

I'll be your mirror. Documentario italiano contemporaneo e cultura social*

Giacomo Ravesi* *

Università degli Studi Roma Tre

The essay aims to analyze some emblematic cases of contemporary Italian documentaries in which the use of social photography and systems of computer communication and instant messaging (Skype, WhatsApp, Facebook, Instagram, Twitter, etc.) are integrated into the forms and documentary practices, activating a transformation process of consolidated representative and communicative logics.

Recent films such as *Jointly Sleeping In Our Own Beds* (2017, Saverio Cappiello), *Uozzap* (2018, Federico Iris Osmo Tinelli) and *Selfie* (2019, Agostino Ferrente) are based on the relationship with media devices and technology, combining self-portraits, participative and collective forms of identity. These are works in first person narrative that rewrite the cinematographic subjectivity, in tune with the social culture of community sharing, oscillating between the logic of selfie and those of the net.

The narcissistic exhibition of the contemporary audiovisual system takes on the appearance of a social mask in films, where the image literally becomes a membrane of relationship and contact, that reproduces the faces of the protagonists imprisoning them in the frames and crosses their gazes like in a closed-loop video installation. In these films the screen, the mirror and the camera become the same medium: conceptual devices unified in an autobiographical form linked to the evolution of media systems of self-images circulation. The intimate dimension of the story thus assumes a theoretical tension, witnessing the evolution of the communicative and relational conditions among individuals mediated by the technology of the screens.

Camera-look, first-person narrative, the collective sharing of the perspective make clear a new expressive pressure between public and private, in which the testimonial instance of the documentary story involves incessantly in the relational rewriting of digital media, imposing a new modalities of dialogue between "I", "us" and "others". A sense of identity and of community membership in renewal, which social photography and contemporary documentary are developing together.

Keywords: Contemporary Italian Documentary; Selfie; Social network

I'll be your mirror. "Sarò il vostro specchio" non significa "Sarò il vostro riflesso", ma: "Sarò il vostro gioco d'illusionismo". *Sedurre è morire come realtà e prodursi come gioco illusionistico.* È lasciarsi adescare dal trucco del proprio illusionismo e muoversi in un mondo incantato. [...] Anche Narciso si perde nel doppio illusionistico della sua immagine: è così che egli storna la sua verità e, con il suo esempio, diviene modello d'amore e storna gli altri dalla loro (Baudrillard, 1979, p. 98).

Riutilizzando il titolo di una nota canzone di Nico e dei Velvet Underground, Jean Baudrillard concepisce lo specchio come un dispositivo di auto-rappresentazione che basa la sua operatività psichica ed epistemologica su una natura illusionistica e seduttiva. Tuttavia, secondo il filosofo francese, "siamo oggi immersi nell'illusione inversa, quella disincantata della profusione, nell'illusione moderna della proliferazione degli schermi e delle immagini" (Baudrillard, 1997, p. 20). Nell'era della "videosfera" (Debray 1992) sono

* Articolo proposto il 12/07/2019. Articolo accettato il 15/10/2019

** giacomo.ravesi@tiscali.it

gli schermi a estendere e metamorizzare a livello tecnologico le prerogative estetiche e psicologiche degli specchi, inaugurando una nuova soggettività personale che ridefinisce la condizione percettiva ordinaria e i suoi dispositivi di visione. Le tecnologie della visione non sono più protesi del corpo umano, bensì è il corpo stesso a esser diventato una protesi della tecnologia: un “soggetto frattale, estensione artificiale delle sue stesse protesi” (Baudrillard, 1989, p. 30). Seguendo tali interpretazioni Marco Senaldi ha giustamente interpretato la sovraesposizione schermica del panorama mediale attuale come uno “stadio video: momento ulteriore rispetto al tradizionale stadio dello specchio, di matrice psicanalitica”, poiché “lo spettatore vede se stesso in maniera indiretta; vede *sì sé*, ma non si riconosce, perché la sua immagine è catturata da un apparato di ripresa con un punto di vista estraneo al proprio campo di visione” (Senaldi, 2008, pp. 87-88).

Identità/Alterità è questa la dicotomia fondamentale alla base dei processi di riconoscimento e ambiguità che l'individuo attiva nei confronti dell'immagine del proprio volto replicata da un dispositivo tecnologico di riproduzione. L'acquisizione identitaria diventa pertanto un procedimento mediato dalla tecnologia, che nello stesso tempo identifica e dis-identifica attraverso un incorporamento e un'astrazione del proprio corpo e del supporto tecnologico (Senaldi, 2014).

Nel 1937 René Magritte dipinge *La reproduction interdite*, un quadro che rielabora in maniera critica e paradossale diversi motivi figurativi e concettuali tipici della tradizione ritrattistica e auto-ritrattistica, intuendo e anticipando molte caratteristiche espressive e formali tipiche dell'estetica e dello statuto percettivo contemporaneo. L'opera è un ritratto commissionato da Edward James, il quale viene raffigurato voltato di spalle davanti ad un grande specchio che ne riflette la nuca piuttosto che il volto. Lo spettatore è posto pertanto dinnanzi a uno straniamento della visione, dal momento che lo spazio ritratto nello specchio non è l'abituale riflesso del viso – simmetrico, speculare e organizzato secondo le coordinate geometriche della riflessione ottica – ma il suo rovescio prospettico: il retro diametralmente opposto, negato e invisibile della forma ritrattistica. In questo caso, il fruitore del quadro amplifica il *nonsense* percettivo al di fuori del quadro: duplicando il cortocircuito riflessivo di sguardi stabilito nell'opera dalle cornici della tela e dello specchio e moltiplicando la riproposizione identica e tautologica della figura ritratta.

Come aveva già dimostrato con la doppia versione de *La condition humaine* (1933-1935) – dove reinterpreta l'idea rinascimentale di quadro come finestra prospettica aperta sul mondo (per farne una scatola illusionistica, allo stesso tempo cornice trasparente ed interfaccia estensiva di visioni ulteriori) – In *La reproduction interdite* Magritte ripensa le peculiarità e possibilità della pittura e dello specchio, destrutturando le logiche prospettiche e identitarie e prefigurando sia le forme stranianti e paradossali dello spazio contemporaneo, sia i complessi processi di costruzione dell'identità individuale filtrata dai media e dalle nuove tecnologie. Secondo Marco Senaldi, infatti, l'opera di Magritte “non è semplicemente una bizzarra invenzione surrealista; l'immagine è possibile, ma solo a patto che, al posto di uno specchio, l'uomo stia guardando un monitor che gli rimandi la sua immagine ripresa da una telecamera posta alle sue spalle” (Senaldi, 2008, p. 178).

In altre parole, seppur in una dimensione ancora esclusivamente teorica, per Magritte lo *specchio* è già diventato uno *schermo*, dispositivo tecnologico di mediazione, rifrazione e

costruzione identitaria. Del resto, in un famoso saggio degli anni '80 anche Umberto Eco aveva constatato che gli specchi potessero essere interpretati secondo una lettura semiotica come dei dispositivi mediali: “protesi e canali” di informazioni per l’occhio umano (Eco, 1985).

L’installazione *Live-Taped Video Corridor* realizzata da Bruce Nauman nel 1970 è il prototipo ideale di tali concettualizzazioni. L’opera è composta da due monitor posti l’uno sopra l’altro, alla fine di un corridoio lungo 10 metri e largo 50 centimetri. Il monitor più basso mostra una registrazione continua del corridoio vuoto, quello più in alto invece una registrazione a circuito chiuso in diretta di una videocamera posizionata all’entrata del corridoio ad un’altezza di circa 3 metri. Entrando nell’ambiente e avvicinandosi ai monitor, il visitatore entra nella zona osservata dalla videocamera, ma più si avvicina alla propria immagine di schiena trasmessa dallo schermo, più si allontana dalla videocamera e di conseguenza dalla propria immagine, sempre più piccola e sfuggente.

Oggi, possiamo affermare che la figurazione dell’“uomo di schiena” ha rappresentato sicuramente il culmine di una fase – quella “video” – oramai conclusa. A quella figura iconografica si è, infatti, sostituito un nuovo regime rappresentativo che opera un ribaltamento prospettico sostanziale, radicalizzando la visione frontale e moltiplicando non più la nuca ma il volto del modello. È la pratica del selfie che promulga con emblematica forza un diverso uso dello specchio e della rappresentazione, così come rivendica diverse genealogie, prototipi e modelli figurativi (Bonini, 2014; Codeluppi, 2015; Di Gregorio, 2017; Mirzoeff 2015; Riva, 2016).

Nell’estetica contemporanea tali processi si sono irrimediabilmente espansi e intensificati, tanto che oramai l’individuo si relaziona all’immagine di sé non più attraverso degli specchi ma prevalentemente per il tramite di innumerevoli e congiunte protesi mediatiche. Con sempre maggiore assiduità l’uomo contemporaneo costruisce la propria immagine per mezzo di una circolarità intermediale di simulacri: dalla fotografia al cinema, dalla tv al web (Bertetto, 2007). Nei nostri spazi urbani gli specchi e le vetrine sono stati sostituiti da monitor e videocamere, così come le nostre abitazioni sono capillarmente pervase da “autoritratti” a schermo: dai telefoni cellulari alle cornici fotografiche digitali, dalle fotocamere alle webcam, dai social network agli avatar dei mondi virtuali. Ridefinendo la condizione percettiva ordinaria e i suoi sistemi conoscitivi e relazionali, le arti e i media attuali qualificano una nuova soggettività personale che necessariamente riformula nell’arte, così come nella società, il carattere social della fotografia attraverso decisive metamorfosi e rilocalizzazioni che interessano tanto l’ordine epistemologico quanto quello culturale, la dimensione tecnologica quanto quella sociale.

Anche il documentario contemporaneo ha metabolizzato tali evoluzioni sviluppando strategie stilistiche e comunicative ricorrenti nell’ambito delle forme autobiografiche, che rispondono in maniera peculiare a quel profluvio di auto-rappresentazioni caratteristico della cultura visuale contemporanea: completamente dominata da profili rappresentativi identitari variamente condivisi, riprodotti e veicolati sulle varie piattaforme mediali (Agger, 2012; Papacharissi, 2010).

Secondo Michael Renov, l’ambito documentario internazionale è caratterizzato da un’“esplosione di documentari autobiografici” già a partire dagli anni Ottanta e Novanta,

dove tali racconti vengono interpretati in sinergia con le rivendicazioni politiche, comunitarie e di gender prodotte dalla cultura postmoderna e digitale (Renov, 2004). Ciò che rivela lo studioso è soprattutto l'emergere di una nuova "soggettività documentaria" che si muove "dall'ottimizzazione della visione verso una verità unica (il progetto modernista di documentario) ad un sostegno dell'ambivalenza, di un credo molteplice e anche contraddittorio" (Renov, 2004, p. 139). La stessa dimensione autobiografica detiene un valore anticonformista e rivoluzionario nei confronti delle prassi stilistiche consolidate. "La vera idea di autobiografia sfida apertamente la vera idea di documentario, [...] le verità che l'offerta autobiografica propone sono spesso quelle interiori piuttosto che quelle esteriori" (Renov, 2008, pp. 41-42).

Non è un caso, allora che Stella Bruzzi – riprendendo le teorie sulla "performatività di genere" promosse da Judith Butler (Butler 1988, 1990, 1993) – adatti il concetto di "performance e di performatività" ai documentari contemporanei, riscontrando che "un documentario non può mai rappresentare semplicemente il vero, bensì è una congiunzione dialettica fra uno spazio reale e l'attività del regista che lo invade" (Bruzzi, 2006, p. 153). D'altronde, analizzando le trasformazioni del cinema in relazione ai dispositivi tecnologici del video e del computer, già Adriano Aprà ravvisava nell'introduzione della "prima persona singolare" uno degli elementi caratteristici di un cambiamento dello statuto della non-fiction in senso "diaristico e autobiografico" (Aprà, 1996, pp. 12-14).

Nel suo studio sulle forme della soggettività filmica, Laura Rascaroli analizza un eterogeneo spettro di opere cinematografiche (dalla finzione al film d'artista, al documentario) che rappresentano una tematica "di rilevanza crescente, non solo per gli studi cinematografici, ma anche per le varie forme evolutive di espressione soggettiva e autobiografica che dominano i mass-media attuali e il panorama letterario, audiovisivo, elettronico e artistico" (Rascaroli, 2009, p. 18). Secondo la studiosa, alla base della soggettività cinematografica c'è una natura "fenomenologica" che si fonda su una tensione dialogica dell'io con l'altro e che si esplicita prevalentemente nelle forme dell'autoritratto, del diario, dell'appunto, del viaggio, del resoconto memoriale e del saggio. Nella contemporaneità la scrittura in prima persona si carica inoltre di una componente "trans mediale" accompagnando una soggettività che si muove su media differenti (dal film al video, al computer) e si apre a nuovi modelli rappresentativi, che abbattano definitivamente i confini tra fiction, non-fiction e sperimentazione: dal film-saggio alla video-confessione, dal blog ai social network (Rascaroli, 2009).

Del resto, riflettendo sulla crisi radicale dei media otto-novecenteschi e sulla conseguente "condizione postmediale" attuale, Ruggero Eugeni definisce la "soggettivizzazione dell'esperienza" come uno dei "grandi complessi narrativi che ricorrono ossessivamente nell'universo della comunicazione contemporanea" (Eugeni, 2015, p. 10). Seguendo un orientamento mediologico, lo studioso designa il "first person shot" a forma stilistica paradigmatica della soggettività contemporanea, poiché risponde alla "natura incarnata, relazionale e dinamica" dell'individuo postmediale e ne "traduce in forma sensibile questa concezione del soggetto e della sua costituzione", in opposizione "al soggetto disincarnato, posizionale, e stabile dell'era mediale" (Eugeni, 2015, p. 63).

Alla luce di questi orientamenti teorici, si vuole analizzare tre casi emblematici di documentari italiani contemporanei (*Jointly Sleeping In Our Own Beds*, 2017, Saverio Capiello; *Uozzap*, 2018, Federico Iris Osmo Tinelli; *Selfie*, 2019, Agostino Ferrente), nei quali l'utilizzo della fotografia social e dei sistemi di comunicazione informatica e di messaggistica istantanea (Skype, WhatsApp, Facebook, Instagram, Twitter) si innestano nelle forme e nelle pratiche documentarie attivando un processo di trasformazione delle logiche rappresentative e comunicative consolidate.

Jointly sleeping in our own beds (2017) di Saverio Capiello è un film in prima persona che racconta l'esperienza amorosa fra il regista e Pauline, attraverso la costruzione di una drammaturgia che ne ricostruisce l'evoluzione (dalla nascita alla conclusione) impiegando esclusivamente le registrazioni dei sistemi di comunicazione informatica e di messaggistica istantanea, come Skype e WhatsApp. Pauline è una ragazza belga di ventitré anni che lavora come modella non professionista. Guarda il mondo e si guarda attraverso gli schermi dei tanti dispositivi tecnologici che utilizza: dal videofonino al computer. È solare ma fragile, ama prendersi in giro ed è in perenne movimento. Viceversa Saverio è un ragazzo della provincia di Bari che lavora a Milano. Anche lui si esprime attraverso le tecnologie ma appare più riflessivo, silenzioso e ombroso. Comunicano fra di loro senza essersi mai conosciuti concretamente e si raccontano a distanza attraverso le immagini delle proprie giornate e delle loro conversazioni telematiche.

L'intimità del racconto emerge dal resoconto di momenti ordinari (una visita al museo, una festa serale, una gita nel bosco, la preparazione di una pietanza), dalla predominanza assoluta del primo piano e dalla familiarità dei luoghi abitati che incorniciano le conversazioni e trasmettono un senso identitario e d'appartenenza (le camere da letto, i ritagli di finestre e d'interni, le porzioni di città). È in questi ambienti che i ragazzi ridono, scherzano e flirtano; iniziano a conoscersi, scoprendo meglio le loro personalità, così come le proprie tristezze e delusioni. Come davanti ad uno specchio che li riflette incessantemente, i protagonisti si confrontano con la vita e la propria individualità anche tramite la mediazione dello sguardo dell'altro. L'esibizione narcisistica propria del sistema degli audiovisivi contemporanei assume nel film le sembianze di una maschera sociale, con la quale, soprattutto la protagonista femminile, gioca, presentandosi in differenti atteggiamenti e comportamenti per scoprirsi se stessa solo davanti a uno schermo. Le lacrime che bagnano il volto di Pauline a un certo punto del film testimoniano la resa della maschera e la valorizzazione di una fragilità individuale che sembra divenire generazionale alla luce della condizione di diffusa precarietà e puro egocentrismo.

Tuttavia è quando scende la notte e il buio si fa più intenso che la coppia preferisce parlarsi. La luce degli schermi è più potente sui loro volti e il momento delle confessioni è più opportuno. È così che i personaggi "s'incontrano" e "dormono insieme nei loro rispettivi letti" guardandosi negli occhi attraverso uno schermo. Mediante un procedimento di time-lapse combinato a tagli di montaggio, Capiello ci restituisce in pochi minuti le notti dei protagonisti: le battute prima dell'addormentamento, il sonno, il risveglio. In questo senso, il film si configura come una sorta di sinfonia notturna, in cui alle venature della luce si combinano le variazioni luministiche, ai movimenti inconsapevoli del corpo il

sopraggiungere del giorno. Anche se il richiamo ad ascendenze legate al cinema underground e alla videoarte può essere plausibile (da *Sleep*, 1963, Andy Warhol a *Thursday Afternoon*, 1984, Brian Eno), in questo caso, ciò che emerge è il richiamo a un desiderio di prossimità fisica ed emotiva (“passare la notte insieme”), che i personaggi ritrovano sulla superficie delle immagini, amplificandone i contatti.

In qualche modo, sono, infatti, gli schermi – e ciò che producono nei nostri rapporti – i veri co-protagonisti del film. Organizzata intorno a un’eterogeneità di supporti video (registrazioni con il videofonino, sessioni Skype, messaggistica WhatsApp, riprese HD), l’opera si struttura per mezzo di un’operazione di montaggio dei materiali a più livelli, che sfrutta la bassa definizione d’immagine per conferire uno statuto di veridicità e privacy alle situazioni, e allo stesso tempo ricorre a una concezione ipertestuale dell’inquadratura che si scompone in più riquadri che riproducono soggettive, sguardi in macchina dei protagonisti unite a scritte e testi di dialogo.

La dimensione intima del racconto assume così una tensione teorica testimoniando l’evoluzione delle condizioni comunicative e relazionali fra gli individui mediata dalla tecnologia degli schermi. Un processo di trasformazione della soggettività cinematografica che è anche legata al rinnovamento dei dispositivi tecnologici e al loro utilizzo sociale nei confronti dell’auto-rappresentazione. Nel film, ad esempio, non sono più gli obiettivi della camera, ma gli schermi, i dispositivi che ritraggono e mettono in comunicazione i protagonisti. Lo schermo del computer assume così anche il ruolo di macchina da presa, imponendo un punto di vista auto-ritrattistico e una relazione biunivoca di campi e controcampi complementari. I due ragazzi sono filmati mentre si guardano fra loro contemplando lo schermo. L’immagine diviene letteralmente una membrana di relazione e contatto che riproduce i volti dei protagonisti imprigionandoli nelle cornici e ne incrocia gli sguardi come in una videoinstallazione a circuito chiuso. Lo schermo, lo specchio e la videocamera sono ormai divenuti il medesimo medium: dispositivi concettuali unificati in un’inedita forma autobiografica legata all’evoluzione dei sistemi mediali di circolazione delle immagini di sé. Come dire, l’amore ai tempi del self-documentary.

Viceversa *Uozzap* (2018) di Federico Iris Osmo Tinelli si costituisce come un film-dispositivo a partire dall’omonima applicazione social. L’opera è una specie di esperimento di transcodifica nel linguaggio cine-videografico delle formule comunicative definite dalla nota applicazione di messaggistica istantanea multiplatforma per smartphone. Il film prende forma, infatti, dai vocali originali che riproducono i messaggi audio delle conversazioni registrate dal regista con amiche, amici e sua madre.

Da un punto di vista stilistico, l’essenzialità, vuota e astratta della parola registrata diventa per contrappunto il pretesto per un’esplorazione figurativa, complessa e multiforme del visivo: a partire dal puro fonema linguistico l’immagine si avventura in un caleidoscopico catalogo iconografico, frutto di associazioni grafiche, rimandi concettuali e verbali, rinvii archivistici ragionati ed estemporanei. Le riprese ex-novo si contaminano con un profluvio sterminato di immagini reperite dall’archivio infinito, accessibile e disponibile del web. La cultura figurativa di riferimento dell’applicazione WhatsApp è, del resto, per sua natura ibrida, multipla e plurale, poiché mixa video, tracce audio, foto, grafiche, emoticons, chat scritte, promuovendo, di fatto, una comunicazione trans-mediale popolare.

È così che il film adotta un linguaggio innovativo e sperimentale che si ricollega alla tradizione video-avanguardistica monocanale, basandosi sulla rielaborazione dell'immagine in seno alle forme compositive del multiplo e del multi-schermo e all'uso diffuso della grafica e del compositing fotografico. Le scelte stilistiche si modificano inoltre di personaggio in personaggio, componendo una sorta di ricognizione dei generi e degli stili cinematografici consolidati: il film d'autore, la commedia sentimentale, l'horror. Le stesse pratiche tipiche del documentario come l'intervista, il pedinamento, l'osservazione vengono dichiaratamente smitizzate, dal momento che seppur impiegate nel corso del lavoro sono riconfigurate nella polisemia delle voci e delle interpretazioni. Così facendo le concettualizzazioni avanzate dalla cultura social rinnovano dall'interno le pratiche del documentarismo contemporaneo, insegnandoci a far dialogare e convivere vicendevolmente nelle nostre pratiche identitarie l'individuale e il collettivo, il privato e il pubblico.

Il vero centro drammaturgico e figurativo del film sono, infatti, i processi identitari e relazionali al tempo dei social media. La rappresentazione dei protagonisti e dello stesso regista si realizza attraverso una narrazione complessa, frammentaria e disincarnata: figlia legittima della complessità identitaria della nostra contemporaneità. La ricorrenza inoltre del tema queer e gender aggiunge un ulteriore livello di complessità, introducendo meditazioni legate al travestitismo, alla performance, alla relazione ambigua fra volto e maschera scenica.

Anche da un punto di vista della temporalità, il film per adeguarsi all'applicazione sceglie compiutamente il momento della riflessione: poiché i vocali selezionati sono quasi sempre riconsiderazione di eventi accaduti, ripensamento a posteriori di scelte intraprese o abbandonate. Come nel lavoro precedente, anche in questo caso una particolare attenzione è riservata alle relazioni amorose e amicali, come specchi significanti di condizioni universali in cui l'individualità personale deve per forza rapportarsi all'altro nei suoi vincoli di appagamento, dipendenza, subordinazione ed emancipazione. In *Uozzap* pertanto gli schermi-specchio di *Jointly sleeping in our own beds* che simboleggiavano le traiettorie di un faccia a faccia nella relazione di coppia, sono oramai andati in frantumi in una costellazione di immagini di sé che non prevedono necessariamente limiti alla propria corporeità e non concepiscono più l'idea di specularità e dualismo spaziale e temporale. La diretta e la dimensione sostanzialmente stanziale del software Skype, infatti, rispondono ancora alla logica cinematografica del campo-controcampo e alla linearità temporale del passato-presente-futuro. WhatsApp viceversa si affida alla poligamia della partecipazione plurale e alla rizomatica ubiquità spazio-temporale data dal nomadismo dei mobile phones.

Nel film anche la fotografia è direttamente e ricorsivamente tematizzata, tanto come oggetto (le immagini fotografiche recuperate dal web o realizzate dagli stessi protagonisti), quanto come pratica (le molte situazioni di shooting fotografico filmate). In questo modo, è esplicita la funzione concettuale della fotografia intesa come oggetto teorico che raffigura la forma linguistica per antonomasia della nostra contemporaneità in grado di riflettere a livello comunitario sulla problematicità della rappresentazione identitaria. Il volto umano d'altronde nel film rappresenta un motivo figurativo cardine e ricorrente. Insieme allo

sguardo in macchina, il primo piano di un attore sociale in posa radicalizza incontrovertibilmente il senso diffuso di specchiare la propria identità nelle immagini e diffonderla attraverso i dispositivi informatici: una deriva social della forma auto-ritrattistica del *selfie* nel documentario.

Ed è propria alla forma del *selfie* che il regista Agostino Ferrente si rivolge in *Selfie* (2019). Si tratta di un lavoro originariamente commissionato da ARTE France a partire da un'inchiesta sulla morte di Davide Bifulco, un sedicenne che morì a Napoli nel 2014 ucciso da un colpo di pistola sparato da un carabiniere. L'idea di Ferrente è quella di concentrarsi su due amici del ragazzo ucciso, oggi sedicenni, che possano raccontarne le vicende dal loro punto di vista, così come la loro quotidianità, la loro amicizia, il legame con il contesto in cui vivono. I due protagonisti sono Alessandro e Pietro che abitano nel rione Traiano e si confrontano quotidianamente con la mancanza di lavoro, con la criminalità organizzata e con l'assenza di una progettualità esistenziale.

La scelta stilistica del *selfie* perde immediatamente il suo gradiente teorico e concettuale per divenire una forma consueta e adeguata alle esigenze dei ragazzi che la utilizzano alternativamente come espediente di confessione e di racconto. Ferrente non delega, infatti, la regia ai protagonisti ma ne negozia le configurazioni: i protagonisti divengono così, allo stesso tempo, attori sociali e operatori di macchina. Anche da un punto di vista iconografico si assiste ad un avvicendamento fra primi piani e campi lunghi. Il volto e il paesaggio urbano costruiscono un ritmo di montaggio lento e riflessivo che accosta la situazione statica della confessione a quella dinamica della fuga. Lo sguardo in macchina di un ragazzo che racconta la propria esperienza è spesso, infatti, seguito da una corsa liberatoria in motorino.

Lo stesso principio partecipativo tipico del social movie (dove le immagini plurali filmate da diversi autori vengono poi editate da un supervisore, spesso unico) (Scano, Peru, 2017) viene qui trasceso da una consapevolezza stilistica ed etica. La pratica fotografica del *selfie* introduce nel linguaggio cinematografico una particolare tipologia di racconto in prima persona che si guarda negli occhi nel momento stesso in cui sta riprendendo. Il *selfie* prefigura un'inquadratura chiusa e autosufficiente che mette in stretta relazione il primo piano del volto con il contesto sullo sfondo. Non è un caso che il rapporto con differenti ambienti (il bar, il cimitero, la camera d'albergo) e situazioni (la serenata, il parco acquatico) sia una marca figurativa ricorrente nel corso del film e che spesso stabilisce un senso di comunità proprio nella conformazione a coro teatrale del gruppo di persone che si riprendono. La ricerca della "giusta distanza" dalla quale riprendere e riprendersi è inoltre una chiara attitudine della pratica del *selfie*, che nel film iscrive una riflessione anche sul senso morale dell'inquadrare (e non a caso viene nominato *L'infinito* di Leopardi): di ciò che deve (e vuole essere) mostrato o nascosto.

Nel film i *selfie* si confrontano solo con un'altra tipologia tecnologica di immagini: le registrazioni a circuito chiuso dei sistemi di sorveglianza. L'abnorme differenziazione di scala e grandezza fra le due forme attiva un senso perturbante nella rappresentazione che mina le stesse acquisizioni identitarie. Il narcisismo e i principi di esibizione del sé lasciano il posto a una riconsiderazione degli stessi valori dell'immagine: la fiducia verso le verità della riproduzione in immagine decadono (come dimostrano i video di sorveglianza dai

quali non è possibile decifrare le reali dinamiche di accadimento dei fatti). La stessa esperienza soggettiva richiede necessariamente un'ulteriore articolazione argomentativa. Molto interessante è, infatti, l'introduzione di una sequenza onirica in cui Alessandro rimette in scena un suo sogno dove la propria vicenda biografica si mescola con quella dell'amico morto.

La complessità dell'operazione si evidenzia anche a livello sonoro attraverso un'eterogeneità negli statuti delle voice over utilizzate e delle loro relazioni con la componente video, stabilendo un cortocircuito significativo tra passato e presente. Così sulla ripresa attuale della strada in cui sono accaduti i fatti filmata da un sistema automatico di sorveglianza, ascoltiamo le registrazioni telefoniche delle richieste di soccorso della notte della sparatoria. Lo spazio filmato apparentemente insignificante e inerte viene investito da una componente emozionale e soggettiva, che ne ribalta le letture e gli orientamenti di senso.

Il film di Ferrente mettendo in connessione problematica le immagini della videosorveglianza con quelle dell'auto-ritrattistica contemporanea di matrice fotografica riannoda così i fili concettuali e figurativi di una cultura visuale e social in evoluzione e contaminazione che rielabora acquisizioni e paradossi percettivi già sperimentati dalle arti visive nel corso della propria storia (da Parmigianino a Escher, da Magritte a Nauman) e li sedimenta in un territorio espressivo vivace e in via di continua ridefinizione come il documentarismo contemporaneo: stilisticamente all'avanguardia e teoricamente instabile, soggetto a continue mutazioni proprio come le acquisizioni identitarie nella società contemporanea. Lo sguardo in macchina, il racconto in prima persona, la condivisione collettiva dei punti di vista esplicita una nuova tensione espressiva tra pubblico e privato, in cui l'istanza testimoniale del racconto documentario dialoga incessantemente con la riscrittura relazionale dei media digitali, imponendo una nuova modalità di confronto fra "io", "noi" e gli "altri". Un senso identitario e d'appartenenza comunitaria in rinnovamento, che la fotografia social e il documentario contemporaneo stanno sviluppando congiuntamente.

Nota biografica

Giacomo Ravesi è assegnista di ricerca presso il Dipartimento Filosofia Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre. È autore dei volumi: *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive* (Rubbettino, 2011) e *L'Atalante (Jean Vigo, 1934). Immagini del desiderio* (Mimesis, 2016). Ha curato, con Stefania Parigi, il numero monografico della rivista «Imago. Studi di cinema e media» dedicato al tema *Il paesaggio nel cinema contemporaneo* (Bulzoni, 2014). Ha pubblicato articoli e saggi in riviste e volumi italiani e internazionali. I suoi ambiti di ricerca prevalenti riguardano il cinema e il video d'avanguardia e sperimentale, le relazioni fra cinema e arti visive, il video musicale, il documentario contemporaneo e il cinema d'animazione italiano. Cura il coordinamento artistico del Visioni Fuori Raccordo Film Festival e la sezione documentari di Molisecinema. È tra i garanti dell'AAMOD e curatore della rassegna *Racconti dal vero* presso l'Apollo 11 di Roma.

Bibliografia

- Agger, B. (2012). *Oversharing. Presentation of Self in the Internet Age*, New York: Routledge.
- Aprà, A. (1996). *Il cinema e il suo oltre*, in A. Aprà, B. Di Marino (a cura di), *Il cinema e il suo oltre*, (pp. 9-24), Pesaro: Mostra Internazionale del Nuovo Cinema.
- Baudrillard, J. (1979). *De la séduction*, Paris: Galilée; trad. it. (1980). *Della seduzione*, Bologna: Cappelli.
- Baudrillard, J. (1989). *Videosfera e soggetto frattale* in AA. VV., *Videoculture di fine secolo*, (pp. 29-39), Napoli: Liguori.
- Baudrillard, J. (1997). *Illusion, désillusion estétiques*, Paris: Sense e Tonka; trad. it. (1998). *Estetica della disillusione*, in V. Valentini (a cura di), *Allo specchio*, (pp. 18-30), Roma: Lithos, Roma.
- Bertetto, P. (2007). *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano: Bompiani.
- Bonini, T. (2014). *Dall'autoritratto al Selfie. Breve storia del guardarsi allo specchio*, «Doppiozero», 03 febbraio 2014, Preso da: <https://www.doppiozero.com/materiali/web-analysis/dallautoritratto-al-selfie>
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*, New York: Routledge.
- Butler, J. (1988). *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, «Theatre Journal», v. 40, n. 4, 519-531.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London: Routledge; trad. it. (2013). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari: Laterza.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York-London: Routledge; trad. it. (1996). *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Milano: Feltrinelli, 1996.
- Codeluppi, V. (2015). *Mi metto in vetrina. Selfie, Facebook, Apple, Hello Kitty, Renzi e altre «vetrinizzazioni»*, Milano-Udine: Mimesis.
- Debray R. (1992). *Vie et mort de l'image*, Paris: Gallimard; trad. it. (1999). *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano: Il Castoro.
- Di Gregorio, L. (2017). *La società dei selfie. Narcisismo e sentimento di sé nell'epoca dello smartphone*, Milano: Franco Angeli.
- Eco, U. (1985). *Sugli specchi*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine* (pp. 9-37), Milano: Bompiani.
- Eugeni, R. (2015). *La condizione postmediale*, Brescia: La Scuola.

- Mirzoeff, N. (2015). *How to See the World*, London: Penguin Books Ltd, trad. it. (2017). *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Monza: Johan & Levi.
- Papacharissi, Z. (ed.). (2010). *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*, London: Routledge.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, London: Wallflowers.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Renov, M. (2008). *First-person Films. Some Theses on Self-Inscription*, in Thomas Austin, Wilma de Jong (eds.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, (pp. 39-50), New York-Maidenhead (UK): McGraw Hill-Open University Press.
- Riva, G. (2016). *Selfie. Narcisismo e identità*, Bologna: Il Mulino.
- Scano, R., Peru, G. (2017). *Il social movie: manuale d'istruzioni*, Italia: Autopubblicazione.
- Senaldi, M. (2008). *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Milano: Bompiani.
- Senaldi, M. (2014). *Obversione. Media e disidentità*, Milano: Postmedia.