DOPPIOZERO

L'osceno del linguaggio

Enrico Manera
10 Dicembre 2015

Daniele Gaglianone, noto per film come I nostri anni (2001), Nemmeno il destino (2004), Pietro (2010) e Ruggine (2011), ha realizzato numerosi documentari e cortometraggi, caratterizzati da uno sguardo rigoroso, lirico e militante. Cresciuto politicamente nella â??scuolaâ?• dell'Archivio nazionale cinematografico della Resistenza e aiuto-regista di Gianni Amelio, pratica un cinema attraversato dalla tensione tra realismo, anche tragico, e dimensione utopica, non senza ironia. Sotto il segno dell'urgenza di raccontare e di un cinema necessario, impegnativo per sÃ© e per lo spettatore nella misura in cui entrambi risultano messi in gioco, l'esperienza del cambiare ha sempre un ruolo centrale nella sua narrazione visiva. L'attenzione alle condizioni materiali del quotidiano e a quelle umane del gruppo che produce un film sono una delle caratteristiche del suo stile e definiscono un'etica indipendente che si riflette nell'estetica. Questa conversazione con lui Ã¨ diventata un'occasione per parlare di scuola, di storia, di rappresentazione, di migrazioni attraverso il filtro del cinema.

Nei tuoi film la scuola, cosÃ¬ come la â??periferiaâ?•, Ã¨ sempre molto presente, sia come luogo di formazione per l'adolescenza sia come ambiente di socialitÃ per adulti migranti. Che cosa Ã¨ la scuola per te?

La scuola Ã¨ nello stesso tempo uno spazio dove sperimentare, far vivere il possibile e anche un microcosmo che riflette le dinamiche della societÃ che solo apparentemente resta fuori dallâ??aula. Spesso Ã¨ una zona di frontiera dove entra in conflitto ciÃ² che potrebbe essere il mondo con ciÃ² che il mondo Ã¨.

La rappresentazione della scuola nell'immaginario italiano Ã¨ spesso macchiettistica e banalizzata, uno scenario semplificato per dire qualcosa di altro. In un precedente articolo (La scuola raccontata dagli sciacalli) mi era capitato di invocare un nuovo realismo per raccontare la scuola. Che ne pensi?

Penso che raccontare la scuola significa raccontare un contesto che piÃ¹ di altri restituisce la temperatura del mondo in cui viviamo. Ma in questa restituzione gioca un ruolo fondamentale la natura dello sguardo di chi racconta. Quindi se chi racconta non vede o non desidera far emergere la dimensione allegorica di questo luogo e dar conto dei conflitti che ne emergono, Ã¨ per che semplicemente non vuole farlo nella vita e nel suo cinema. Se lo sguardo sulla scuola risulta insufficiente superficiale e strumentale Ã¨ perchÃ© si ha quello sguardo su tutto o quasi.

Uno dei tuoi ultimi film, La mia classe*, Ã¨ una non fiction, in cui a un certo punto sceneggiatura e realtÃ si sovrappongono e si confondono, in una collisione dai potenti effetti sullo spettatore.*

Il progetto allâ??inizio doveva essere riconoscibile come una fiction con un grande legame con il reale: lâ??idea era quella di rifarsi al grande film di De Seta *Diario di un maestro*, dove un attore (Bruno Cirino) insegnava realmente a una classe autentica di bambini delle elementari. Nel nostro caso Valerio Mastandrea doveva interpretare un professore dâ??italiano che insegna a una classe di studenti stranieri che realmente stavano seguendo dei corsi di italiano. Avevamo concepito una storia che si ispirasse alla reale condizione degli studenti. Uno di loro, Issa, un ragazzo ivoriano, aveva paura di perdere il permesso di soggiorno ed era terrorizzato dallâ??idea di rischiare di tornare nel suo paese dove gli avevano sterminato la famiglia. Noi da narratori avevamo immaginato che ciÃ² accadesse con tutte le sue drammatiche conseguenze raccontando la ricaduta di questo dramma allâ??interno della vita del professore e della classe. Questo era il film. Poco prima di iniziare le riprese perÃ² a Issa il permesso di soggiorno glielo han tolto sul serio. Questo ha comportato un corto circuito che ci ha messo in crisi completamente: io mi son sentito completamente inadeguato nella mia pretesa di raccontare qualcosa di â??realeâ?• allâ??interno del rassicurante perimetro della narrazione. Tra lâ??altro avrei dovuto dire ad Issa che, malgrado il film si ispirasse alla sua storia, non poteva lavorare al film in quanto sprovvisto di documenti e quindi â??non collocabileâ?• come lavoratore. Ci siamo sentiti degli idioti, pronti a girare lâ??ennesimo filmetto edificante su un argomento da cinema impegnato. A quel punto non mi interessava piÃ¹. Insieme a Valerio abbiamo parlato a lungo e alla fine â?? dopo aver pensato seriamente di lasciar perdere â?? abbiamo partorito una strada rischiosa ma per noi lâ??unica praticabile per far emergere il disagio profondo che stavamo vivendo. Allora il film Ã¨ diventato una sorta di doppio binario apparente dove convivono due livelli, uno della finzione dove Valerio Ã¨ il professore che insegna (con lezioni vere perÃ²) agli studenti migranti; lâ??altro dove Valerio Ã¨ Valerio, io sono io, gli studenti continuano a essere gli studenti. Una sorta di apparente backstage che perÃ² man mano che il film procede viene percepito sempre meno come tale. In questo livello la realtÃ sembra che entri a gamba tesa: difatti nel livello di finzione si racconta la storia di uno studente che perde il permesso di soggiorno (come capitava ad Issa nel progetto iniziale) e che chiede aiuto al professore che ovviamente glielo dÃ . Nel secondo livello quello della â??realtÃ â?• abbiamo fatto finta che ciÃ² che era capitato a Issa prima di cominciare le riprese accadesse durante le riprese e io, come bravo cittadino legalitario, lo sbattessi fuori dal set anche per il suo bene. Tutto questo girato con uno stile che disorientasse lo spettatore e lo facesse slittare continuamente da un livello allâ??altro per fargli saltare â?? come era capitato a noi â?? tutti i rassicuranti schemi attraverso i quali ci raccontiamo le cose metabolizzando i traumi. Volevo che gli spettatori provassero lo stesso disagio provato da noi.

Inoltre Valerio Mastandrea Ã¨ l'unico professionista del cast e il girato dei dialoghi in classe con gli studenti Ã¨ una delle parti piÃ¹ efficaci e realistiche del film.

Per girare il film in questo modo ho seguito questo metodo: per non perdere la freschezza della veritÃ delle lezioni (basate su un canovaccio spesso concordato con gli stessi studenti dove si iniziava e si poteva andare a parare in luoghi non previsti) nelle parti piÃ¹ strutturate che dovevano appartenere a â??ciÃ² che accade sul serioâ?•, ho deciso di raccontare agli studenti la nuova struttura del film ma di rivelargli ciÃ² che doveva accadere solo poco prima di girare. La scena della discussione, quando Issa rientra in classe nonostante la

nostra â??espulsioneâ?•, Ã¨ stata girata cosÃ¬: abbiamo iniziato la lezione senza Issa, che per gli studenti era semplicemente assente quel giorno, poi ho interrotto la lezione entrando in classe con lui. Ho detto che Issa nel film totale che stavamo girando (ovvero che comprendeva i due livelli che in realtÃ si fondono in un livello unico ilâ?¦ terzo!) avevo sbattuto fuori Issa perchÃ© era irregolare e non poteva lavorare nel film. Ora Issa rientrava perchÃ© voleva continuare a fare il film (che nel set divenuto allegoria della societÃ significa voler continuare a vivere, ad avere il diritto di farlo) e io lo sbattevo di fuori di nuovo. Era chiaro che non era vero ma ho chiesto agli studenti che cosa mi avrebbero detto se o lo avessi fatto sul serio. E abbiamo girato, litigando per 25 minuti di fuoco in un clima surreale dove tutti sapevamo che non era vero ma in quello spazio lo era diventato.

Tu hai fatto sia documentario che narrazione di finzione: in ogni caso il tuo cinema ha come tratto distintivo un rapporto urgente e politico con la realtÃ , una politicitÃ sentita in modo problematico. Qui, il tuo lavoro piÃ¹ recente, sulla Val Susa e sul movimento di opposizione alla Tav e allo stesso tempo il racconto di una comunitÃ e la descrizione di una lotta.

Questo Ã¨ un aspetto che legittimamente viene colto da chi guarda ciÃ² che faccio. Ma io non ho un approccio militante alle cose perchÃ© sono, nella vita, abbastanza inetto ad ogni forma di militanza. Mi sento inadeguato, spesso in ritardo. E allora forse utilizzo il cinema per mediare tra la mia inadeguatezza e la realtÃ . Io ho sempre e solo parlato dei fatti miei. Ma i fatti miei sono questi, dalla val di Susa alla classe degli studenti migranti.

Durante la tua formazione hai avuto un maestro come Paolo Gobetti all'Ancr di Torino, e I nostri anni *Ã¨ il film sulla Resistenza che nel 2001 ha contribuito a mettere a fuoco un paradigma sulla differenza tra storia e memoria.* Rata nece biti (La guerra non ci sarÃ), *Ã¨ invece un contributo sulla â??storia del presenteâ?•, le vicende della guerra in Bosnia, in cui questa viene raccontata da diverse generazioni. Qual Ã¨ il rapporto del tuo cinema, raccontare storie, con la storia? E in questo senso cosa puÃ² dare il cinema alla scuola?*

La cosa che mi affascina Ã¨ il rapporto tra le storie intime private e personali che si schiantano contro il â??Treno della Storiaâ?•. Arrivare alla Storia attraverso le storie o viceversa. Credo in definitiva la possibilitÃ di un confronto, di un (ri)pensamento costante. Torniamo a *La mia classe*: quando Valerio Mastandrea racconta, alla fine del film, lâ??incontro con il cane egli *diventa* il film, nel senso che incarna il soggetto/oggetto del nostro sguardo in quanto realizzatori del film e anche agli occhi dello spettatore. Ed Ã¨ qualcosa di inaccettabile, di osceno, come se, alla frontiera del mondo dei film, *quel* Valerio non avesse i documenti e non potesse passare. PuÃ² essere mandato via, scacciato, ma non puÃ² sparire. Nessuno di noi, nÃ© io regista del film, nÃ© Valerio interprete del film, nÃ© lo spettatore sanno dire chi Ã¨ che parla in quel momento. Non si tratta del *Valerio* che abbiamo visto nel film come personaggio, in quanto si percepisce non corrispondere al Valerio inteso come soggetto nominato e nominabile, riconosciuto e riconoscibile al di lÃ della presenza nel film (in altre parole: non puÃ² trattarsi del Valerio *vero*); non Ã¨ il professore, personaggio interpretato e fatto vivere da *quel Valerio*; non puÃ² essere nemmeno il Valerio *vero*, quello che â?? appunto â?? Ã¨ fuori dalla scena e che Ã¨ allâ??origine dei due corpi che si muovono nel film (il professore e lâ??attore che lo interpreta); non puÃ² essere lui perchÃ© sta agendo su di sÃ© per creare qualcun altro, un qualcuno a cui nessuno sa dare unâ??identitÃ . Il vero Valerio non puÃ² entrare nel film se

non attraverso una mediazione: Ã¨ osceno come Ã¨ osceno il finale del film dove lo studente senza documenti viene â??veramenteâ?• preso dalla polizia. Si tratta di un finale osceno in quanto si trova al di fuori dei confini del film che la troupe ha finito di girare.

La prendo come una risposta vera, relativa al tuo modo di fare cinema, alla mia domanda Ã la Marzullo â??su cosa ci puÃ² dare il cinemaâ?•...

Il film nella sua totalitÃ Ã¨ una sorta di paradossale messa in scena dellâ??osceno: ma cosa diviene lâ??osceno quando Ã¨ in scena? Diventa un nodo irrisolto che vaga come un non-morto nella zona grigia esistente tra le definizioni, in quella *no manâ??s land* dove la volontÃ e necessitÃ di definire non riesce ad arrivare e dove le cose appaiono indeterminate proprio perchÃ© ridotte alla loro essenza primaria che non puÃ² essere ricondotta a (e ridotta da) nessuna definizione. Questa condizione di oscenitÃ Ã¨ intimamente legata alla dimensione speculare dellâ??immagine intesa innanzitutto come immagine creata: di fronte ad essa â?? al di lÃ di una possibile consapevolezza â?? tutti si ri/specchiano, semplicemente perchÃ© ognuno di noi *sa* (anche senza rendersene conto) che quando guardiamo dentro un obiettivo vediamo inevitabilmente riflessa la nostra sembianza: *sappiamo* che questo incontro avviene anche quando guardiamo qualcuno negli occhi. Da qualche parte il nostro corpo *sente* che laggiÃ¹, nella pupilla dellâ??altro, esiste la nostra ripetizione. Lâ??unica cosa che non vedremo mai siamo noi stessi; e meno che mai allo specchio, luogo che nella sua epifania rimanda una copia che modifica fatalmente lo status di chi si sta guardando. Protagonisti della scena del nostro vivere saremo sempre nello stesso tempo fuori scena, saremo sempre intimamente osceni. Questa segreta indeterminatezza Ã¨ intollerabile perchÃ© non abbiamo un posto dove metterla, cosÃ¬ come non sappiamo dove mettere nÃ© Valerio che ci racconta del cane nÃ© il film stesso: Ã¨ finzione? O Ã¨ un documentario? Questa condizione di *non-qualcosa* trascende il film: non Ã¨ infatti la condizione di tutta quella umanitÃ che abita sempre piÃ¹ numerosa quegli spazi creati appositamente (le *non-galere*: i centri di identificazione ed espulsione) o di quelli che impongono la loro presenza in modo autonomo, spazi interstiziali e marginali dove riporre lâ??inaccettabile, lâ??indeterminato, ciÃ² che sfugge alle categorie utilizzate dalla societÃ democratica per creare la propria immagine di sÃ©, dove allontanare tutto ciÃ² che non puÃ² stare in scena perchÃ© nel vocabolario della democrazia non si trova un nome che gli dia cittadinanza? I profughi ammassati ai reticolati e ai muri di confine, i migranti attaccati ai barconi e quelli annegati in fondo al mare non rappresentano forse questa oscenitÃ che spinge ed entra in scena senza nÃ© definizione, nÃ© permesso? Tutto questo rompe la dicotomia fra dentro e fuori creando uno spazio incollocabile che perÃ² non risulta estraneo perchÃ© lo percepiamo intimamente connesso a quello stesso sguardo osceno che siamo impreparati a vedere e che ci esplode in mano facendo saltare tutti i nostri confini mentali e materiali. La questione migratoria, lo spostamento di viventi che cercano uno spazio dove semplicemente far vivere il proprio corpo, condizione sine qua non che rende ogni altra condizione possibile, mette in crisi la fragile struttura dellâ??edificio di senso (e del linguaggio che lo sostiene e lo esprime) in cui abitiamo. Lâ??oscenitÃ rimanda allâ??impossibilitÃ di vedere il proprio corpo senza una mediazione, sia che si tratti di una mediazione politica, ideologica, artistica, sia che si tratti di un semplice specchio o di un obiettivo di una camera, la stessa camera a cui si rivolge lo studente espulso dalla classe e dal film nellâ??istante finale: â??Mi stanno portando via, riportandomi nellâ??osceno. Mi vedi o non mi vedi? E se mi vedi, cosa fai adesso?â?•. Dopo quello sguardo non câ??Ã¨ piÃ¹ nulla.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã¨ grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO