

IL DOCUMENTO IN SCENA

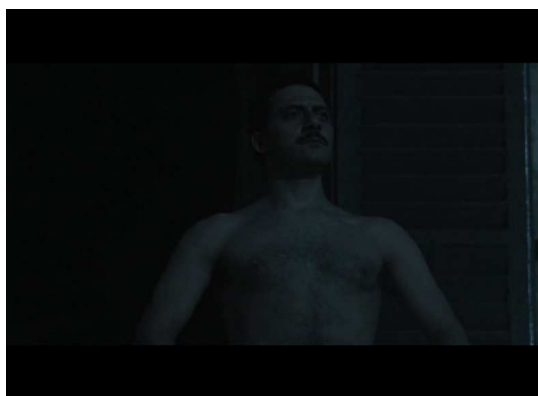
di Giulia Maria Cristina Palladini

Ciò che intendo analizzare in questo articolo, sono alcune modalità legate alla messa in scena di eventi ed esistenti direttamente riconducibili al mondo storico. Mi riferisco in particolare a quei film che operano un montaggio narrativo di documenti e di materiale d'archivio, nel tentativo di stabilire una serie di connessioni capaci di ri-configurare la nostra concezione e percezione del campo del reale. Un buon esempio di questa attitudine è l'ultimo film di Marco Bellocchio, *Vincere* (2009).

La mia analisi si concentrerà su alcuni effetti di senso che i documenti e le immagini d'archivio esercitano sulla lettura delle vicende storiche rappresentate, su come essi si distribuiscano all'interno del testo filmico in rapporto al contesto e infine su come possano apportare effetti di "realismo" o, al contrario, dare un significato nuovo e diverso agli eventi narrati.

E' necessario innanzitutto comprendere come la scelta di posizionare materiale d'archivio in un determinato punto della narrazione, non sia mai un intervento del tutto "innocente", nel senso che il posizionamento degli elementi ne determina le possibilità di lettura. Anche lo spostamento di un unico elemento può stravolgere il senso di ciò che vediamo.

Un ottimo esempio di questa strategia "posizionale" è la sequenza in cui Mussolini (Filippo Timi) si affaccia nudo dal balcone della casa di Ida Dalser (Giovanna Mezzogiorno). La sua postura distinta e fiera è riconducibile, a livello iconico, a quella che il duce era solito assumere durante i propri comizi. Alle immagini di Mussolini nudo sul balcone seguono, in un ideale controcampo, quelle documentarie in bianco e nero, tratte dai cinegiornali dell'epoca, di folle fasciste in delirio (fig. 1-2; 3-4).



(1)



(2)



(3)



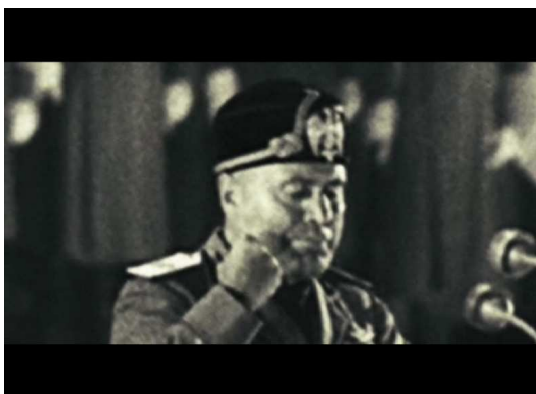
(4)

L'uso di documenti d'archivio, in questo caso, può essere considerato un *prelievo* con funzione d'*innesto*; il significato delle immagini di repertorio è infatti subordinato e ricontestualizzato dalla messa in scena che ne fa il film. In altre parole le immagini si sdoppiano, perché se da una parte esse funzionano come una proiezione storica dello spettatore, dall'altra sono una premonizione del protagonista.

Non si tratta dunque semplicemente di prelevare un'immagine, ma di proiettarvi un significato nuovo attraverso una visione che raccolga in sé sia lo sguardo dello spettatore che quello del protagonista. Ma anche se i nostri occhi sono sullo stesso piano, i punti di vista restano separati: un punto di vista interno al testo (e ignaro delle conseguenze), l'altro (il nostro) esterno e portatore di una memoria storica. Le immagini d'archivio interagiscono con entrambi i punti di vista, e per un attimo sembrano circuitarli facendoci percepire la Storia come la realizzazione del sogno di un folle.

Qualcosa di analogo accade anche in una delle ultime sequenze del film, quella in cui alle immagini di un discorso in tedesco di Mussolini, vengono alternate quelle del figlio rinchiuso in manicomio (Filippo Timi).

Ciò che funziona da operatore di montaggio è stavolta il campo sonoro: vediamo il figlio e sentiamo la voce del padre, vediamo il padre e sentiamo la voce del figlio che ne doppia parole e i gestualità (fig. 5-6-7-8).



(5)



(6)



(7)



(8)

In chiusura di sequenza, il montaggio allinea prima l'immagine di Mussolini, poi quelle del figlio pazzo, per passare a quelle di una folla oceanica ed urlante. Il discorso si chiude sul volto del figlio, mentre il campo sonoro è invaso dal fragore della folla in delirio (fig 9-10).



(9)



(10)

La scelta di utilizzare un unico attore per interpretare sia Mussolini che suo figlio, lega le due figure fondendole in un unico personaggio. L'effetto ottenuto è quello di una destabilizzazione dello sguardo spettatoriale che, una volta allontanato da una visione "naturalista" degli eventi, è sottoposto alla proiezione ideologica che il film opera sulle Storia.

Da un punto di vista analitico, si ripropone quel prelievo con funzione di innesto già analizzato in precedenza, ma con l'introduzione di un elemento ulteriore: non siamo più di fronte ad una premonizione, ma dinanzi alla diagnosi della follia di un uomo. La folla si esalta alle parole di Mussolini, ovvero alle parole del figlio che fa il verso al padre, e quindi alle parole di un pazzo.

L'utilizzo di prelievi che si sviluppano in innesti dona al film un andamento circolare, un inizio che coincide con la fine, la pazzia di una visione che si conclude con la drammatica fine dei suoi protagonisti.

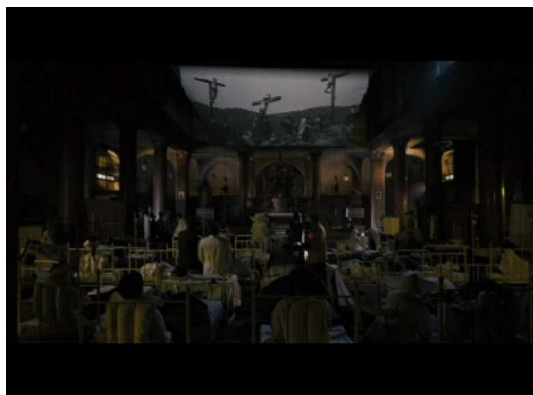
Un altro luogo in cui l'utilizzo di materiali d'archivio apre alla proiezione di un discorso con forte valenza ideologica, è rintracciabile nella sequenza in cui Mussolini è ricoverato in ospedale dopo

essere stato ferito sul Carso. Assieme a lui c'è la moglie, Rachele.

La sequenza inizia con l'inquadratura di un grande crocifisso a cui fanno seguito le immagini, proiettate sul soffitto dell'ospedale, del film *Christus* (1916) di Giulio Antamoro. Ad essere prelevate sono immagini che ritraggono Gesù sofferente sulla croce (fig. 11-12).



(11)



(12)

Nella sala entra, accompagnato da ufficiali in alta uniforme, il Re d'Italia che, avvicinandosi al capezzale di Mussolini, domanda: “come sta Mussolini? Deve soffrire molto?”.

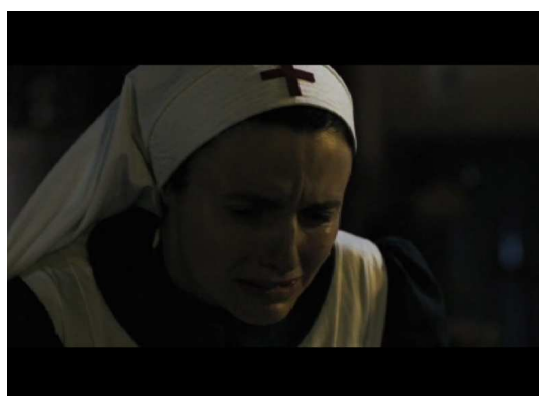
Il Re si congratula e velocemente si congeda. L'arrivo di Ida Dalser è però motivo di una lite con Rachele. Sarà quest'ultima ad uscirne “vincitrice”. Nella scena che segue la lite, la figura sofferente di Mussolini viene accostata di nuovo a quella di Cristo sulla croce, mentre quella di Rachele è letteralmente un'immagine speculare della Vergine Maria (fig. 13-14; 15-16).



(13)



(14)



(15)



(16)

Ad essere interessante, in questo caso, non è solo la natura dell'immagine prelevata, ma anche la posizione che assume all'interno degli eventi narrati. Si tratta di un prelievo operato sull'iconografia cristiana, la cui funzione consiste nell'innestare il *pathos* dell'icona del Cristo crocefisso, sull'immagine di Mussolini sofferente. La presenza della croce raddoppia questo effetto e assieme ad esso passa, quasi inosservato, un intero apparato ideologico: il Mussolini socialista e ateo messo in scena all'inizio del film, se vuole davvero raggiungere il potere, ha ora bisogno di ricorrere ad un apparato iconico e ideologico di natura più comune e popolare.

In questo caso è l'iconologia cristiana ad offrire a Mussolini un universo di riferimento in cui potersi specchiare assieme alla moglie, "quella" moglie che ha scelto come madre dei propri figli. In tutto il film c'è almeno un'altra sequenza in cui viene riproposto il legame tra il sistema valoriale legato al concetto cattolico di sofferenza e il successo politico di Mussolini: siamo nel 1929, Ida è rinchiusa in un manicomio.

In compagnia di altre internate e alcune suore, ascolta alla radio l'ufficializzazione dei patti lateranensi che sanciscono il riconoscimento, da parte del governo, della Chiesa cattolica come religione di stato. Ma se da una parte la voce radiofonica sembra ricostruire fedelmente un evento storico accaduto, dall'altra il suo significato è ricontestualizzato dai commenti che fanno seguito all'annuncio. In una parola, siamo di fronte a un innesto.

Ida chiede prima, a una giovane suora, di poter vedere il figlio, ma la suora le risponde "di cosa ti lamenti, hai avuto un figlio da un uomo che tutte le donne avrebbero voluto come marito o come amante, accontentati, tu hai dei bei ricordi".

Una suora più anziana invece le dice "pensa alle sofferenze della Madonna sul calvario/ offri a Dio le tue sofferenze/ Non ti prometto di farti felice in questa vita ma nell'altra".

Le dichiarazioni delle due suore sono molto diverse una dall'altra, la seconda suora più anziana fa riferimento all'iconologia e alla visione cristiana e cattolica ufficiale.

Le parole della prima suora esprimono invece valori assolutamente non cattolici, non solo, all'epoca non sarebbero stati pertinenti neanche se fossero stati detti da una donna laica e borghese. Sono parole che potevano essere dette da una "popolana". E' significativo che Bellocchio scelga di metter in bocca una dichiarazione di questo tipo a una religiosa, anziché ad un assistente o ad un'altra paziente del manicomio.

Il fatto che queste due frasi seguano immediatamente la trasmissione radiofonica (da notare l'utilizzo di un medium popolare) della stipula dei patti lateranesi, rafforza quell'intreccio ambiguo tra morale cattolica e ideologia fascista, come precedentemente analizzato nella sequenza di Mussolini in relazione alle immagini del film *Christus*.

Ma nel film l'utilizzo di immagini e documenti d'archivio non serve solo a mostrare il legame tra diversi apparati ideologici; talvolta la combinazione di prelievi e innesti assolve una funzione di

natura poetica. Ne è un buon esempio la scena in cui Ida Dalser, internata in manicomio, guarda un film di Chaplin. È uno dei prelievi più poetici all'interno del film ed è anche quello in cui si sviluppa una dimensione più emotiva e umana: la sovrapposizione e l'immedesimazione che Ida compie con la storia narrata in *Il Monello* (1921) di Charlie Chaplin, non apre stavolta a nessuna manipolazione ideologica, ma solo sulla sofferenza reale di una madre.

È realistico che all'interno di un manicomio si proiettino film per malati, cosa invece surreale all'interno di un ospedale militare allestito in una chiesa.

Bellocchio utilizza lo stesso tipo di prelievo/innesto della sequenza del *Christus*, ma inserendolo in un diverso contesto acquisisce un diverso significato.

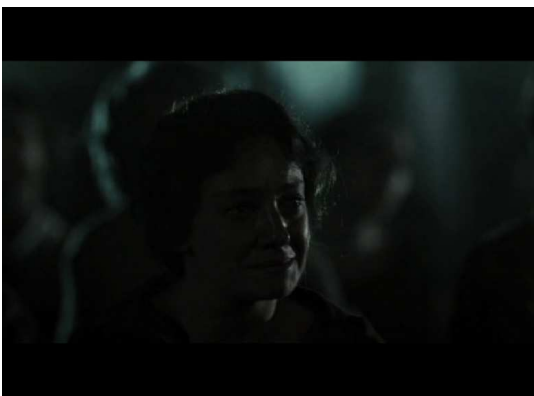
La protagonista si immedesima nel film di Chaplin e si commuove davanti alle immagini di Charlot separato dal suo monello (Fig, 17,18,19,20,21,22).



(17)



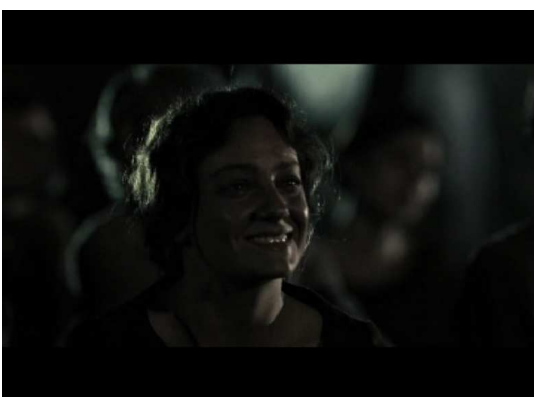
(18)



(19)



(20)



(21)



(22)

Bellocchio stabilisce di nuovo un rapporto speculare tra i due diversi piani della rappresentazione (il “film” e il “film nel film”): come con i prelievi da *Christus*, anche in questo caso, una situazione scenica riprende l'altra raddoppiandone l'effetto patemico. Le due occorrenze generano sicuramente effetti di senso diversi, è però vero che in entrambi i casi possiamo riconoscere un medesimo processo formale. In *Vincere* non si tratta solo di instaurare una connessione tra immagini, ma piuttosto di liberarne il significato, rendendole parzialmente autonome dal loro orizzonte di senso originario.

La scelta di inserire nella messa in scena materiali d'archivio, ancor più che per descrivere in modo realistico una determinata epoca storica, sembra voler innescare uno sforzo cognitivo nello spettatore. Uno spettatore chiamato a tracciare diversi e inediti piani di lettura che diano alla rappresentazione della realtà e del passato una nuova forma.