo Complesso di Civitavecchia (Roma).</p> <p><u>Specifiche tecniche:</u> mediometraggio, 30’, colore, digitale.</p> <p><u>Modalità discorsiva:</u> tra il documentario di interpellazione e il video d’artista.</p>	Il tempo.	<p><u>Elementi iconici ricorrenti:</u> i volti dei protagonisti; inserti extradiegetici di oggetti di misurazione.</p> <p><u>Piani e campi:</u> piani fissi, primi e primissimi piani, particolari delle mani.</p> <p><u>Costruzione interna al quadro:</u> si tratta per lo più della mezza figura o del primo piano delle persone intervistate.</p> <p><u>Movimenti di macchina:</u> assenti.</p> <p><u>Movimenti interni al quadro:</u> solo quelli dei volti e dei gesti delle persone intervistate.</p>	<p><u>Rumori:</u> i rumori metallici del carcere; voci degli uomini e delle donne che si esprimono anche in lingue straniere e talvolta come voci over nella sequenza iniziale e finale.</p> <p><u>Musica:</u> quasi assente.</p>	Il primo piano e i particolari delle mani come elementi in grado di attivare una risposta empatica da parte dello spettatore.
<p><i>Le cose da lontano</i> (2014) Regia: Lucia Veronesi e Valentina Bonifacio. Video, sceneggiatura e montaggio video: L. Veronesi. Interviste: V. Bonifacio. Sceneggiatura e montaggio testi a cura di: V. Bonifacio, Silvia Pellizzari, L. Veronesi. Montaggio audio: S. Pellizzari. Musica: Mauro Sambo.</p>	Il tema è quello della lontananza, dai propri affetti e dal proprio paese.	<p><u>Elementi iconici ricorrenti:</u> all’inizio sono presenti didascalie che riguardano la condizione delle due protagoniste.</p> <p><u>Piani e campi:</u> il video è un collage di piani di</p>	<p><u>Rumori:</u> forte elaborazione del suono con effetti.</p> <p><u>Musica:</u> Mauro Sambo</p>	Cinema di testimonianza. Questione classificatoria: dibattito su film-saggio, video-saggio, documentario.

<p>Girato nella Casa Circondariale di Monza e nella Casa di Reclusione di Bollate (Milano) Sezione: femminile.</p> <p><u>Specifiche tecniche:</u> corto, 19', colore, HD, stereo sound</p> <p><u>Modalità discorsiva:</u> videosaggio, documentario mosaico, modalità poetica.</p>		<p>paesaggio e dettagli di oggetti. <u>Costruzione interna al quadro:</u> molto composita. <u>Movimenti di macchina:</u> prevalenza di piani fissi <u>Movimenti interni al quadro:</u> caratterizzato da effetti video.</p>		
<p>87 ore (2015) Regia e sceneggiatura: Costanza Quatriglio. Soggetto: Valentina Calderone, Luigi Manconi, C. Quatriglio. Fotografia: Sabrina Varani. Montaggio: Letizia Caudullo. Suono: Gianluca Scarlata., Riccardo Spagnol. Musiche: Marco Messina, Sacha Ricci, 99 Posse.</p> <p><u>Specifiche tecniche:</u> lungometraggio, 71', video, colore.</p> <p><u>Modalità discorsiva:</u> documentario di inchiesta.</p>	<p>È l'unico tra i film considerati che si occupa di un caso di cronaca, la morte di Francesco Mastrogiovanni.</p>	<p><u>Elementi iconici:</u> il tratto più caratterizzante e originale è dato dalla presenza delle immagini riprese dalle videocamere di sorveglianza. Sono presenti didascalie a scandire le parti in cui è diviso il film. <u>Piani e campi:</u> varie inquadrature, tra i piani ravvicinati e i totali delle videocamere di sorveglianza. <u>Costruzione interna al quadro:</u> minima, data dal taglio dell'inquadratura delle videocamere di sorveglianza. <u>Movimenti di macchina:</u> non molto presenti. <u>Movimenti interni al quadro:</u> assenti.</p>	<p><u>Rumori:</u> alcune immagini registrate dell'agonia di Mastrogiovanni vengono commentate con la voce over della nipote, che descrive ciò che anche lo spettatore vede e talvolta integra questa descrizione con il racconto di ciò che nel frattempo stava vivendo la famiglia o di come si è svolto il processo. <u>Musica:</u> Marco Messina, Sacha Ricci, 99 Posse.</p>	<p>Cinema dell'attenzione. Cinema d'inchiesta. Topica della denuncia (Boltanski).</p>
<p>Cesare deve morire (2012) Regia, soggetto e sceneggiatura: Paolo e Vittorio Taviani. Fotografia:</p>	<p>Liberamente ispirato al <i>Giulio Cesare</i> di W. Shakespeare, parte dalla</p>	<p><u>Elementi iconici ricorrenti:</u> i volti e i busti degli attori, i costumi</p>	<p><u>Rumori:</u> quelli metallici delle sbarre e dei cancelli,</p>	<p>Dottorini ne parla come di un esempio paradigmatico di</p>

<p>Simone Zampagni. Montaggio: Roberto Perpignani. Musiche: Giuliano Taviani, Carmelo Travia.</p> <p>Girato nella Casa Circondariale “Raffaele Pinotti”, nota anche come Roma Rebibbia Nuovo Complesso.</p> <p>Sezione: maschile.</p> <p><u>Specifiche tecniche:</u></p> <p><u>Modalità discorsiva:</u> in maniera analoga a <i>Le rose blu</i> il lavoro non è di facile definizione: all’interno di una cornice fatta anche di quotidianità nella casa di custodia attenuata ci sono delle scene slegate, che non hanno niente in comune con la trama principale se non le interpeti.</p>	<p>rilettura del testo e si concentra su alcuni concetti chiave come quelli di colpa, giustizia, libertà.</p>	<p>romani, il minimalismo della scenografia.</p> <p><u>Piani e campi:</u> prevalenza di ppp e pp fortemente angolati e con forti contrasti luministici. Presenza di campi medi e totali. Inquadrature dall’alto e fortemente angolate.</p> <p><u>Movimenti di macchina:</u> presenza di panoramiche orizzontali, spesso dall’alto, a simulare la posizione di una camera di sorveglianza. Nei momenti più concitati dell’azione la camera è a mano.</p> <p><u>Movimenti interni al quadro:</u> minimi, per lo più limitati ai gesti degli attori.</p> <p><u>Costruzione interna al quadro:</u> l’attenzione è dedicata maggiormente alla figura umana, ai volti, ai gesti del busto e delle braccia. Prevalenza del rosso, del bianco, del nero, forti contrasti di luce.</p>	<p>ma molto meno presenti che in altri film.</p> <p><u>Musica:</u> in questo film il commento musicale è presente quasi in ogni scena, è sempre extradiegetico.</p>	<p>cinema del reale, perché il film riesce ad intrecciare in maniera fluida aspetti documentari e finzionali.</p>
<p><i>VR Free</i> (2019, 10’) Regia, soggetto e sceneggiatura: Milad Tangshir. Fotografia: Stefano Sburlati. Suono: Vito Martinelli.</p>	<p>I possibili impieghi della tecnologia VR, sia per l’immersione che permette allo spettatore che vive fuori dal carcere, sia per</p>	<p><u>Elementi iconici ricorrenti:</u> sono presenti didascalie (in inglese) ma come avviene per il suono diventano visibili solo se</p>	<p><u>Rumori:</u> i rumori sono registrati in maniera tale da intensificarsi quanto più lo spettatore ruota con</p>	<p>Nel paragrafo sono riportati alcuni riferimenti bibliografici utili a conoscere e a</p>

<p>Girato presso la Casa Circondariale “Lorusso – Cutugno” di Torino.</p> <p>Sezione: maschile.</p> <p><u>Specifiche tecniche:</u> tecnologia 360°. Il corto è disponibile gratuitamente sulla app Rai Channel Cinema VR.</p> <p><u>Modalità discorsiva:</u> corto i-doc</p>	<p>l’esperienza che può essere fatta dai detenuti del mondo di fuori.</p>	<p>lo spettatore ruota la testa in direzione dei personaggi che parlano.</p> <p><u>Piani e campi:</u> salvo che in alcuni inserti extradiegetici (il paesaggio subacqueo, il cielo stellato, etc.) i piani sono molto ravvicinati, e i campi di impossibile definizione perché dipendono dall’orientamento dello sguardo dello spettatore. Questo vale anche per la <u>costruzione interna al quadro</u> e i <u>movimenti di macchina</u>.</p> <p><u>Movimenti interni al quadro:</u> esiste una messa in scena per ciascuna sequenza del film, ma sta allo spettatore scoprire tutti gli elementi o le persone presenti nello spazio di ripresa.</p>	<p>il visore in direzione della sorgente del suono.</p> <p><u>Musica:</u></p>	<p>comprendere l’utilizzo e la filosofia delle tecnologie VR, e alcuni degli appuntamenti o dei festival internazionali che sono incentrati su questo tema o che vi dedicano ampio spazio.</p>
<p>Liberante (2001). [Non esistendo una vera e propria scheda tecnica riporto i dati come pubblicati dalle autrici su «Ragazze Fuori» (n.3, agosto 2020, p.4)]. Tratto dai sogni di Anna, Antonella, Cristiana, Emma, Fiorenza, Fulvia, Gabriella, Giuliana, Graziella, Marina, Patrizia, Rita, Tiziana, Valentina I. Con la collaborazione della psicologa Guida corsi degli insegnanti Sveva Fedeli, Vincenzo Benati che</p>	<p>Tutto nasce da un laboratorio sui sogni. Il video è organizzato come una serie di scene di finzione, si affrontano temi riguardanti le paure delle detenute e le storie che ne hanno determinato la reclusione.</p>	<p><u>Elementi iconici ricorrenti:</u> protagoniste sono le donne, ma anche intarsi video di film famosi.</p> <p><u>Piani e campi:</u> prevalenza di totali, per lo più fissi.</p> <p><u>Costruzione interna al quadro:</u> si susseguono</p>	<p><u>Rumori:</u> di scena.</p> <p><u>Musica:</u> ogni scena è accompagnata da musiche non originali.</p>	

<p>hanno elaborato i sogni con: Fabrizia, Gian Franca, Linda, Lucilla, Lussy, Monica, Sabrina, Sonia, Valentina II.</p> <p>Girato presso la Casa di Custodia Attenuata di Empoli.</p> <p>Sezione: femminile</p> <p><u>Specifiche tecniche:</u> corto, 28', video.</p> <p><u>Modalità discorsiva:</u> si tratta del saggio conclusivo di un lungo laboratorio interdisciplinare.</p>		<p>delle scene, ognuna organizzata al proprio interno.</p> <p><u>Movimenti di macchina:</u> pochi, quasi assenti.</p> <p><u>Movimenti interni al quadro:</u> le azioni delle attrici.</p>		
---	--	---	--	--

Schede tecniche dei film e dei video

Ripresi

(IT. 1987, 30') Ideato e realizzato da: Federico Alfieri, Pé Calopresti, Mimmo Calopresti, Paolo Carnaglia, Francesco D'Ursi, Peter Freeman, Gianfranco Mattacchini, Claudio Paletto, Robertino Rosso, Sergio Segio, Paolo Zambianchi. Scritto e diretto: Mimmo Calopresti, Claudio Paletto; musica: *Close Watch* di J. Cale, *Rien de rien* di Dumont, eseguite da Lalli, Stefano Giaccone, Toni Ciavarra, Claudio Villiot; suono: Claudio Boggio; montaggio: Giorgio Visciglia.

“Le Nuove” di Torino. Si tratta di uno dei primi lavori girati con i detenuti dell'area omogenea, organizzato come una serie di scene di finzione riguardanti la quotidianità in carcere e i sogni e le aspirazioni di coloro che vi abitavano.

Natura Selvatica

(IT. 1999, 22') Regia: Michele Sambin

C.C. “Due Palazzi”, Padova. Si tratta di un altro video nato da un laboratorio teatrale di Sambin con i detenuti del carcere di Padova.

Regina Coeli

(IT. 1999, 90') Regia e soggetto: Nico D'Alessandria. Sceneggiatura: Nico D'Alessandria, Giuliana Mancini, Cecilia Mangini. Fotografia: Piergiorgio Bottos. Montaggio: Maurizio Baglivo. Musiche: Antonella Neri. Con: Magali Noël, Luciano Curreli.

La storia tra una volontaria non più giovanissima e un giovane detenuto, interpretati da Magali Noël e da un attore non professionista.

Fine amore: mai

(IT. 2001, 40') Regia: Davide Ferrario. Sceneggiatura: Tino Stefanini, Marcelo Nieto. Fotografia: Giovanni Cavallini. Montaggio: Vincenzo Verzillo. Musica originale: Pedro Alvarez. Con: i detenuti della Sezione Penale e la partecipazione speciale di Aldo, Giovanni e Giacomo.

C.C. “San Vittore”, Milano. Il film intende raccontare come la privazione completa della possibilità di vivere la sfera affettiva e sessuale condizioni la vita dei detenuti, soprattutto di quelli che devono scontare pene molto lunghe o addirittura l'ergastolo. Al film hanno partecipato Aldo, Giovanni e Giacomo.

Il giudice e lo storico

(IT/FR. 2001, 65') Regia: Jean-Louis Comolli. Soggetto: Carlo Ginzburg. Sceneggiatura e montaggio: Jean-Louis Comolli, Ginette Lavigne. Fotografia: Jean-Louis Porte. Con: Carlo Ginzburg.

Il documentario mescola l'intervista all'accademico Carlo Ginzburg (autore del saggio *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al caso Sofri*) e materiali d'archivio relativi all'omicidio Calabresi.

Le parole del carcere. Adriano Sofri racconta

(IT. 2004, 35') Regia, soggetto e sceneggiatura: Luca Ricciardi. Fotografia: Alexandr Cicconi. Montaggio: Esteban Vivaldi. Con: Adriano Sofri, Karen Hassan.

C.C. “Don Bosco”, Pisa. Karen Hassan intervista Adriano Sofri, ponendogli domande su temi relativi al linguaggio e a come esso si modifica in carcere

VideOtello

(IT. 2005, 25') Regia: Michele Sambin.

C.C. "Due Palazzi", Padova. Un altro lavoro tra video e teatro realizzato da Michele Sambin con i detenuti e ispirato all'*Otello* di Shakespeare.

Fondamenta delle convertite

(IT. 2008, 117') Regia: Penelope Bortoluzzi. Fotografia: Penelope Bortoluzzi. Montaggio: Cathie Dambel, Penelope Bortoluzzi.

C.R. Giudecca, Venezia. Penelope Bortoluzzi ha seguito per un anno la vita all'interno di questo carcere femminile, dove alle detenute è permesso tenere i loro bambini più piccoli.

L'ora d'amore

(IT. 2008, 52') Regia e sceneggiatura: Andrea Appetito, Christian Carmosino. Soggetto: A. Appetito. Fotografia: Piero Basso, Ferran Paredes Rubio. Montaggio: Beppe Leonetti, Fabrizio Mambro. Suono: Sandro Ivessich Host Alberto Padoan Gabriel Vasco Gabrielides Sotity. Musiche: Ionel Homciu.

C.C. Rebibbia, Roma. In questo documentario si affronta il tema dell'affettività, soprattutto l'impossibilità per i detenuti e per i loro partner di incontrarsi come vorrebbero.

La bocca del lupo

(IT. 2009, 68') Regia, soggetto, sceneggiatura e fotografia: Pietro Marcello. Assistente alla regia: Beatrice Buzi. Montaggio e ricerca repertori: Sara Fgaier. Suono: Emanuele Vernillo, Riccardo Spagnol. Musiche: Massimiliano Sacchi, Marco Messina. Riprese: Stefano, Barabino.

La storia d'amore tra Mary e Enzo: lei transgender, con un passato di droga, lui una vita trascorsa in carcere. Incontratisi da reclusi, all'epoca in cui viene girato il film vivono finalmente insieme fuori Genova. A brani della loro quotidianità e alle interviste, sono accostati materiali d'archivio relativi alla storia della città.

Black Block

(IT. 2011, 75') Regia, soggetto e sceneggiatura: Carlo A. Bachschmidt. Fotografia: Stefano Barabino, Harald Erschbaumer. Musiche: Francesco Cerasi. Con Ulrich Reichel, Niels Martensen, Mina Zapatero, Michael Gieser.

Il regista intervista sette persone, giunte da diversi Paesi europei, che tornano a Genova in occasione del processo contro le forze dell'ordine che nel luglio 2001 arrestarono decine di manifestanti. Parlano della loro esperienza e degli abusi subiti.

148 Stefano. Mostri dell'inerzia

(IT. 2011, 64') Regia e sceneggiatura: Maurizio Cartolano. Soggetto: Giancarlo Castelli. Fotografia: Francesco Pennica. Montaggio: Erika Manoni. Suono: Ignazio Vellucci, Stefano Monaco. Musiche: Riccardo Giagni, Fabrizio Moro. Con: Claudio Santamaria.

Documentario sulla morte di Stefano Cucchi che nel 2009 fu la centoquarantottesima persona a morire nelle carceri italiane (nel suo caso nel Reparto di Medicina Protetta dell'Ospedale "Sandro Pertini" di Roma).

Diaz

(IT. 2012, 120') Regia e soggetto: Daniele Vicari. Sceneggiatura: Daniele Vicari, Laura Paolucci, Alessandro Bandinelli, Emanuele Scaringi. Fotografia: Gherardo Gossi. Montaggio: Benni Atria. Suono: Remo Ugolinelli, Alessandro Palmerini. Musiche: Teho Teardo, Balanescu Quartet. Con: Elio Germano, Claudio Santamaria, Jennifer Ulrich, Davide Iacopini.

I destini di alcuni personaggi si incrociano nella notte del 21 luglio 2001 quando la polizia irrompe nella scuola "Diaz" di Genova e arresta tutti i presenti, che avevano partecipato alle manifestazioni del Genoa Social Forum durante i tre giorni del G8.

Il gemello

(IT. 2012, 88') Regia, soggetto e sceneggiatura: Vincenzo Marra. Fotografia: Francesca Amitrano. Montaggio: Luca Benedetti. Suono: Daniele Maraniello. Con: Raffaele Costagliola, Domenico Manzi.

C.P. Secondigliano, Napoli. Il documentario racconta dell'incontro di due uomini: Raffaele, il gemello del titolo, e Niko, il capo degli agenti di custodia.

Milleunanotte

(IT. 2012, 82') Regia, soggetto, sceneggiatura, montaggio e suono: Marco Santarelli. Fotografia e riprese: Alfredo Farina. Musiche: Danilo Caposeno.

C.C. "Dozza", Bologna. Questo documentario si concentra soprattutto sulle difficoltà che vivono molti detenuti stranieri e di come soprattutto per loro, la ritualità del carcere risulti dolorosa e insensata.

Liberi a meta(')

(IT. 2013, 55') Regia e fotografia: Gugli Fassino. Soggetto e sceneggiatura: G. Fassino e Sara Benedetti. Montaggio: Stefano Cravero e Marco Duretti. Suono: Gino Dell'Aera.

C.C. "Lorusso e Cutugno", Torino. Un documentario sulla prima squadra di rugby al mondo, la *Drola*, interamente composta da detenuti.

Meno male è lunedì

(IT. 2014, 80') Regia, soggetto e sceneggiatura: Filippo Vendemmiati. Fotografia e montaggio: Stefano Massari. Musiche: Tetes de Bois. Con: Filahi Abdelkarim, Nazar Ahmad, Duka Arben, Massimo Barillari.

C.C. "Dozza", Bologna. Alcuni operai in pensione insegnano ai detenuti il lavoro nell'officina all'interno del carcere.

Vetro

(IT. 2014, 4') Regia: Valentina Sommariva.

C.R. "Bollate" (Milano). Un breve video su uomini e donne che attraverso le sbarre delle loro finestre cercano di comunicare, da un braccio all'altro del carcere.

Dustur

(IT. 2015, 74') Regia, soggetto, sceneggiatura, fotografia e montaggio: Marco Santarelli.

C.C. "Dozza", Bologna. Santarelli torna in carcere stavolta per seguire un corso rivolto ai detenuti sulla Costituzione, *Dustur* in lingua araba.

Fiore

(IT. 2016, 109') Regia: Claudio Giovannesi. Soggetto: Claudio Giovannesi, Filippo Gravino. Sceneggiatura: Claudio Giovannesi, Filippo Gravino, Antonella Lattanzi. Fotografia: Daniele Cipri. Montaggio: Giuseppe Trepiccione. Musiche: Claudio Giovannesi, Andrea Moscianese. Con: Daphne Scoccia, Joshua Algeri, Valerio Mastrandrea, Laura Vasiliu, Aniello Arena.

Daphne è una ragazzina, finita in un carcere minorile per un furto. Benché maschi e femmine siano separati, si innamora ricambiata di Josh, un ragazzo della sezione maschile.

Un altro me

(IT. 2016, 83') Regia, soggetto, sceneggiatura e fotografia: Claudio Casazza. Montaggio: Luca Mandrile. Suono: Alessio Fornasiero, Riccardo Spagnol.

C.R. "Bollate" (Milano). Il documentario segue, lungo un anno, gli incontri degli psicologi dell'Unità di Trattamento intensificato del CIPM con un gruppo di *sex offenders*.

Spes contra spem. Liberi dentro

(IT. 2017, 70') Regia: Ambrogio Crespi. Soggetto e sceneggiatura: Ambrogio e Luigi Crespi. Montaggio: Index Production. Musiche: Giorgio Barozzi.

C.R. Opera (Milano). Attraverso le interviste ai detenuti entriamo nelle loro vite: si tratta di persone condannate all'ergastolo ostativo e che devono di fare i conti con il "fine pena mai".

Sulla mia pelle

(IT. 2018, 100') Regia e soggetto: Alessio Cremonini. Sceneggiatura: Alessio Cremonini, Lisa Nur Sultan. Fotografia: Matteo Cocco. Montaggio: Chiara Vullo. Suono: Filippo Porcari. Musiche: Mokadelic. Con: Alessandro Borghi, Jasmine Trinca, Max Tortora.

Il film racconta gli ultimi giorni di vita di Stefano Cucchi, dal momento dell'arresto a quello della morte.

Non è sogno

(IT. 2019, 95') Regia e montaggio: Giovanni Cioni. Immagini: Giallo Giuman, Annalisa Gonnella. Suono: Daiele Saini. Montaggio: Giovanni Cioni. Musica: Jan Rzewski.

C.C. "Capanne", Perugia. Un documentario che racconta la messa in scena di uno spettacolo ispirato a *Che cosa sono le nuvole?* (Pasolini, 1968) e a *La vita è sogno* di Caldéron de la Barca.

Biblioteche e archivi

Archivio della Cineteca Nazionale - Roma

Archivio del Festival dei Popoli – Firenze

Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza e Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea “Giorgio Agosti” - Torino

Biblioteca e Laboratorio Multimediale del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa

Biblioteca Nazionale Centrale – Firenze

Fondazione Baruchello - Roma

Mediateca Regionale Toscana – Firenze

Bibliografia e sitografia

Volumi

- Agamben Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi 2005 (1ª ed. 1995).
- Agamben Giorgio, *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri 2017 (1ª ed. 2001).
- Agamben Giorgio, *Profanazioni*, Milano, Nottetempo 2005.
- Agamben Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?* Milano, Nottetempo 2006.
- Allegro Pierangela, *Tutto quello che rimane. Il racconto di un'esperienza teatrale nel carcere di Padova*, Padova, Eldonejo 1995.
- Allen James (et alii, a cura di), *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*, Santa Fe, Twin Palms 2000.
- Altman Rick, *Film / Genre*, The British Film Institute, 1999, tr. it. Antonella Santambrogio, *Film / Genere*, Milano, Vita & Pensiero Università 2004.
- Amaducci Alessandro, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Torino, Kaplan 2014.
- Aprà Adriano, *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Venezia, Marsilio 2013.
- Arendt Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, 1966 tr. it. di Amerigo Guadagnin, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Einaudi 2004.
- Aumont Jacques, Marie Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin 2005, tr. it. Pasquali V., *Dizionario teorico e critico del cinema*, Torino, Lindau 2007.
- Badiou Alain, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, tr. it. di Daniele Dottorini, Sandra Viviana Palermo, Cosenza, Pellegrini 2009.
- Balázs Bela, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien, Deutsch-Österreichischer Verlag 1924, tr. it. di Sara Terpin, Leonardo Quaresima (a cura di), *L'uomo visibile*, Torino, Lindau 2008.
- Baruchello Gianfranco, *Esercizi / Übungen*, Berlin, Archive books / Firenze, Villa Romana 2012.
- Bauman Zygmunt, Lyon David, *Liquid Surveillance. A conversation*, Cambridge, Polity Press 2013, tr. it. Marco Cupellaro, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, Roma-Bari, Editori Laterza 2014.
- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma? I-II-III-IV*, Éditions du Cerf 1958, 1959, 1961, 1962, presentazione, scelta dei testi e tr. it. Adriano Aprà, *Che cosa è il cinema?* Milano, Garzanti 1999.

Bentham Jeremy, *The Works of Jeremy Bentham*, vol. IV, Edimborough, Tait 1838-1842, tr. it. di Vita Fortunati; Michel Foucault, Michelle Perrot (a cura di), *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Venezia, Marsilio 1983.

Bertozzi Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio 2008.

Bertozzi Marco, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio 2012.

Bertozzi Marco, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio 2018.

Boltanski Luc, *La Souffrance à distance*, Paris, Editions Métailié 1993, tr. it. Barbara Bianconi, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2000.

Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge / London, The MIT Press 2000.

Bourdieu Pierre, *La distinction*, Paris, Les éditions de Minuit 1979, tr. it. Guido Viale, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino 1983.

Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta*, Roma, Editori Riuniti 2001.

Buccheri Vincenzo, *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, Milano, I.S.U. Università Cattolica 2000.

Bukowski Wolf, *La buona educazione degli oppressi*, Roma, Edizioni Alegre 2019.

Casetti Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani 1986.

Casetti Francesco, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani 2015.

Cati Alice, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano – Udine, Mimesis 2013.

Cecchi Dario, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Cosenza, Pellegrini Editore 2016.

Chion Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile 1982, tr. it. Mario Fontanelli, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche Editrice 1991.

Cohen Stanley, *Visions of Social Control: Crime, Punishment and Classification*, Cambridge, Polity Press 1985.

Comolli Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Éditions Verdier 2004, ed. it. Alessandra Cottafavi, Fabrizio Grosoli (a cura di), *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli 2006.

Corrigan Tim, *Film and Literature: an Introduction and Reader*, New York, Routledge 2012.

D'Aloia Adriano, Eugeni Ruggero, *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina 2017.

Daney Serge, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, Editions P.O.L. 1993, tr. it. Enrico Nosei, Silvia Pareti, *Il cinema e oltre. Diari 1988-1991*, Milano, Il Castoro 1997.

Deleuze Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit 1983, tr. it. Jean-Paul Manganaro, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi 2016.

Deleuze Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit 1985, tr. it. Liliana Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi 2017.

Deleuze Gilles, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Éditions du Seuil 1989, tr. it. di Antonella Moscati, *Che cos'è un dispositivo?* Napoli, Cronopio 2007.

De Gaetano D., *Torino ciak si gira. Breve storia del cinema a Torino da «Profondo rosso» a «Dopo mezzanotte»*, Torino, Lindau 2008.

De Vito C. G., *Camosci e girachiavi. Storia del carcere in Italia 1943-2007*, Roma-Bari, Giuseppe Laterza & Figli 2009.

Didi-Huberman G., *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit 2003, tr. it. di Tarizzo D., *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2005.

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

Daniele Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano-Udine, Mimesis 2018.

Duras Marguerite, *La vie matérielle: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L. 1987, tr. it. Laura Guarino, *La vita materiale*, Milano, Feltrinelli 1988.

Elsaesser Thomas, Hagener Malte, *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag GmbH 2007, tr. it. Fulvia De Colle, Rinaldo Censi, *Teoria del film. Un'introduzione*, Torino, Giulio Einaudi editore 2009.

Esposito Roberto, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi 2004.

Eugeni Ruggero, Avezzù Giorgio (a cura di), *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, Brescia, La scuola 2017.

Fassin Didier, *Writing the World of Policing: The Difference Ethnography Makes*, Chicago / London, The University of Chicago Press 2017.

Fassin Didier, *Punir. Une passion contemporaine*, Éditions du Seuil 2017, tr. it. Lorenzo Alunni, *Punire. Una passione contemporanea*, Milano, Feltrinelli 2018.

Foucault Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard 1975, tr. it. di Alcesti Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi 2014.

Foucault Michel, *La Volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard 1976, tr. it. Pasquale Pasquini, Giovanna Procacci, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli 2008.

Frugoni Chiara, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino, Einaudi 2008.

Gadamer Hans-Georg., *Wahreit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr 1960, tr. it. Gianni Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani 2000.

Gallese Vittorio, Guerra Michele, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina 2015.

Gauthier Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, Armand Colin 2008, tr. it. Valentina Pasquali, *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau 2009.

Ginzburg Carlo, *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al caso Sofri*, Torino, Einaudi 1991.

Goffman Erving, *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Vintage Anchor Publishing 1961, ed. it. e prefazione Alessandro Del Lago, postazione Franco Basaglia Franco, Franca Basaglia, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Giulio Einaudi editore 2010 (1^a ed. it. 1968).

Gozzini Mario, *Carcere perché carcere come. Italia 1975-1987*, Firenze, Edizioni Cultura della Pace 1988.

Grespi Barbara, *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Milano, Meltemi 2019.

Hester Stephen, Eglin Peter, *A Sociology of Crime*, Routledge, 1992, tr. it. Concetta Lododo, *Sociologia del crimine*, Lecce, Manni 1999.

Ignatieff Michael, *A Just Measure of Pain. The Penitentiary in the Industrial Revolution 1750-1850*, Pantheon Books 1978, tr. it. di Gian Paolo Garavaglia, *Le origini del penitenziario. Sistema carcerario e rivoluzione industriale inglese 1750-1850*, Milano, Mondadori 1982.

Kehrwald Kevin, *Prison movies. Cinema behind bars, London-New York*, Columbia University Press 2017.

Jameson Fredric, *Postmodernism, or, The cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press 1991, tr. it. Massimiliano Manganelli, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore 2007.

- Landucci Gianna, *Mediateca*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche 1992.
- Levin Thomas Y., Frohne Ursula, Weibel Peter (a cura di), *CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance. From Bentham to Big Brother*, Cambridge / London, The MIT Press 2002.
- Lévinas Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff Publishers 1978, tr. it. Silvano Petrosino, Maria Teresa Aiello, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca Book 1983.
- Lischi Sandra, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Venezia, Marsilio 2001.
- Lischi Sandra, *Il linguaggio del video*, Roma, Carocci 2005.
- Lischi Sandra, *La lezione della videoarte: sguardi e percorsi*, Roma, Carocci 2019.
- Lyon David, *Surveillance After September 11*, Polity 2003, tr. it. di Edoardo Greblo, *Massima sicurezza. Sorveglianza e "guerra al terrorismo"*, Milano, Raffaello Cortina 2005.
- Lyotard Jean-François., *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit 1979, tr. it. Carlo Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore 1981.
- Lyotard Jean-François, tr. it. di Maurizio Ferraris, *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna, Baruchello*, Milano, Feltrinelli 1982.
- MacDougall David, *The corporeal image. Film, ethnography, and the senses*, Princeton and Oxford, Princeton University Press 2006.
- Maio Barbara, Uva Christian, *L'estetica dell'ibrido. Il cinema contemporaneo tra reale e digitale*, Roma, Bulzoni editore 2003.
- Malinowski Bronisław, *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London, G. Routledge & Sons; New York, E.P. Dutton & Co. 1922, tr. it. Maria Ariotti, *Argonauti del Pacifico occidentale: riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Roma, Newton Compton 1973.
- Manconi Luigi, Calderone Valentina, *Quando hanno aperto la cella*, Milano, Il Saggiatore 2013.
- Maraldi Antonio (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre*, Cesena, Centro Cinema Città di Cesena 1993.
- Marano Franco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli 2007.
- Mathiesen Thomas, *Kan fengsel forsvares? Oslo*, Pax Forlag 1987, tr. it. Amedeo Cottino, *Perché il carcere?* Torino, Gruppo Abele 1996.

- Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Éditions Klincksieck 1968, tr. it. Adriano Aprà, Franco Ferrini, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, Milano, Garzanti 1972.
- Metz Christian, *Langage et cinéma*, Libraire Larousse 1971, tr. it. Alberto Farassino, *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani 1977.
- Miccichè Lino (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio Editori 1998.
- Montani Pietro, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci 2007.
- Montani Pietro, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo del visibile*, Roma-Bari, Laterza 2010.
- Montani Pietro, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina 2014.
- Nichols Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press 1991.
- Nichols Bill, *Introduction to documentary*, Indiana University Press 2001, tr. it., *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro 2006.
- Paone Sonia, *CARCERE & CITTÀ, nuove prospettive nello spazio urbano*, Pisa, Servizio Editoriale Universitario di Pisa, 2007.
- Perniola Ivelise, *Chris Marker, o del film-saggio*, Torino, Lindau 2003.
- Perniola Ivelise, *L'era postdocumentaria*, Milano-Udine, Mimesis 2014.
- Pinelli Antonio, *La storia dell'arte. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Rabottini Alessandro, Subrizi Carla (a cura di), *Gianfranco Baruchello: Archive of Moving Images 1960-2016*, Milano, Mousse Publishing 2017.
- Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions 2003, tr. it. Donata Chiricò, *Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007.
- Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions 2008, tr. it. di Diletta Mansella, *Lo spettatore emancipato*, Roma, Deriveapprodi 2018.
- Rascaroli Laura, *How the Essay Film Thinks*, Oxford, Oxford University Press 2017.
- Rega Cosimo, *Sumino 'o falco. Autobiografia di un ergastolano*, Roma, Robin 2012.
- Renov Michael, *The subject of documentary*, Minneapolis - London, University of Minnesota Press, 2004.

Sontag Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux 2003, tr. it. di Paolo Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori 2003.

Sossai Maria Rosa (a cura di), *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema*, Milano, Silvana Editoriale 2008.

Subrizi Carla, *Baruchello e Grifi. Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema*, Roma, Deriveapprodi 2004.

Trasatti Sergio, *Renato Castellani*, Firenze, La Nuova Italia 1984.

Vianello Francesca, *Il carcere. Sociologia del penitenziario*, Roma, Carocci editore 2012.

Vio Annalisa, *Tra educazione e carcere: il cinema*, Genova, Polimnia 2013.

Wacquant Loïc, *Urban Outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality*, Cambridge / Malden, Polity 2008, tr. it. Sonia Paone, Agostino Petrillo (anche curatela e introduzione del volume), *I reietti della città: ghetto, periferia, stato*, Pisa, Edizioni ETS 2016.

Wacquant Loïc, vari saggi pubblicati singolarmente qui raccolti e tr. it. con prefazione di Patrizio Gonnella, *Iperincarcerazione. Neoliberismo e criminalizzazione della povertà negli Stati Uniti*, Verona, Ombre Corte 2013.

Saggi in volume

Albera François, Tortajada Maria, *Le dispositif n'existe pas!* in Albera F., Tortajada M. (a cura di), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Age d'Homme 2011, tr.it. Federica Cavaletti, *Il dispositivo non esiste!*, in Adriano D'Aloia, Ruggero Eugeni, *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina 2017, pp. 327-350.

Amato Pierandrea, Cervini Alessia, *Apocalisse e normalità. Epidemia e inconscio visuale*, in Roberto De Gaetano, Angela Maiello (a cura di), *Virale. Il presente al tempo dell'epidemia*, Cosenza, Pellegrini 2020, pp. 79-86.

Aprà Adriano, *Fuori norma*, in id. (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Venezia, Marsilio 2013, pp. 9-13.

Arcagni Simone, *Introduzione alla VR*, in id. (a cura di), *Immersi nel Futuro. La Realtà virtuale, nuova frontiera del cinema e della TV*, Palermo, Palermo University Press 2020, pp. 11-13.

Arcagni Simone, *Panorama Italia*, in id. (a cura di), *Immersi nel Futuro. La Realtà virtuale, nuova frontiera del cinema e della TV*, Palermo, Palermo University Press 2020, pp. 85-98.

Balzola Andrea, Monteverdi Anna Maria (a cura di), *Antologia: l'opera d'arte totale tra teatro, cinema, musica*, in id. (a cura di), *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti 2004, pp. 477-520.

Baruchello Gianfranco, *Da Verifica incerta a l'immagine in movimento*, in Carla Subrizi (a cura di), *Baruchello e Grifi. Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema*, Roma, Deriveapprodi 2004, pp. 91-92.

Bazzocchi Franco, *Premessa*, in Antonio Maraldi (a cura di), *Il cinema di Daniele Segre*, Cesena, Centro Cinema Città di Cesena 1993, p. 7.

Bernardi Sandro, *Il paesaggio non indifferente*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio 2004, pp. 213-218.

Bertozzi Marco, *Il lavoro del chirurgo. Conversazione tra Daniele Segre e Marco Bertozzi*, in id. (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003, pp. 141-148.

Bonito Oliva Achille, *Baruchello: il labirinto, davanti c'è il bel canto, dietro la tortura*, in *Certe idee, catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 20 dicembre 2011 – 4 marzo 2012), a cura di Achille Bonito Oliva e Carla Subrizi, Milano, Electa, 2011, pp. 12-27.

Buffoni Laura, *Documentario e memoria*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio 2004, pp. 219-230.

Canova Gianni, *Potere*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita, Volume II*, Milano-Udine, Mimesis 2015, pp. 429-506.

Casetti Francesco, *Postfazione. Le parole per dirlo*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume III*, Milano-Udine, Mimesis 2016, pp. 471-481.

Cervini Alessia, *Ultimi*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume III*, Milano-Udine, Mimesis 2016, pp. 291-358.

Ciglia Simone, *Smile. You're on Camera. Estetiche della sorveglianza nell'arte contemporanea ante- e post-11 settembre*, in *Please Come Back. Il mondo come prigioniero?* catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 9 febbraio – 21 maggio 2017), a cura di H. Hanru e L. Lonardelli, Milano, Mousse Publishing, 2017, pp. 34-41.

Colusso Enrico, *La documentazione di uno sguardo*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau 2003, pp. 67-76.

Comazzi Alessandra, *Anime per il piccolo schermo. Daniele Segre ai confini tra il cinema e la Tv*, in Antiocho Floris (a cura di), *Daniele Segre. Il cinema con la realtà*, Cagliari, CUEC 1997, pp. 69-74.

Cuccu Lorenzo, *Prefazione*, in Panichi Silvia (a cura di), *Fratelli di cinema. Paolo e Vittorio Taviani in viaggio dietro la macchina da presa*, Roma, Donzelli 2014, pp. 19-29.

D'Autilia Gabriele, *Il fascismo senza passione. L'Istituto Luce*, in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia, Luca Criscenti, *L'Italia del Novecento. La fotografia e la storia. Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Torino, Einaudi 2005.

Diodato Roberto, *Spettatore virtuale*, in Somaini Antonio (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero 2005, pp. 269-282.

Daniele Dottorini, *Alain Badiou o il cinema come promessa filosofica*, in Badiou Alain, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, tr. it. di Daniele Dottorini, Sandra Viviana Palermo, Cosenza, Pellegrini 2009, pp. 7-46.

Dottorini Daniele, *Introduzione. Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto*, in id. (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum 2013, pp. 13-24.

Esposito Roberto, *Biopolitica, immunità, comunità*, in Laura Bazzicalupo, Roberto Esposito (a cura di), *Politica della vita: sovranità, biopotere, diritti*, Roma, Laterza 2003, pp. 123-133.

Fantuzzi Virgilio, *Lo stile come opposizione*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio 2004, pp. 49-67.

Farocki Harun, *Controlling Observation*, in Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (a cura di), *CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance. From Bentham to Big Brother*, Cambridge / London, The MIT Press 2002, pp. 102-107.

Fernandez Fabrice, *Sanctioning Behind Bars. The Humanization of Retribution in Prison*, in Didier Fassin et al., *At the Heart of the State: The Moral World of Institutions*, London, Pluto Press 2015, pp. 117-143.

Ferroni Giorgio, *Il mito critico*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio 2004, pp. 133-135.

Gonnella Patrizio, *Carcere e dignità umana: la stagione degli Italian Prison Movies and Docs*, in Claudio Sarzotti, Guglielmo Siniscalchi (a cura di), *Evisioni: il carcere in pellicola, collage e graffiti*, Barletta, Linfattiva 2013, pp. 128-131.

Gonnella Patrizio, *Prefazione*, in Loïc Wacquant, *Iperincarcerazione. Neoliberismo e criminalizzazione della povertà negli Stati Uniti*, Verona, Ombre Corte 2013, pp. 7-14

Infante Carlo, *Il multimedia come bene culturale*, in Giacomo Martini (a cura di), *Conservare la memoria. Dalla pellicola al digitale*, Firenze, Mediateca Regionale Toscana 2003, pp. 21-24.

Jewkes Yvonne, *Prefazione*, in Debora H. Drake, Rod Earle, J. Sloan (a cura di), *The Palgrave Handbook of Prison Ethnography*, London, Palgrave Macmillan 2015, pp. ix-xiii.

Lischi Sandra, *Fra le arti, con impegno. Percorso (a ostacoli) della sperimentazione italiana*, in Adriano Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Venezia, Marsilio 2013, pp. 72-84.

Lischi Sandra, Parolo Lisa, *Introduzione*, in (id., a cura di), *Michele Sambin. Performance tra musica, pittura e video*, Padova, CLEUP 2014, pp. 8-12.

Lischi Sandra, *Dal vivo: il gesto di Giacomo Verde*, in Silvana Vassallo (a cura di), *Giacomo Verde videoartista*, Pisa, Edizioni ETS 2018, pp. 11-16.

Lyon David, Kevin Haggerty, Kirstie Ball, *Introducing surveillance studies*, in Kirstie Ball, David Lyon, Kevin Haggerty (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, London/New York, Routledge 2012, pp. 1-11.

Kammerer Dietmar, *Surveillance in literature, film and television*, Kirstie Ball, David Lyon, Kevin Haggerty (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, London/New York, Routledge 2012, pp. 99-106.

Koven Mikel J., *'The film you are about to see is based on documented fact'*, in Ernest Mathijs, Xavier Mendik (a cura di), *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema from 1945*, London, Wallflower Press 2004, pp. 19-31.

Manganaro Silvano, *Conversazione con Gianfranco Baruchello*, in *Gianfranco Baruchello perdita di qualità – perdita di identità, catalogo della mostra* (Livorno, Ex Magazzini Generali, 14 aprile – 30 giugno 2013), a cura dell'Associazione Circo Massimo, Livorno, Edizione Volume!, 2013, pp. 26-29

Mariniello Silvestra, *L'intermedialità dieci anni dopo*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia, Marsilio 2008, pp. 21-36.

Marx Gary T., *Preface. "Your Papers please": personal and professional encounters with surveillance*, in Kirstie Ball, David Lyon, Kevin Haggerty (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, London/New York, Routledge, 2012, pp. xx-xxxi.

Miccichè Lino, *Gli "utopisti" e gli "esagerati"*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio 2004, pp. 23-38.

Montani Pietro, *Introduzione*, in (id., a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Roma, Carocci, 2004, pp. 11-40.

Montani Pietro, *Arte e tecnica: vecchie e nuove forme di dissidio o di allenza*, in Massimo Carboni, Pietro Montani (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 5-18.

Monteverdi Anna Maria, *Per un teatro tecnologico*, in Andrea Balzola, Anna Maria Monteverdi (a cura di), *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti 2004, pp. 319-353.

Monteverdi Anna Maria, *Del teatro di figura tecnologico*, in Silvana Vassallo (a cura di), *Giacomo Verde videoartista*, Pisa, Edizioni ETS 2018, pp. 33-46

Mosconi Giuseppe, *Il carcere in Italia*, in Annick Magnier, Giovanna Vicarelli, *Mosaico Italia. Lo stato del Paese all'inizio del XXI secolo*, Milano, Franco Angeli 2010, pp. 418-424.

Obrist Hans Ulrich, *Intervista a Gianfranco Baruchello*, in *Certe idee*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 20 dicembre 2011 – 4 marzo 2012), a cura di Achille Bonito Oliva e Carla Subrizi, Milano, Electa 2011, pp. 100-109.

Odin Roger, *Film documentaire Lecture documentarissante*, in *Cinemas et Réalités*, Saint-Etienne, Cierc 1984, pp. 263-27.8

Parolo Lisa, *La ricerca continua. Conversazione con Michele Sambin*, in Sandra Lischi, Lisa Parolo (a cura di), *Michele Sambin. Performance tra musica, pittura e video*, Padova, CLEUP 2014, pp. 14-33.

Perniola Ivelise, *Il cinema dicotomico*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau 2003, pp. 215-229.

Phillips Sandra S., *Surveillance*, in id. (a cura di), *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art 2010, pp.

Policek Nicoletta, *Prison on Screen in Italy: From "Shame Therapy" Propaganda to Citizenship Programmes*, Marcus Harmes, Meredith Harmes, Barbara Harmes (a cura di), *The Palgrave Handbook of Incarceration in Popular Culture*, Springer International Publishing, Cham, 2020, pp. 731-743.

Roberti Bruno, *Vittorio De Seta: senza un maestro ovvero un maestro senza*, in Daniele Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum 2013, pp. 99-105.

Sarzotti Claudio, *eVisioni*, in Claudio Sarzotti, Guglielmo Siniscalchi (a cura di), *Evisioni: il carcere in pellicola, collage e graffiti*, Barletta, Linfattiva 2013, pp. 12-47.

Sarzotti Claudio, Siniscalchi Guglielmo, *Le locandine dei prison movies. Messaggi normativi e sentimenti giuridici*, Carla Faralli, Valerio Gigliotti, Paolo Heritier, M. Paola Mittica (a cura di), *Il diritto tra testo e immagine. Rappresentazione ed evoluzione delle fonti*, Milano-Udine, Mimesis 2014, p. 191-212

Scaglioni Massimo, *Il virus sullo schermo. Il "sismografo" televisivo e la mediazione della crisi*, in Marianna Sala, Massimo Scaglioni (a cura di), *L'altro virus. Comunicazione e disinformazione al tempo del Covid-19*, Milano, Vita e Pensiero 2020, pp. 17-29.

Schillaci Rossella, *A Family Cell: Visual Ethnography in a Prison 'Mothers' Section'*, in Jennifer Turner, Victoria Knight (a cura di), *The Prison Cell. Embodied and Everyday Spaces of Incarceration*, Palgrave Studies in Prisons and Penology, London, Palgrave MacMillan 2020, pp. 187-212.

Schillaci Rossella, *Non-fiction*, in Simone Arcagni, *Immersi nel Futuro. La Realtà virtuale, nuova frontiera del cinema e della TV*, Palermo, Palermo University Press 2020, pp. 169-178.

Silvi Marta, *Conversazione con Gianfranco Baruchello*, in Maria Rosa Sossai (a cura di), *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema*, Milano, Silvana Editoriale 2008, pp. 114-116.

Silvi Marta, *Un caso italiano: Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi*, in Maria Rosa Sossai (a cura di), *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema*, Milano, Silvana Editoriale 2008, pp. 20-24.

Somaini Antonio, *Introduzione*, in Antonio Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero 2005, pp. 7-26.

Subrizi Carla, *Piccoli sistemi*, in *Certe idee*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 20 dicembre 2011 – 4 marzo 2012), a cura di Achille Bonito Oliva e Carla Subrizi, Milano, Electa, 2011, pp. 28-99.

Tassi Fabrizio, *Paolo e Vittorio Taviani in conversazione con Fabrizio Tassi*, in Lizzani, Monicelli, Rosi, Montaldo, Laudadio, Morricone, P. e V. Taviani, Supplemento a «MicroMega», n. 9, 2016, pp. 89-110.

Toesca Pietro M., *L'utopia dei Taviani*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio 2004, pp. 68-73.

Uva Christian, *Storia*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume III*, Milano-Udine, Mimesis 2016, pp. 163-227.

Vassallo Silvana, *Oper'azioni artistiche*, in (id., a cura di), *Giacomo Verde videoartista*, Pisa, Edizioni ETS 2018, pp. 77-93.

Venzi Luca, *Colore*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume I*, Milano-Udine, Mimesis 2016, pp. 173-238.

Zanola Maria Teresa, *Le parole della pandemia in Francia: il dialogo di una società*, in Marianna Sala, Massimo Scaglioni (a cura di), *L'altro virus. Comunicazione e disinformazione al tempo del Covid-19*, Milano, Vita e Pensiero 2020, pp. 85-94.

Zazo Anna Luisa, *Bruto e Antonio: le due facce della vendetta*, in William Shakespeare, tr. it. Sergio Perosa, *Giulio Cesare*, Milano, Mondadori 2015, edizione digitale, pp. 5-25.

Zazo Anna Luisa, *Giulio Cesare: la trasmissione del testo*, in William Shakespeare, tr. it. Sergio Perosa, *Giulio Cesare*, Milano, Mondadori 2015, edizione digitale, pp. 26-28.

Zecca Federico, *Elementi per una genealogia intermediale*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia, Marsilio 2008, pp. 37-54.

Cataloghi

5° Festival Internazionale Cinema Giovani, catalogo (Torino, 15 – 23 ottobre 1987), s.l., s.n. 1987.

A rovescio. Reverse images, catalogo di Invideo – Video e cinema oltre, (Lausanne, Théâtre Sévelin, 8 novembre 2005; Milano, Spazio Oberdan, 9 - 13 novembre 2005; Milano, Anteo spazioCinema 12 novembre 2005), a cura di Sandra Lischi, Elena Marcheschi, Milano, Revolver 2005.

Gianfranco Baruchello – Pieghe, flussi, pensieri in bocca, catalogo della mostra (Roma, Auditorium Parco della Musica, 9 maggio – 24 giugno 2007), a cura di Paolo Fabbri, Milano, Skira, 2007.

3rd New York Documentary Film Festival – Festival dei Popoli, 2010, Firenze, Edizioni Festival dei Popoli, 2010.

Baruchello. Certe idee, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 dicembre 2011 - 4 marzo 2012), a cura di Achille Bonito Oliva, Carla Subrizi, Electa, Milano 2011.

Gianfranco Baruchello perdita di qualità – perdita di identità, catalogo della mostra (Livorno, Ex Magazzini Generali, 14 aprile – 30 giugno 2013), a cura dell'Associazione Circo Massimo, Livorno, Edizione Volume!, 2013

Please Come Back. Il mondo come prigionia? catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 9 febbraio – 21 maggio 2017), a cura di H. Hanru e L. Lonardelli, Milano, Mousse Publishing, 2017.

Saggi e articoli da riviste

Allegri Luigi, *Il potere dello sguardo, lo sguardo del potere*, in «Il castello di Elsinore», n. 67 *Saggi in onore di Roberto Alonge*, dicembre 2012, pp. 13-19.

Angelone Anita, Clò Clarissa, *Other visions: Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse*, in «Studies in Documentary Film», a. 2011, v. 5, nn. 2/3, pp. 83-89.

Aprà Adriano, *Primi approcci al documentario italiano*, in «Annali», Annale dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, a. I, n. 14, 1998, pp. 40-76.

Arthur Paul, *Essay Questions. From Alain Resnais to Michael Moore: Paul Arthur gives a crash course in nonfiction cinema's most rapidly evolving genre*, in «Film Comment», a. 39, n. 1, January 2003, pp. 58-62.

Bonifacio Valentina, Schillaci Rossella, *Between Inside and Outside: Projects of Visual Research inside Italian Prisons*, in «Visual Anthropology», n. 30, 2017, pp. 235-248.

Bouclin Suzanne, *Women in Prison Movies as Feminist Jurisprudence*, in «Canadian Journal of Women and the Law», University of Toronto Press, v. 21, n. 1, 2009, pp. 19-34.

Camera Woman (a cura di), 6. *DIBATTITO SUL CINEMA*, ne «Il nuovo spettatore. Cinema, video, televisione e storia», Annale dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, a. IX, n. 11, giugno 1988, pp. 221-226.

Cantone Carmelo, *La cultura in carcere in Italia*, in «Economia della Cultura», a. XXIII, n. 4, dicembre 2013, pp. 423-431.

Cervelli Pierluigi, *Lo sguardo medico. Controllo e visibilità della popolazione nei primi anni del potere fascista italiano: spazio, corpo, linguaggio*, in Maria Cristina Addis, Giacomo Tagliani (a cura di), *Le immagini del controllo. Visibilità e governo dei corpi*, in «Carte Semiotiche» n. 4/2016, pp. 52-58.

Chimento Andrea, *Eterotopia della prigione. Due esempi dal cinema dell'estremo oriente*, in «Comunicazioni Sociali», n. 4, 2011, pp. 30-40.

Chiozzi Paolo, *Saper vedere: il "giro lungo" dell'antropologia visuale*, in «SocietàMutamentoPolitica», vol. 7 (14), 2016, pp. 267-292.

Colusso Enrica, *The space between the filmmaker and the subject – the ethical encounter*, in «Studies in Documentary Film», vol. 11, n. 2, 2017, pp. 141-156.

D'Aloia Adriano, Penati Cecilia, *Catturati dalle storie. Il carcere come figura narrativa in Romanzo criminale – La serie*, in «Comunicazioni sociali on-line», n. 4, 2011, pp. 17-29.

Della Morte Gabriele, *La situazione carceraria italiana viola "strutturalmente" gli standard sui diritti umani (a margine della sentenza "Torreggiani c. Italia")*, in «Diritti umani e diritto internazionale», vol. 7, n.1, gennaio-aprile 2013, pp. 147-158.

Fagioli Alessandra, *Shakespeare tra le sbarre*, in «Cinemasessanta», n. 311, gennaio/marzo 2012, pp. 7-8.

Farley Helen Sara, *Using 3D Worlds in Prison: Driving, Learning and Escape*, in «Journal of Virtual Worlds Research», v. 11, n. 1, April 2018, pp. 1-11.

Foucault Michel, *Eterotopia*, in «Millepiani», *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, maggio 1994, pp. 9-20.

Foucault Michel, *Il giuoco*, tr. it. Ettore Perrella, in «Millepiani», *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, maggio 1994, pp. 23-52.

Franzini Luisa, *III. Comunicare dal carcere: giornali e internet*, in «Autonomie locali e servizi sociali», n. 3, dicembre 2002, pp. 309-407.

Gasco Anna, *LE ROSE BLU. Diario di lavorazione*, ne «Il nuovo spettatore. Cinema, video, televisione e storia», Annale dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, a. XII, n. 14, febbraio 1992, pp. 205-219.

Griffiths Trent, *'Saying things without appearing to have said them': politics and protest in Jafar Panahi's This Is Not a Film (2011)*, in «Studies in Documentary Film», vol. 9, n. 1, 2015, pp. 28-41.

Lopate Phillip, *In Search of the Centaur: The Essay-Film*, in «The Threepenny Review», n. 48, Winter 1992, pp. 19-22.

Luciano Bernadette, Scarparo Susanna, *'I bambini si guardano': The documentaries of Costanza Quatriglio*, in «Studies in Documentary Film», a. 2011, v. 5, nn. 2/3, pp. 183-193.

Mancino Anton Giulio, *Cinema e diritto: dispositivi incrociati*, in «Fata Morgana », *Dispositivo*, a. VIII, n. 24, 2014, pp. 129-139.

Morey Anne, *"The Judge Called Me an Accessory": Women's Prison Films, 1950-1962*, in «Journal of Popular Film & Television», n. 23 / 2, 1995, pp. 80-87.

Mosconi Giorgio, *Les indicateurs de la réalité carcérale en Italie, entre interventions législatives et fonctionnalités structurelles*, in «Déviance et Société», vol. 39 (2), 2015, pp. 133-150.

Nash Kate, *Virtual real: exploring VR documentary*, in «Studies in Documentary Film», vol. 12, n. 2, 2018, pp. 97-100.

Nuttens Jean-Dominique, *Paolo et Vittorio Taviani. César doit mourir. Des hommes d'honneur*, in «Positif», n. 620, octobre 2012, pp. 30-33.

Pavarini Massimo, *La città e il suo rovescio*, in «La Nuova Città», aprile 1983, pp. 12-29.

Pavarini Massimo, *Della penologia fondamentalista*, in «Iride», vol. XXXII, n. 1, aprile 2001, pp. 87-102.

- Pezzoli Silvia, *La serie web sul carcere in Italia. Da Belli dentro alle storie sul web*, in «Mediascapes journal», n. 6, 2016, pp. 129-139.
- Perniola Ivelise, *Cinema e biopolitica: iconoclastia, eufemismo e falsa coscienza umanitaria*, in «Bianco e nero», n. 3, settembre-dicembre 2009, pp. 75-77
- Perniola Ivelise, *Sguardi sull'infanzia nel documentario italiano contemporaneo*, in «Fata Morgana», *Infanzia*, n. 35, pp. 149-162.
- Piovano Emanuela, *Sul set. Il caso Rosaleva*, ne «Il nuovo spettatore», a. IV, n. 6, marzo 1983, pp. 76-84.
- Quatriglio Costanza, *Oltre la soglia. La nuova radice del cinema italiano*, in «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», II/2013, pp. 209-212.
- Schuckman Matthews Emily, *The prison beauty pageant: documenting female prisoners in Miss Gulag e La Corona*, in «Studies in Documentary Film», vol. 9, n. 3, pp. 220-234.
- Rajewsky Irina O., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermédialités / Intermediality», n. 6, Fall 2005, pp. 43-64
- Rangan Pooja, Story Brett, Sarlin Paige, *Humanitarian Ethics and Documentary Politics*, in «Camera Obscura. Feminism, Culture and Media Studies», n. 98, 2018, pp. 197-207.
- Rascaroli Laura, *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, in «Framework: The Journal of Cinema and Media», n. 2, v. 49, Fall 2008, pp. 24-47.
- Rimini Stefania, *Certe bambine: ècosaimale? di Costanza Quatriglio*, in «Fata Morgana» *Infanzia*, a. 2018, n. 35, maggio-agosto 2018, pp. 215-222.
- Rose Mandy, *The immersive turn: hype and hope in the emergence of virtual reality as a nonfiction platform*, in «Studies in Documentary Film», vol. 12, n. 2, 2018, pp. 132-149.
- Sacchetti Franco, *La ricerca visuale tra produzione e ricezione: spunti dall'approccio culturale*, in «SocietàMutamentoPolitica», vol. 7, n. 14, 2016, pp. 57-78.
- Surace Bruno, *Semiotica di 87 ore. Etica, estetica, semioetica delle immagini panottiche*, in Maria Cristina Addis, Giacomo Tagliani (a cura di), *Le immagini del controllo. Visibilità e governo dei corpi*, in «Carte Semiotiche» n. 4/2016, pp. 185-195.
- van Rijn Biljana , Cooper Mick, Andrew Jackson, Ciara Wild, *Avatar-based therapy within prison settings: pilot evaluation*, in «British Journal of Guidance & Counselling», vol. 45, n. 3, 2017, pp. 268-283.
- Vernagione Paolo (a cura di), *Conversazione con Emanuela Piovano*, in «Filmcritica», n. 396-397, a. XL, giugno-luglio 1989, pp. 405-408.
- Vianello Francesca, Degenhardt Teresa, *Convinct criminology: provocazioni da oltreoceano. La ricerca etnografica in carcere*, in «Studi sulla questione criminale», n. 1, gennaio-aprile 2010, pp. 9-23.

Wacquant Loïc, *The curious eclipse of prison ethnography in the age of mass incarceration*, in «Ethnography», December 2002, vol. 3(4), pp. 371-397.

7. *PARIS, TEXAS. Un circolo del cinema*, ne «Il nuovo spettatore. Cinema, video, televisione e storia», Annale dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, a. IX, n. 11, giugno 1988, pp. 227-230.

La scheda, in «Ragazze Fuori», Periodico della Casa a Custodia Attenuata Femminile di Empoli, Suppl. n. 2 al n. 3 di «Empoli», agosto 2002, pp. 4-5.

Sitografia e risorse dal web*

Scoppia la rivolta dei detenuti nelle carceri italiane, 09/03/2020, <https://www.agi.it/cronaca/news/2020-03-09/carceri-rivolte-san-vittore-detenuti-colloqui-coronavirus-7393347/>

Rhetorics of Surveillance, from Bentham to Big Brother
<http://ctrl-space.zkm.de/>

Badiou Alain, *Sur la situation épidémique*, tr. it. di Paolo Quintili, *Sulla situazione epidemica*, in «Filosofia in movimento», 23/03/2020, <https://filosofiainmovimento.it/sulla-situazione-epidemica/>

YouPrison. Riflessioni sulla limitazione di spazio e libertà
<https://fsrr.org/mostre/youprison-riflessioni-sulla-limitazione-di-spazio-e-liberta/>

Trenton Plager, Ying Zhu, Douglas A. Blackmon, *Creating a VR Experience of Solitary Confinement*
<https://ieeexplore.ieee.org/document/9090400>

Howard Slater *Post-Media Operators an Imaginary* (22/09/1998)
<http://infopool.antipool.org/Stamm.htm>

Catalina Alarcon "*Back home VR*": *A vr experience in prisons*
<https://medium.com/@catalina.alarconreyes/back-home-a-vr-experience-in-prisons-4aa465d51f7>

Televisione: precisazione del Dap in merito al documentario "Sbarre" del 4 gennaio (06/01/2015)
http://ristretti.org/index.php?option=com_content&view=article&id=36902:televisione-precisazione-del-dap-in-merito-al-documentario-qsbarreq-del-4-gennaio&catid=220:le-notizie-di-ristretti&Itemid=1

Scheda su Rossella Schillaci su OpenDDB
openddb.it/autori/rossella-schillaci

Il giardino degli incontri (Melloni, 2008)
<https://vimeo.com/user2772438>

Associazione Antigone, per i diritti e le garanzie nel sistema penale
<http://www.antigone.it/>

Patrizio Gonnella, *Prefazione. La concessione del telefono*, in *Il carcere al tempo del Coronavirus*, XVI Rapporto di Antigone sulle condizioni di detenzione, pp. <https://www.antigone.it/news/antigone-news/3301-il-carcere-al-tempo-del-coronavirus-xvi-rapporto-di-antigone-sulle-condizioni-di-detenzione>

* I seguenti indirizzi sono messi in ordine alfabetico considerando le lettere che sono immediatamente dopo <http://>

Claudio Paterniti Martello, *Le proteste*, in *Il carcere al tempo del Coronavirus*, XVI Rapporto di Antigone sulle condizioni di detenzione, <https://www.antigone.it/news/antigone-news/3301-il-carcere-al-tempo-del-coronavirus-xvi-rapporto-di-antigone-sulle-condizioni-di-detenzione>

Alessio Scandurra, *I numeri dell'emergenza*, in *Il carcere al tempo del Coronavirus*, XVI Rapporto di Antigone sulle condizioni di detenzione, <https://www.antigone.it/news/antigone-news/3301-il-carcere-al-tempo-del-coronavirus-xvi-rapporto-di-antigone-sulle-condizioni-di-detenzione>

Associazione Antigone, XV Rapporto sulle condizioni di detenzione
<http://www.antigone.it/quindicesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/numeri-della-popolazione-detenuta/>

Associazione Cinevasioni
<https://www.cinevasioni.it/>

Daniele Segre
<http://www.danielesegre.it/>

Centro Studi “Enrico Maria Salerno”
<http://www.enricomariasalerno.it/>

Dario Cecchi, *Autenticare l'immagine*, in «Fata Morgana Web», 26/11/2018
<https://www.fatamorganaweb.it/index.php/2018/11/26/sezione-femminile-eugenio-melloni/>

Scheda Rossella Schillaci su Film Commission Torino Piemonte
https://www.fctp.it/professional_item.php?id=322

Detenuti stranieri presenti – aggiornamento al 31 dicembre 2019 su Ministero della Giustizia
https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?facetNode_1=0_2&facetNode_2=0_2_10&facetNode_3=3_1_6&facetNode_4=0_2_10_3&contentId=SST238927&previousPage=mg_1_14.

I Cammelli
<http://www.icammelli.com/>

Giuseppe Rizzo, *Le rivolte nelle carceri sono il frutto di crisi vecchie e nuove*, «Internazionale», 11/03/2020, <https://www.internazionale.it/notizie/giuseppe-rizzo/2020/03/11/revolte-carcere-coronavirus>

Sito personale di Lucia Veronesi
<https://www.luciaveronesi.com/>

Liberante sul sito della Mediateca Regionale Toscana
https://www.mediatecatoscana.it/attivita_lm/casa-circondariale-di-empoli/

Sito personale di Michele Sambin
<https://www.michelesambin.com>

La pandemia attraverso gli occhi di Antigone, in *Oltre il virus*, XVII Rapporto di Antigone sulle condizioni di detenzione, <https://www.rapportoantigone.it/diciassettesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/covid-e-pandemia-in-italia/>

Shakespeare Behind Bars
<https://www.shakespearebehindbars.org/>

Sulmona Internation Film Festival
<http://www.sulmonacinema.it/>

Zahra Rasool, Sarah Springer *Still Here*
<https://www.sundance.org/projects/still-here>

Scheda Milad Tangshir su Torino Film Lab
<http://www.torinofilmlab.it/people/5595-milad-tangshir>

Scheda su *Ascuntami* (Schillaci, 2000) su Torino Film Festival
<https://www.torinofilmfest.org/it/19-torino-film-festival/film/ascuntami/481/>.

Displaced (Tangshir, 2016)
https://www.youtube.com/watch?v=Ola0rIucl_M&ab_channel=MuseodellaMemoriaCarceraria