

*Elio Ugenti*

## **Il cortometraggio come luogo d'esibizione di un dispositivo ibrido: ragionando su *Un minutito e Denise***

Se qualcosa ci hanno davvero raccontato le ultime due edizioni del concorso Carta Bianca Dams (lo spazio dedicato ai cortometraggi realizzati da autori under trenta nell'ambito del Roma Tre Film Festival) è che esiste una spiccata sensibilità ricettiva dei giovani filmmaker italiani e internazionali e una consapevolezza della direzione in cui il cinema contemporaneo si sta dirigendo; della sua trasformazione in un terreno ibrido, dove le linee di demarcazione diventano sempre meno nette; e – più in generale – del ruolo che il cinema può svolgere nel più vasto campo di forze rappresentato dalla cultura visuale e mediale contemporanea.

I due film premiati nell'edizione dello scorso anno – dalla giuria e dal pubblico – si proponevano già chiaramente come sentori di questa tendenza. *Le nostre cose importanti* di Johnny Carrano riprendeva l'escamotage del meta-cinema per offrire una rappresentazione dello spazio filmico non come universo separato dalla realtà, ma come spazio relazionale che con la realtà stessa istituisce un rapporto di interdipendenza. In questo film appare impossibile definire un ordine di priorità tra gli eventi che si svolgono davanti e dietro la macchina da presa con la quale un gruppo di amici sta realizzando il proprio film. La narrazione, seguendo le dinamiche del *mind game film* contemporaneo (cfr. Elsaesser, 2008), finisce per determinare un efficace stato di confusione e indiscernibilità tra filmico e non filmico, e tra mentale e “reale”.

Sconfinamenti differenti erano invece al centro di *Frame* di Luca Metodo, vincitore del premio del pubblico 2017, la cui appartenenza a un “genere” pone già dei problemi decisamente rilevanti. Come definire questo breve film? Come un racconto della relazione affettiva tra il regista e l'anziano nonno? Come il tentativo di partire da questa relazione per universalizzare un racconto sul processo di decadimento fisico provocato dalla malattia e dalla vecchiaia? O come un film che sembra sconfinare a tratti nell'astrazione visiva, attraverso la contaminazione dello sguardo documentaristico con uno sguardo fortemente soggettivo e a tratti allucinato, in momenti in cui il dispositivo di produzione del racconto sembra invadere – visivamente – il racconto stesso? *Frame* è probabilmente tutto

questo, e si pone come luogo di evoluzione di un processo di ibridazione che consente continui scivolamenti nell'interpretazione del fatto filmato.

Non meno interessanti, da questo punto di vista, sono apparse alcune opere italiane e internazionali presentate in concorso nell'edizione di quest'anno. Tra i ventiquattro film selezionati per la fase finale, infatti, non pochi sono quelli che pongono il problema della relazione tra sguardo filmico e oggetto filmato, facendo di questa stessa relazione un territorio di conflitto irrisolto dove la posta in gioco è l'attribuzione stessa dello sguardo e la sua relazione con la costruzione di un racconto. Casi esemplari, in tal senso, risultano essere certamente *Denise* di Rossella Inglese e *Un minuto* di Javier Macipe, sui quali vale forse la pena soffermare l'attenzione.

La domanda che vorremmo porci, in questa sede, concerne proprio la tipologia di racconto che questi due cortometraggi intendono veicolare, dato che se il piano del contenuto sembra farsi portatore di due storie piuttosto semplici e assolutamente lineari, lo stile interviene a ingaggiare un dialogo differente con lo spettatore, al punto da trascinarlo in un "gioco" che si sovrappone al procedere della narrazione. Un gioco che, potremmo dire, consiste nel comprendere pienamente la funzione del *dispositivo filmico*, che si configura come ambiguo, sfuggente, e capace di disseminare le tracce di questa stessa ambiguità nel tessuto visivo-narrativo di questi cortometraggi. Un gioco che, in *Denise*, finisce perfino per espandere il piano narrativo del film e includere in esso un elemento di riflessione centrale negli studi di cultura visuale contemporanea: la questione dell'iperposizione del soggetto ai dispositivi di ripresa, e l'idea del vivere in un regime di costante sorveglianza.

Si rende necessario, dunque, intrecciare tra loro una *narratologia del contenuto* e una *narratologia dell'espressione* per analizzare a fondo il racconto che è al centro di ciascuno di questi due cortometraggi. Una *narratologia del contenuto* che, come illustrato da André Gaudreault, riguarda "il sostrato degli eventi e la sua strutturazione" e una *narratologia dell'espressione* per la quale a divenire centrale non è soltanto la "materia" (il *medium*, potremmo anche dire) attraverso cui la storia è veicolata (parola, immagine fissa, immagine in movimento, musica, etc.), ma anche la questione "delle istanze narrative (chi parla? chi vede?) e dei diversi modi e dei diversi regimi di comunicazione narrativa" (Gaudreault, 1989, pp. 52-53).

Chiaramente, questi due aspetti della narrazione filmica devono sempre essere tenuti in considerazione per lo studio dell'esperienza narrativa che uno specifico medium può determinare, tuttavia in questi due cortometraggi risultano essere particolarmente significativi perché la loro compenetrazione è decisiva non solo in fase di analisi (per lo studioso, dunque) ma anche durante la visione del film (per lo spettatore), perché è solo a partire da questa compenetrazione che può innescarsi quel gioco di cui dicevamo.

Procediamo con ordine, muovendo da un resoconto dei fatti raccontati in *Un minutito*. Protagonista di questo cortometraggio è Maria, una giovane ragazza che in una strada di Madrid cerca di attirare l'attenzione dei passanti per convincerli a firmare contro una riforma sanitaria che vorrebbe ridurre la copertura delle spese mediche di base ai soli assicurati. Nel farlo, Maria ricorre a una formula che diviene ridondante col procedere del film e che dà senso al titolo: "Tienes un minutito?"

La ragazza si ritrova di fronte a diverse reazioni: chi la ignora, chi si rivela critico nei confronti della sua posizione, chi giunge persino a farle delle avance, mostrandosi più interessato a lei che alla sua causa. La vicenda di Maria si intreccia con quella di un musicista di strada di colore che suona la chitarra e canta a pochi passi da lei. Durante la pausa pranzo i due scambiano alcune battute, si presentano, il musicista dice alla ragazza di averla osservata a lungo. Poi i due si salutano e ciascuno riprende il proprio lavoro. Il musicista continua a osservare Maria e, nel finale, decide di dedicarle una canzone, introducendo il brano con queste parole: "Voglio dedicare questa canzone a Maria, che ha passato mezzo pomeriggio lì a lottare per noi, affinché possiamo sentirci un po' meno stranieri in queste terre". Sulle note di *Vendiéndolo todo*, intonata dal musicista, partono i titoli di coda del film.

Sul versante della narratologia del contenuto, possiamo dire che questo cortometraggio racconta in poco più di otto minuti un pomeriggio di lavoro volontario della giovane protagonista, il suo impegno per la causa in cui crede, la scarsa attenzione della maggioranza dei cittadini per questioni sociali di assoluta rilevanza, l'importanza del sostegno che può arrivare da una sola persona che condivide il senso di urgenza della causa per cui si sta lottando.

Ma la domanda fondamentale che assilla lo spettatore per l'intera (breve) durata del film è: che cos'è, esattamente, *Un minutito*? Si tratta di un film di finzione o di un documentario?

Tale domanda nasce spontanea dal fatto che, sul versante della narratologia dell'espressione, questo film esibisce dei tratti stilistici che tendono a distanziarlo dal racconto finzionale: uno stile asciutto, la predilezione per delle rapide panoramiche che seguono i movimenti della protagonista, la sistematica negazione del campo-controcampo tra lei e i passanti, gli sguardi in macchina di alcuni passanti incuriositi dalla presenza dell'operatore, il frequente ricorso al montaggio ellittico – tipico di alcuni documentari e di alcuni reportage televisivi – che aiuta a condensare in poche battute, tagliate e cucite tra loro, il senso delle dichiarazioni degli interlocutori della ragazza.

Eppure altri elementi determinano una frizione interna al film, come se la loro presenza eccedesse i confini del documentario: alcune delle persone che scambiano opinioni con Maria sembrano essere perfetta-

mente a loro agio nonostante la presenza della macchina da presa; ci si chiede – per esempio – come sia possibile che alcune persone possano aver concesso il consenso a comparire nel film nonostante le loro dichiarazioni risultino decisamente poco opportune (pensiamo per esempio al passante che si mostra disinteressato alla raccolta firme e cerca solo di avere il numero di telefono di Maria). Il gioco di attriti trova poi pieno compimento nella costruzione della sequenza finale, dove le regole della continuità visiva – e in particolare il campo-controcampo tra Maria e il musicista al momento della dedica del brano musicale – precipitano il film in un clima finzionale che mette definitivamente in crisi la struttura entro cui è venuto a configurarsi il racconto fino a quel momento. Ciò significa necessariamente che *Un minutito* è un film di finzione e che è bastato seguire le tracce disseminate al suo interno per scoprire l'inganno cui il regista ci ha sottoposto sin dall'inizio? Non si tratta neppure di questo. *Un minutito* è, probabilmente, un prodotto ibrido che non mina l'autenticità del personaggio (Maria Jáimez, che interpreta Maria, sta verosimilmente mettendo in scena se stessa) pur inserendolo all'interno di un dispositivo che ricorre a una strategia finzionale per modulare, probabilmente, la partecipazione emotiva dello spettatore e generare un'accelerazione nel finale a partire proprio dal ben calibrato gioco di sguardi tra i due personaggi.

Si tratta, forse, di un cortometraggio che integrando il racconto finzionale con uno stile ibrido che oscilla tra il documentario d'osservazione e il reportage televisivo si propone di evidenziare l'esistenza di una zona di indecidibilità all'interno della quale l'interrogazione portata sull'autenticità e sulla "verità" dei fatti (e delle immagini) predomina sul resoconto dei fatti stessi, invitando lo spettatore a una riflessione sulla cultura visuale contemporanea all'interno della quale questo interrogativo è (o dovrebbe essere) costantemente al centro dell'attenzione.

Ci troviamo di fronte a qualcosa di affine ai prodotti che Ivelise Perriola definisce caratteristici dell'era post-documentaria, la cui struttura formale appare segnata da

la fine della visione tradizionale, il superamento del rapporto frontale tra spettatore e opera cinematografica, il mescolamento linguistico e la progressiva trasformazione dell'immagine in surrogato della realtà e della realtà in un surrogato dell'immagine. [...] Un campo espressivo in cui i confini tra reale e immaginario, tra falso e autentico, tra televisione e cinema, diventeranno sempre più labili. (Perriola, 2014, pp. 98-99)

In *Denise*, il ruolo svolto dal dispositivo filmico è decisamente differente, ma anche in questo caso ci troviamo nella condizione di ingaggiare con esso un costante dialogo nel corso del film per seguire le tracce di

alcune anomalie che, nel finale, generano un'esplosione del racconto che rivela la partecipazione del dispositivo stesso all'universo finzionale.

Il film racconta la quotidianità della protagonista, Denise per l'appunto, adolescente della periferia romana che vive una relazione complessa con la madre e con il gruppo di amici e amiche che quotidianamente frequenta. Al centro della storia sono posti gli attriti all'interno del gruppo, le prime esperienze sessuali della ragazza – anche a pagamento – e la costante necessità di “dover essere” qualcosa per sentirsi parte di qualcosa. Quello che sul piano tematico emerge dalle azioni e dai dialoghi dei giovani protagonisti trova un'amplificazione sul piano dello stile che diviene chiara allo spettatore soltanto col procedere del film.

Quello che *Denise* racconta, infatti, è l'estensione del piano relazionale della nuova generazione sui social network. Tale processo è segnalato nel film come un aspetto chiave dei comportamenti messi in atto dai protagonisti anche nel mondo reale. La macchina da presa, pertanto, non si propone soltanto come componente fondamentale dell'istanza narrante del film, ma diviene personaggio interno al film stesso, rivelato in quanto tale dagli sguardi in camera via via più insistenti rivolti dai personaggi. Sguardi ammiccanti, che interpellando lo spettatore non riportano l'attenzione sulla sua condizione (spettatoriale, per l'appunto), ma sulla piena consapevolezza dei personaggi di essere attori di una performance. Sono sguardi assolutamente autoreferenziali.

Sin dalla prima sequenza, infatti, lo sguardo della protagonista è rivolto alla macchina, e i suoi movimenti – mentre si trova distesa sul letto della sua camera – sono per la macchina, sono parte di un processo di interpellazione che configura da subito la telecamera come portatrice di uno sguardo tutt'altro che neutrale. Si tratta di movimenti e sguardi seducenti rivolti direttamente in camera, messi in scena per lo spettatore. La macchina da presa li segue in pianosequenza, indulgiando sul volto e sul corpo della giovane protagonista, e amplificando il senso del suo desiderio esibizionistico. La performance è interrotta dall'irruzione della madre (che resta fuori campo) all'interno della stanza. Un'irruzione che viola l'intimità che si è costruita tra Denise e la macchina da presa.

Anche nelle sequenze successive tornano più volte gli sguardi in macchina e torna, attraverso l'effetto reso dall'ottima recitazione dei giovani protagonisti, il senso di una predisposizione dei loro comportamenti, sintomatica di un costante “mettersi in scena”.

*Denise*, allora, non è soltanto il racconto della quotidianità della protagonista, ma è anche – e soprattutto – la storia dello sguardo ossessivo esercitato dalla macchina da presa su dei personaggi consapevoli: uno sguardo continuo, interrotto soltanto da alcuni stacchi di montaggio presenti nel passaggio da una scena all'altra e mai all'interno di una stessa scena; è la storia di questa onnipresenza di un dispositivo che trasporta

la quotidianità dei personaggi altrove, sui social network probabilmente, amplificando in maniera significativa la loro consapevolezza di essere costantemente “in scena”. L’inclusione di una sorta di dispositivo di sorveglianza all’interno del film, che precipita l’agire dei protagonisti in una logica ibrida tra cinema e reality show. Si tratta di un dispositivo che noi non vediamo – e del quale diveniamo sempre più consapevoli col procedere del film – ma che è percepito dai protagonisti e che influenza i loro atteggiamenti. Un dispositivo che si esprime – sul piano formale – mediante il ricorso a quello che possiamo definire un sistematico *first person shot* (Eugeni, 2015), e cioè un tipo di inquadratura che, inscrivendosi all’interno del tessuto diegetico del film, stabilisce coi personaggi una forma di relazionalità:

Possiamo dire che il *first person shot* esprime un atteggiamento intenzionale dell’istanza percettiva rispetto a soggetti e oggetti del mondo diegetico; e che in alcuni casi tale atteggiamento viene da essi ricambiato: l’intenzionalità può dunque essere monodirezionale o bidirezionale. (Eugeni, 2013)

Nel caso di *Denise* ci troviamo chiaramente di fronte a un tipo di intenzionalità bidirezionale, benché lo sguardo di cui si fa carico la macchina da presa non sia riconducibile a nessuno dei personaggi del film. Si tratta di uno sguardo che si muove, riprendendo ancora Eugeni, “tra un polo soggettuale e un polo oggettuale, ovvero tra una natura umana e una natura meccanica” (*Ibidem*). Una caratteristica, quest’ultima, che pone il *first person shot* in una condizione differente rispetto alla soggettiva classica, dal momento che diviene portatore di un’inscindibilità e di una indiscernibilità tra soggetto umano e macchina che determina l’esistenza di un *corpo-sensore*, che Eugeni definisce come un’entità ibrida e instabile (*Ibidem*). È questo aspetto, d’altronde, a rendere il *first person shot* una figura pienamente “intermediale e post-cinematografica” (*Ibidem*), e capace dunque di dare conto di una condizione esperienziale ibrida, tipica dell’ecosistema mediale contemporaneo, all’interno del quale l’esperienza corporea reclama la propria centralità nei confronti di un tipo di percezione puramente visiva (Cfr. Ortoleva, 2011).

Nel caso di *Denise* ci troviamo, con maggior precisione, di fronte a un *first person shot protesico*, dal momento che la bidirezionalità dell’intenzione non consente, in ogni caso, di riconoscere un soggetto portatore di sguardo dietro la macchina da presa. A differenza di molto cinema in cui tale sguardo è “giustificato” dall’idea che lo spettatore si trovi di fronte all’assemblaggio di materiali video precedentemente registrati (*Blair Witch project*, *Cloverfield*, etc.), in questo caso siamo posti di fronte non tanto alla centralità di un fatto eclatante restituitoci in differita, ma all’or-

dinarietà di una situazione che si sta svolgendo in tempo reale di fronte ai nostri occhi, come una sorta di diretta Facebook.

Siamo di fronte all'esibizione di una forma di mediazione che esercita un fondamentale condizionamento della realtà circostante, al punto da divenire un "processo vitale", come è stato definito da Sarah Kember e Joanna Zylińska (Kember-Zylińska, 2012). In tal senso, alcuni film, seppur brevi come *Denise*, risultano efficaci perché prendono le distanze dalla necessità di tematizzare l'invasività dei social nella nostra vita quotidiana, preferendo innescare una riflessione che muove dalla necessità di portare quell'invasività dentro il tessuto visivo e narrativo del film. Fino al punto da rendere esasperante – per lo spettatore e per i personaggi – la strategia formale messa in atto.

Questo sguardo ossessivo, costantemente ricambiato, come detto, dallo sguardo in macchina dei personaggi, conduce nel finale alla reazione della protagonista che decide – sotto l'effetto dell'alcol – di ingaggiare una lotta (fisica) di resistenza contro il dispositivo, fino ad aggredirlo e danneggiarlo sensibilmente, ponendo fine al film e mettendo a nudo l'indistricabilità tra l'esistenza dell'universo finzionale e la presenza – al suo interno – dello sguardo che lo sta progressivamente configurando. L'indistricabilità, dunque, tra il piano dei contenuti e il piano dell'espressione, a partire dalla quale la *vitalità dei media* non è "detta" dal film ma pienamente esperita dallo spettatore.

## Bibliografia

- T. Elsaesser, *The Mind Game Film*, in W. Buckland (a cura di), *Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2008.
- R. Eugeni, *La condizione postmediale*, Editrice La scuola, Brescia 2015, in particolare il capitolo "L'epos della soggettivazione".
- R. Eugeni, *Il first person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico*, in "Reti, saperi, linguaggi", n. 2, 2013.
- André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit (1989)*, tr.it. Dal letterario al filmico. Sistema del racconto, Lindau, Torino 2006, pp. 52-53.
- S. Kember, J. Zylińska, *Life After New Media. Mediation as a Vital Process*, The Mit Press, Cambridge, London 2012.
- P. Ortoleva, *YouTube e l'iconosfera online*, in R. Diodato, A. Somaini (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Il mulino, Bologna 2011.
- I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

## **Il cortometraggio come luogo d'esibizione di un dispositivo ibrido: ragionando su *Un minutito* e *Denise***

Il cortometraggio è una forma espressiva sempre più sfruttata da giovani autori per proporre una riflessione sull'attuale funzione del cinema, anche in relazione alla cultura visuale e mediale contemporanea. È questo il caso dei due film che saranno presi qui in considerazione: *Un Minutito* di Javier Macipe e *Denise* di Rossella Inglese. Il primo mette in crisi la canonica relazione tra cinema di finzione e cinema documentario attraverso un lavoro sullo stile che genera un cortocircuito tra queste due forme espressive. Il secondo, invece, include all'interno della sua struttura elementi che sollevano delle fondamentali domande sulle logiche della sorveglianza e sull'uso dei social network. A partire dalle riflessioni di alcuni studiosi come Gaudreault, Eugeni, Kember e Zylinska si porranno alcune fondamentali questioni: chi guarda? E cosa guarda esattamente? E qual è il ruolo di chi è guardato in questi film?

PAROLE CHIAVE: cortometraggio, dispositivo, documentario, first person shot, sorveglianza.

### **The Short Film as an Exhibition Site for an Hybrid Dispositif. The Cases of *Un minutito* and *Denise***

More and more young directors use the short movie nowadays to provide the spectator with a reflection on the actual role of the cinema, also in relation to the contemporary visual and media culture. *Un Minutito* by Javier Macipe and *Denise* by Rossella Inglese, the movies taken into consideration in this article, perfectly fit into this description. The first one puts a strain on the classical distinction between fiction and documentary film through working on the style, generating a short circuit between these two expressive forms. The second one, instead, brings into its visual and narrative structure elements that stimulate crucial questions about the surveillance strategies and the use of social media. The work of some renowned scholars (i.e. Gaudreault, Eugeni, Kember and Zylinska) will provide the kick-off to reflect on some important questions: who is watching? And what is she/he looking at? And what is the role of who is being watched in these movies?

KEYWORDS: short movie, dispositif, documentary, first person shot, surveillance.