



Frammenti e dettagli di “guerra”: S. George documenta Calais

Francesca Polacci

In seno al panorama dell’indagine semiotica, il contributo de *L’età neobarocca* è quanto meno duplice. Da un lato Omar Calabrese mostra all’opera categorie di analisi che dialogano strettamente con altri campi disciplinari, l’estetica e i *Cultural Studies* per ricordare solo i principali, dall’altro fa un uso della teoria semiotica, di matrice greimasiana, accessibile anche da non semiologi, così da aprire un dialogo tra discipline, senza rinunciare alle specificità teoriche e metodologiche del campo disciplinare madre. L’ipotesi più generale dalla quale prende le mosse il lavoro sul neobarocco, come dichiarato nell’introduzione, è quella avanzata dai formalisti, in primis Wölfflin e Focillon, secondo la quale nel corso del tempo appaiono ricorsivamente più stili che rappresentano modelli universali di organizzazione delle forme. Il modello proposto da Calabrese è fondato sulla formulazione di categorie teoriche e analitiche e sulla verifica della loro tenuta su testi ad essi contemporanei. E, nell’introduzione al volume del 2011, l’autore indica il rischio di un formalismo fine a se stesso, in cui la reiterazione di vuote forme dà luogo a semplici formule. Registra numerosi casi in cui alla ricercatezza sul piano espressivo non corrisponde un’innovazione sul piano del contenuto o viceversa. Quan-

.....
261

do invece si dà l'elaborazione di una forma del gusto, questa può assurgere, ci dice Calabrese, a difesa contro i valori dominanti, rigenerando la presa cognitiva e passionale sul contemporaneo.

Questo mio contributo vorrebbe mostrare, in piccolo, la vitalità e la presa della proposta presente ne *L'età neobarocca* su una formazione discorsiva contemporanea.

Uno dei temi tra i più ricorrenti nell'universo mediatico attuale concerne i migranti ai quali è assegnato, estremizzando due formule ricorrenti, o il ruolo di invasori o quello di vittime, attivando retoriche abusate, purtuttavia sempre attuali¹.

Tra gli sguardi che non si conformano a queste due configurazioni prevalenti – e in qualche misura sclerotizzate – vi è quello di Sylvian George, documentarista che ha filmato la giungla di Calais. I due film sono usciti rispettivamente nel 2010 e 2011 e costituiscono due capitoli di un unico progetto dal titolo *Figures de guerre*.

In entrambi i documentari la ripresa di un rito di scarificazione è centrale, nonché strettamente connessa con le politiche di controllo dei corpi, finalizzate a monitorare e bloccare il movimento di persone extra-comunitarie attraverso le frontiere europee.

Nella pellicola di George assumono pieno rilievo la relazione tra estetica e politica, come anche la presenza, sempre più esplicita, di un controllo biopolitico sui corpi. Gli individui, oggetto di attenzione da parte delle autorità, sono tracciati, schedati e bloccati al fine di impedirne i movimenti attraverso i confini².

In seno a un simile quadro le scelte stilistiche ed estetiche realizzate da George meritano uno sguardo ravvicinato. Porremo in luce, da un punto di vista semiotico, il ruolo cardine della figuratività, capace di far risaltare alcuni snodi fondamentali nella costruzione del discorso filmico, per evidenziare, poi, la possibilità, realizzata attraverso il montaggio, di innestare “dettaglio” e “frammento” in modo produttivo per la significazione³. A ciò deve aggiungersi la centralità della relazione tra passato e presente, in un gioco di prefigurazione del presente attraverso il passato che prende forma in un'inversione plastica e figurativa di alcune sequenze cardine.

Riprendendo l'accezione proposta da Rancière, i due documentari praticano un'"arte politica"⁴. Rancière pone in rilievo un paradosso implicito nella relazione tra arte e politica; queste stanno l'una all'altra come forme del "dissenso", come operazioni di riconfigurazione dell'esperienza sensibile. È il lavoro che opera il dissenso che permette di cambiare i modi di presentazione del sensibile e le sue forme di enunciazione. Lavoro attraverso il quale George costruisce un racconto non adeso alle logiche dello sfruttamento mediatico della sofferenza ma capace di dar forma a un "discorso" che non ricalca gli stilemi dominanti nel panorama contemporaneo⁵.

Come noto, Calais è un luogo che è stato al centro dell'attenzione mediatica fino al 2016, quando la "giungla" è stata smantellata. Le telecamere ci hanno restituito momenti di tensione durante gli sgombri forzati e le proteste, riprese che, prevalentemente, capitalizzano il disagio di chi è subalterno al sistema dominante, dando seguito a un racconto a cui intellettuali e registi difficilmente riescono a sottrarsi⁶.

Anche per non aderire a simili dinamiche Sylvain George trascorre tre anni a Calais, cercando gradualmente di conquistare la fiducia di coloro che stanziavano là e quindi di girare sequenze che si differenziano sensibilmente rispetto alle immagini che i media nazionali e internazionali ci hanno reso familiari.

Entrambi i documentari sono contraddistinti da un'*estetica frammentaria*: non vi è una narrazione omogenea delle storie dei soggetti filmati, questi talvolta aprono su dei brevissimi racconti, ma non hanno un nome, li incontriamo in una data sequenza senza poi poter seguire lo sviluppo delle loro vicende, schegge di narritività che emergono in un *continuum* non orientato.

Anche la temporalità è dilatata e non orientata; in entrambi i film non vi è un evento intorno al quale si incardinano le riprese, non si dà una performance né pragmatica né patemica che segna l'acme del racconto. Se manca, volutamente, un pivot di ordine narrativo o passionale, vi è, viceversa, l'emergenza di sequenze che costituiscono, come anticipato e come cercherò di mostrare, degli snodi importanti dal punto di vista figurativo⁷.

Le sequenze in questione riprendono il rito di scarificazione dei polpastrelli che i migranti eseguono sulle proprie mani, al fine di non renderne riconoscibili le impronte digitali. È attraverso un'operazione dettagliante che l'occhio del regista ci restituisce la sottrazione di strati di cute. Contemporaneamente – a livello plastico – dà forma a un movimento analogo sulla pellicola: sottrae sostanza cromatica sino al raggiungimento del bianco e nero, nella tonalità desiderata. Le due sequenze in questione acquistano piena efficacia anche per la stretta relazione tra espressione e contenuto di quanto mostrato. La sottrazione cromatica, messa a punto sulla pellicola, entra in omologia con la sottrazione di strati di cute, scarificazione che trasforma il cromatismo delle mani dei migranti, incise da tracce bianche. Queste riconfigurano il dispositivo di controllo messo in atto dal governo francese, opponendo un contro-dispositivo altrettanto efficace, in cui i corpi negano la possibilità di schedatura tramite il codice digitale.

Nel primo documentario, *Qu'ils reposent en révolte* il rito di scarificazione è collettivo e ha una ricaduta identitaria sui partecipanti, nel secondo, *Les éclats*, è un singolo a eseguirlo e la camera di George pone in successione tale operazione con la ripresa dettagliante del gruppo scultoreo *Les bourgeois de Calais* di Rodin, statua posta nella piazza del municipio.

2. Un rito identitario: “*Qu'ils reposent en révolte*”

Questo primo film documenta il rito di scarificazione attraverso zoom successivi. La sottrazione di strati di cute è ottenuta mediante un rasoio che incide i polpastrelli attraverso movimenti semicircolari. A seguire è mostrato un fuoco, con la camera all'altezza del terreno, fuoco che rende rovente una vite che cancella le impronte digitali dei migranti. Dall'alto entrano ritmicamente le mani di uomini che non vediamo ma di cui sentiamo la voce off.

Le impronte, micro scanalature delle nostre dita, ricorrenza ritmica di tratti in rilievo, sono cancellate attraverso una figura che ne riproduce in modo molto più marcato la forma per annullarla. Il contatto ritmico tra polpastrelli e vite ha come esito la cancellazione del codice digitale e la creazione di una nuova figura visiva che inverte alcuni tratti della pre-

cedente. Anche nel secondo documentario, come vedremo di seguito, è da un'inversione di tratti plastici e figurativi che prende forma l'emancipazione dei soggetti filmati da George.

Verso la fine della sequenza, è mostrato, con gesto ostensivo e in primissimo piano, il risultato dell'operazione sulle mani, aperte verso l'osservatore (Fig. 1).



Figura 1. Primo piano delle mani scarificate da *Qu'ils reposent en révolte* (2010).

La scarificazione è qui figura della discontinuità rispetto all'integrità della pelle-involucro; tuttavia non apre un accesso "altro", a un interno normalmente invisibile, non permette un'intravisione, ma cancella e disegna al contempo. Cancellata le impronte come possibilità di identificazione e schedatura inscritte nel corpo e disegna un motivo "tribale", che evoca possibili riattivazioni di una memoria identitaria. Sopravvivenza di una figura identitaria di cui i migranti si riappropriano ponendola a distanza.

La sequenza è scandita da voci off che rimarcano la continuità tra il rito contemporaneo e le origini tribali “è conforme alla nostra tradizione, lo facevano anche i nostri nonni nel passato” afferma uno di loro, riappropriazione che tuttavia non delegittima il portato antagonista del gesto che stanno compiendo. È infatti a tutti chiara la forza del contro-dispositivo in atto, capace di opporsi al controllo governamentale dei corpi. Le frasi che sentiamo sono voci di denuncia verso l’Europa che li respinge, denuncia carica di rabbia ma che si vena anche di ironia, “ci sarà un giorno in cui gli europei migreranno in Africa a cercare lavoro” dichiara un migrante, per poi scandire tutti insieme “Africa united” “Africa united”. Coro che sigla sotto il segno di un’identità collettiva il rito intorno al fuoco e che ha un corrispettivo visivo nel primo piano dei polpastrelli disegnati dalle scarificazioni⁸.

3. Il passato riconfigura il presente: “*Les éclats*”

Se in *Qu’ils reposent en révolte* il rito di scarificazione si solidifica nella figura ritmica incisa sui polpastrelli dei migranti riattivando una memoria tribale, con una importante ricaduta identitaria, nel secondo documentario, il medesimo rito subisce un movimento di universalizzazione, aprendo sul comune destino di uomini che intraprendono il viaggio, consapevoli della morte come possibile esito della loro fuga.

Les éclats, è anch’esso, come dichiara peraltro il titolo, le schegge, costruito per frammenti a cui sono intercalati zoom dettaglianti.

La relazione tra *dettaglio* e *frammento* rispetto al tutto di origine aiuta a porre in luce alcuni tratti della qualità estetica del documentario. A questo proposito è centrale quanto formulato da Calabrese⁹: il dettaglio si dà in presenza rispetto al tutto di partenza e consiste nel porre in rilievo una porzione del fenomeno che appariva altrimenti normale, con incremento di conoscenza di quanto studiato, il frammento viceversa si dà in assenza rispetto alla totalità, è una singolarità anche morfologica, ed è proprio da tale singolarità che l’analista cerca di tornare alla normalità del sistema di origine di cui il frammento faceva parte. Nel corso del saggio Calabrese pone in luce come nei fenomeni estetici le due strategie molto spesso si contaminino reciprocamente.

Ad esempio, vi sono opere che fanno dell'estetica frammentaria la propria cifra stilistica, in tal caso il frammento informa sia il livello espressivo, esprimendo caoticità e casualità, sia il livello del contenuto, evitando l'ordine delle connessioni, allontanando il "mostro della totalità". È posto quindi l'accento sulla a-sistematicità e l'irregolarità prodotta da opere che assumono un'estetica frammentaria.

Ne *Les éclats* possiamo riconoscere qualcosa di molto simile: non vi è un movimento induttivo di ricostruzione dell'intero, e dunque una normalizzazione dei frammenti in seno a una cornice narrativa, viceversa questi restano isolati, ciascuno è una emergenza autonoma che non si ricompona in un tutto omogeneo.

Tale scelta stilistica è motivata e motiva a propria volta la forma del contenuto del film, là dove la forma espressiva assunta dichiara l'impossibilità di una ricomposizione omogenea di frammenti di vita interrotti dal viaggio, dalla detenzione, dalla morte.

Su tale impianto si incastonano degli zoom dettaglianti, tra questi è possibile isolare due sequenze che, come anticipato, costituiscono un importante snodo figurativo, rispettivamente il rito di scarificazione e la ripresa de *Les bourgeois de Calais* di Rodin (1895). La significazione dell'una è profondamente imbricata a quella dell'altra.

Il gruppo scultoreo è un monumento che Rodin esegue su commissione del comune di Calais per ricordare l'episodio in cui sei personaggi illustri si consegnano nel 1347, durante la Guerra dei Cento Anni, nelle mani del re d'Inghilterra per far liberare la città dall'assedio. Riceveranno poi la grazia per volontà della moglie di Edoardo III, per premiare il loro eroismo.

Rodin, leggiamo nella descrizione che ci offre Rainer Maria Rilke¹⁰ (1903, p. 47 tr. it.), concentra tutta la propria attenzione nell'immortalare il momento della partenza.

La sequenza che inquadra il gruppo scultoreo è preceduta da quella che riprende il rito di scarificazione. In questa la ripresa è inizialmente dall'alto, poi la camera si abbassa all'altezza del braciere, la mano entra ritmicamente dall'alto dello schermo per toccare con i polpastrelli la vite rovente, passaggio molto simile a quanto realizzato nel primo documentario.

Segue il primissimo piano delle mani, che escono dallo schermo (Fig. 2) con voce off che motiva l'atto. La camera riprende dall'alto in basso, in semi-soggettiva, all'altezza degli occhi di colui che filma, così come di colui che racconta.



Figura 2. Primo piano delle mani di un migrante da *Les éclats* (2011).

La voce del migrante costituisce una sutura tra il racconto della scarificazione e i fotogrammi successivi, in cui il soggetto narra del viaggio in mare, mentre la camera ne inquadra il volto in primissimo piano (Fig. 3). A seguire l'inquadratura del gruppo scultoreo, in ripresa ravvicinata. L'operazione dettagliante costruisce un'interessante relazione tra le due sequenze, in particolare è di rilievo il gioco di continuità e differenze, di ordine plastico e figurativo.

Al volto in primissimo piano del migrante, corrisponde, in una rima visiva, quello del vecchio barbuto (Fig. 4), il viso del migrante prefigura quello dell'anziano, e nell'equivalenza così costruita, il vecchio, che si dà



Figura 3. Primitivo piano del volto del migrante da *Les éclats* (2011).



Figura 4. Volto, dettaglio del gruppo scultoreo *Les bourgeois de Calais* di Rodin da *Les éclats* (2011).

volontariamente la morte per liberare la propria città, risemantizza lo statuto del giovane africano.

Le mani sono prevalentemente dei dorsi, ma nella successione una (Fig. 5) è aperta e rivolta verso l'osservatore, interpellandolo, gesto che esplicita, cambiandone l'orientamento, quello dei palmi aperti offerti dal migrante alla camera (Fig. 2). L'uso del bianco e nero, ottenuto per sottrazione cromatica, accentua poi la similarità tra le mani del giovane e quelle della scultura, fino a confonderle.



Figura 5. Mano, dettaglio del gruppo scultoreo *Les bourgeois de Calais* da *Les éclats* (2011).

Contemporaneamente, e in misura prevalente, altri dettagli della ripresa del gruppo scultoreo invertono quelli della sequenza precedente, l'effetto quindi è quello di inglobamento grazie ai tratti di continuità, e di inversione per le differenze tra le due sequenze.

All'inquadratura iniziale del gruppo (Fig. 6) segue un'operazione dettagliante sulla figura di Pierre de Wissant, fino a riprenderne la mano a tutto schermo (Fig. 7).



Figura 6. Gruppo scultoreo *Les bourgeois de Calais* da *Les éclats* (2011).



Figura 7. Dettaglio della mano di Pierre de Wissant da *Les éclats* (2011).

Poi degli zoom su altre mani del gruppo e sui loro volti (Fig. 8), per tornare a inquadrare e zoomare la mano di Pierre de Wissant (Fig. 9).



272

Figura 8 – Dettaglio di *Les bourgeois de Calais* da *Les éclats* (2011).



Figura 9 – Dettaglio della mano di Pierre de Wissant da *Les éclats* (2011).

La progressione costruita con il montaggio, fa sì che la drammaticità e il pathos espresso dai volti siano trasferiti alla mano in primissimo piano su cui si chiude la sequenza.

Le mani scarificate, in cui c'è un lavoro per sottrazione sui polpastrelli sembrano essere assunte dalle mani "piene" de *Les bourgeois de Calais*, costruite per via di porre e non di levare. Al palmo della mano corrisponde in questo caso il dorso di quello della scultura, alla terra sullo sfondo, il cielo, a uno sguardo dall'alto verso il basso, uno dal basso verso l'alto.

L'operazione dettagliante sul gruppo scultoreo eccezionalizza qualcosa di "normale", un monumento nella piazza di un municipio. Tuttavia è un dettaglio che non permette di rileggere l'intero, che non è dato, ma ha l'esito di "monumentalizzare", nell'accezione di Le Goff (1978), quanto è documentato come temporaneo, il rito di scarificazione, per iscriverlo in un diverso orizzonte temporale, in cui il passato è capace, retrospettivamente, di *riconfigurare* il presente.

4. Rimediazioni fotografiche

Accennerò solamente a un aspetto che meriterebbe maggiore sviluppo. Sarebbe infatti interessante porre in relazione quanto documentato dalla macchina da presa con l'operazione di rimediazione fotografica del monumento realizzata sotto la regia di Rodin, il quale addirittura firmava molte delle lastre fotografiche¹¹.

Il lavoro dettagliante sulle mani realizzato da Sylvian George non può non far pensare alle mani modellate da Rodin, mani trasformate in dettagli autonomi dal tutto, in gesso o bronzo, e soprattutto poi alle foto che le ritraggono.

Si pensi ai due gessi de *Les bourgeois de Calais*¹², poi alla serie straordinaria che Eugène Druet dedica a una mano contratta, di cui riportiamo una sola fotografia (Fig. 10).

Quando realizzato da George con il montaggio fa sì che le mani concentrino, nella resa filmica, una carica di pathos estranea al monumento in sé. L'operazione del regista sembra ricomprendere gli scatti eseguiti sotto la regia di Rodin, là dove le mani sono trasformate in organismi



Figura 10 – E. Druet, *Mano contratta*, verso 1898, stampa gelatino-argentica, 40,4x30 cm, Ph. 942.

complessi, autonomi da un corpo, capaci di esprimere sentimenti e passioni, come nella straordinaria descrizione che ci ha consegnato Rilke:

Nell'opera di Rodin ci sono mani, piccole mani autonome che, senza appartenere a un corpo, hanno vita. Mani che si levano, irritate e rabbiose, mani le cui cinque dita sembrano abbaiare come le cinque gole di un molosso infernale. Mani che camminano, che dormono, mani che si ridestano; mani delittuose, gravate da tare ereditarie, e mani stanche, senza più volontà, che si sono accasciate in qualche angolo come animali malati, e sanno che nessuno verrà loro in aiuto. Ma le mani sono pur sempre un organismo complesso, un delta in cui molta vita confluisce da lontane origini per riversarsi nella grande corrente dell'azione. Le mani hanno una storia, una cultura, una particolare bellezza; si concede loro il diritto di avere un proprio sviluppo, propri desideri, sentimenti, capricci e passioni¹³.

.....
Note
.....

1 Questo mio contributo fa tesoro, tra le altre, delle ricerche sviluppate all'interno *Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine "Omar Calabrese"*, e consacrate al racconto e alla rappresentazione dei migranti, da Massimiliano Coviello, Giacomo Tagliani e Francesco Zucconi. Ringrazio poi quest'ultimo per avermi segnalato i documentari di S. George.

2 La bibliografia concernente la biopolitica è molto estesa, come principali riferimenti cfr.: M. FOUCAULT, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Gallimard, Paris, 1976; G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995; R. ESPOSITO, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino, 2004. Per le relazioni tra biopolitica ed estetica, cfr. P. MONTANI, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma, 2007. Circa le politiche governamentali di controllo dei corpi, cfr. D. FASSIN, *Policing Borders, Producing Boundaries. The Governmentality of Immigration in Dark Times*, in «Annual Review of Anthropology», Vol. 40, 2011, pp. 213-226.

3 Cfr. O. CALABRESE, *Dettaglio e frammento*, in ID., *Il neobarocco*, La Casa Usher, Firenze, 2012, pp. 108-125.

4 Cfr. J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.

5 Per una disamina critica attenta alla spettacolarizzazione mediatica della sofferenza cfr. M. REINHARDT, et alii eds., *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, Chicago University Press & William College Museum of Art, Chigago, 2006.

6 La necessità di assumere una posizione alternativa a quella dominante è testimoniata anche, sebbene in forma differente, dal pamphlet di E. Carrère, il quale sceglie di raccontare Calais senza parlare della "giungla". Cfr. E. CARRÈRE, *A Calais*, Adelphi, Milano, 2016.

7 Come vedremo meglio di seguito è la relazione tra plastico e figurativo a essere rilevante, cfr. A.J. GREIMAS, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in «Actes Sémiotiques – Documents», 60, 1984. L'importanza della figuratività a livello narrativo è stata oggetto di numerosi lavori, ci limitiamo a ricordare: D. BERTRAND, *L'espace et le sens*, Hadès, Paris, 1985; T. LANCIONI, *Immagine narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori-Università, Milano, 2009; G. MARRONE, *La forma dell'arancino: arte culinaria e investigazione poliziesca*, in F. POLACCI (ed.), *Ai margini del figurativo*, Protagon, Siena, 2012, pp. 73-96.

8 La carica identitaria veicolata da questa sequenza è stata brillantemente messa in luce da F. Zucconi, il quale propone una lettura di questo documentario con particolare attenzione alla relazione tra estetica e politica, cfr. F. ZUCCONI, *Mediazione radicale, coscienza impersonale: "Qu'ils reposent en révolte" di Sylvain George*, in «Fata Morgana», n. 31, 2017, pp. 245-252. Sul lavoro di George si

veda anche: M. MARTIN, *La jungle de Calais: contours d'une utopie cinématographique selon Sylvain George*, in S. Denis, C. Sécaïl (eds.), *Images, médias et politique*, CNRS, Paris, 2014, pp. 359-368.

9 O. CALABRESE, *Dettaglio e frammento*, op. cit.

10 R.M. RILKE, *Auguste Rodin*, Greifenverlag, Berlin-Rudolstadt, [1903] 2009; trad. it. *Su Rodin*, Abscondita, Milano, 2009, p. 47.

11 Sul concetto di rimediazione, cfr. J.D. BOLTER; R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge-London, 1999. Per le tangenze tra rimediazione e semiotica, cfr. T. MIGLIORE, ed., *Rimediazioni. Immagini interattive. Tomo I*, Aracne, Roma, 2016. Su Rodin e la fotografia, cfr. E.A. ELSÉN, *In Rodin's Studio. A Photographic Record of Sculpture in the Making*, Phaidon, Oxford, 1980; K. VARNEDOE, *Rodin and Photography*, in A.E. ELSÉN (ed.), *Rodin Rediscovered*, National Gallery of Art, Washington – New York Graphic Society, Boston, 1981 pp. 203-248; H. PINET, ed., *Rodin et la photographie*, Edition du Musée Rodin, Paris, 2007.

12 È una foto, realizzata da D. Freuler, che riprende due mani sinistre de *Les bourgeois de Calais* sospese a un supporto.

13 R.M. RILKE, *Auguste Rodin*, op. cit., pp. 29-30 tr. it.