

Le quattro volte di Michelangelo Frammartino: un caso di etnografia profilmica

MARIA FACCIO

The present work arises from an ethnographic investigation reached on the film set of Michelangelo Frammartino's movie, *Le quattro volte* (*The four times*). At that time my intention was to rebuild the profilmic environment through the voices of local people engaged in the film making. The meeting of local people and film crew produced dynamics of peculiar reciprocity, showing complex relationship between productive, stylistic and collective processes. The definitive movie is the result of a complex stratification of multiple imaginations including the author's and the indigenous ones. This consideration suggests to deep different theoretical elements: a different relationship between cinema and land, the aptitude to emphasize the minorities, the respect of traditional knowings, the care of not influencing the reality, the reserved research of the secret of the things, the idea of a cinema where man is cognitive reallocated, etc. In particular, the director's obstinacy for an ethnographic method used before shooting justifies my research project, which has the aim to study this unusual movie born directly from places offering itself as "subject's hermeneutics". This one suggests unusual connection between art and scientific research.

Se vai nell'ovile qui dietro, vai e fai una foto: è bellissima, ma se torni dopo un poco e ritorni, ti rendi conto che le capre si spostano secondo l'ombra, per stare all'ombra, e che il disegno della loro disposizione è legato alla luce; però, non lo vedi al primo colpo d'occhio, devi tornarci più volte, e a un certo punto ti rendi conto che quelle capre seguono il disegno dell'universo. Allora, devi stare lì, perché lo stare lì piano piano ti rivela dei disegni, degli ordini che sono molto belli e che sono cinema, questi continui movimenti¹.

¹ Dichiarazioni di Frammartino tratte da una conversazione intrattenuta con la sottoscritta. Le successive citazioni del regista fanno riferimento in primo luogo, all'intervista concessa alla fine di giugno 2013; di seguito, all'intervento tenuto dall'autore in Calabria, presso il *Riace in Festival* edizione 2013; come pure, alle conversazioni informali consumate tra il regista, la sottoscritta e l'aiuto-regista de *Le quattro volte* Giuseppe Briglia, sempre in occasione del festival.

Questo breve racconto sull'*ethos* di un ovile potrebbe valere quale manifesto della singolare arte di Michelangelo Frammartino, peraltro, sempre dichiarata con trasparenza e assoluta onestà intellettuale: un lavoro appassionato e senza fine, che reclama un tipo di approccio al territorio squisitamente personale, in quanto alimentato da una perseveranza conoscitiva insaziabile, che può praticare soltanto chi accetta d'impegnarsi su tempi di lavorazione decisamente lunghi. Se non altro, lo attestano i due anni di studio e di ricerche sul campo, tra Alessandria del Carretto (CS), Caulonia (RC) e Serra San Bruno (VV), necessari alla rivelazione del progetto filmico su *Le quattro volte*. Perché a un certo punto insomma, come lo stesso autore ammette, si deve diventare un poco carbonai, e magari anche un poco pastori, per arrivare a far parte di quelle bestie, di quegli alberi e di quella gente impressionata nelle sue pellicole.

Nell'esplorazione di quelle realtà calabresi maturata durante l'interminabile fase preparativa del film, il percorso di avvicinamento alle comunità locali compiuto dal regista autorizza a insistere sul parallelo cineasta/antropologo che siffatto procedimento conoscitivo lascia intravedere ovunque nella sua opera, suggerendo una prossimità epistemologica con il lavoro dei pionieri dell'antropologia visiva, Robert Flaherty in particolare (*Nanook of the North*, 1922), con cui dimostra di poter condividere l'idea di una *camera partecipante* (che segue il soggetto quasi come un testimone invisibile). Una prossimità che si offre quale banco di prova all'intuizione di Margaret Mead in merito a una necessità puntuale:

But I believe the best work is done when filmmaker and ethnographer are combined in the same person, although in many cases one interest and skill may outweigh the other (Mead 1995: 7).

Certo, Frammartino non nega mai le affinità che il suo lavoro condivide con una simile disciplina, eppure, non sottovaluta affatto le responsabilità che ne derivano quando ammette per esempio, di non aver voluto approfondire il territorio scientifico dell'antropologia allo scopo di mantenere in simili questioni quell'ingenuità e incoscienza ormai perdute in campo cinematografico.

Un'ingenuità e un'incoscienza a quanto pare, che non gli hanno impedito di compiere la sua personale esperienza di condivisione degli sguardi all'interno di una precisa "comunità di pratica" (Grasseni 2003) – ora relativa ai carbonari di Serra, più tardi invece, relativa ai pastori di Caulonia e agli abitanti di Alessandria del Carretto durante i festeggiamenti della Pita² – ma che tendono a spro-

² La festa della Pita (*Pitè*), collegata alla celebrazione religiosa in onore di S. Alessandro (3 maggio), si svolge l'ultima domenica di aprile e consiste nel taglio e trasporto in paese di un grosso abete bianco, destinato a trasformarsi in albero della cuccagna, a essere scalato e infine abbattuto: sorta di morte e rinascita rituale, da cui secondo la tradizione, dovrebbe liberarsi quello spirito arboreo responsabile della produttività del nuovo anno.

narlo di continuo, affinché provi a riportare la propria attitudine percettiva agli eventi fisiologici partecipati, potendo saggiare il paradigma di una costruzione culturale delle abilità visive.

Non si può negare infatti, seppure nel doveroso riconoscimento delle evidenti divergenze che emergono rispetto agli obiettivi perseguiti ma soprattutto ai procedimenti intrapresi, come lo sforzo di Frammartino ricordi in parte quello del documentarista Joris Ivens³ con i suoi *Wij Bouwen* (*Noi costruiamo*, 1930), *Zuiderzee* (*Lavori nello Zuiderzee*, 1930) e *Nieuwe Gronden* (*Nuova Terra*, 1933); operazioni queste ultime, realizzate nel proposito di documentare i lavori di prosciugamento del golfo dello Zuiderzee (Paesi Bassi) e di relativa costruzione della grandiosa diga sul mare del Nord, vera e propria testimonianza dello sforzo umano nel tentativo di soggiogare la natura. Le sue riprese appaiono la rappresentazione del punto di vista dei lavoratori, e non piuttosto quello di un cineasta olandese che proviene dalla media borghesia: “Il film è assolutamente uguale a come io vedo il lavoro” (Ivens 1979: 42) osserva un operaio, in riferimento alle scene che descrivono le manovre con le grosse pietre di basalto della diga. In quella circostanza infatti, il regista non riuscendo a individuare il giusto angolo di visuale della macchina da presa, decide di lasciarsi coinvolgere in prima persona nella fatica degli operai, consapevole della necessità di percepire la sensazione puntuale di quel lavoro, prima di cominciare a filmarlo:

Da quel momento trovai la posizione della macchina da presa, la sua angolazione e la composizione dell'immagine: tutto era centrato su quei muscoli e sul mento. Entrambi erano il punto focale dell'azione. Era la realtà a determinare la fotografia, e non il mio sforzo estetico di raggiungere l'equilibrio fra luci e linee. Ma questa angolatura realistica era anche la migliore. Non avrei potuto filmare in modo soddisfacente e reale se non avessi provato io stesso la sollecitazione fisica sul lavoro (Ivens 1979: 43).

Una dichiarazione straordinaria la precedente, proprio per il suo confondersi con gli intenti del nostro regista; si tratta di un procedimento a carattere analogico che in entrambi i casi s'impone come necessario: infatti, è una fondata condivisione di sguardi specifici a tratteggiare il contesto più appropriato delle relazioni sociali, con il prezioso effetto di una strategica riformulazione del concetto di appartenenza. Su questo e prima d'ogni altra cosa, si fonda lo sforzo profuso da Michelangelo Frammartino nell'impresa d'incursione e di comprensione delle comunità calabresi indagate: presupposto tanto indispensabile quanto preliminare alla successiva fase del compimento rappresentativo. La premura

³ Si confronti l'analogo riferimento a Ivens di Felice Tiragallo, in merito alla documentazione video del lavoro tessile tradizionale in Sardegna, a dimostrazione di come il dispositivo possa considerarsi strumento selettivo della percezione (Tiragallo 2005: 67-94).

conoscitiva cui pare instancabilmente votato il suo impegno d'altronde, si manifesta con assoluta trasparenza a cominciare dalle soluzioni produttive scelte in fase di preparazione del film che, come è ovvio supporre, finiscono per riflettersi con estrema ridondanza nelle scelte stilistiche di seguito adottate.

Quando a proposito di Zeno⁴ e del suo entourage il regista ammette: "a un certo punto dentro di me io ho cominciato a capire con loro", nelle sue parole c'è il senso più profondo del metodo specifico adottato per comprendere una realtà, dopo aver imparato a relazionarsi con essa; un metodo in grado di motivare la lunga immersione e il relativo training svolto presso i carbonai di Serra San Bruno per esempio, sfociato in un addestramento e introduzione al gruppo che gli ha concesso infine, di potersi confondere con loro. È stata una certa immagine mentale a formarsi per prima, giustificando e guidando di seguito, la costruzione della relativa immagine filmica, che ha potuto affondare le sue radici in una preliminare quanto esclusiva incorporazione/comprendimento della realtà osservata. Proprio in tal senso, si fanno più chiare le profonde analogie con l'operazione di Ivens ma anche e soprattutto, con l'esperienza di campo maturata da Cristina Grasseni in Val Taleggio (*Chi non lavora non fa l'amore*, 1998) per esempio, relativa all'apprendimento condiviso e distribuito di una pratica esperta socialmente situata: criticità positiva del "saper fare" laddove l'abilità diviene strumento di costruzione identitaria, comune substrato di condivisione etica ed estetica insieme. L'addestramento della Grasseni come allevatrice di bovini ricorda l'apprendistato tra i pastori e i carbonai di Frammartino, che impara a "saper guardare" un universo direttamente dai suoi protagonisti, attraverso i loro occhi e la loro competenza, nell'ambito di un esercizio percettivo in cui l'esperienza visiva si lega e si confonde con quella contemporanea di tutti gli altri sensi. L'incorporazione di uno sguardo specifico, nella fattispecie quello dei carbonai in effetti, si compie a un livello tale da restituirne un'impressione davvero insolita: che siano stati addirittura loro, i personaggi serresi, a piazzare la macchina da presa, e non lo stesso regista.

I due anni di studio e di completa immersione nelle realtà calabresi indagate hanno contribuito a produrre un simile effetto. Infatti, i carbonai come i pastori riconoscono di aver frainteso l'assidua frequentazione del loro mondo da parte del regista: mantenuti all'oscuro sulle sue intenzioni di realizzare un film, hanno ipotizzato che Frammartino volesse imparare il loro mestiere; "Michelangelo mi ha studiato per due anni, perché ha voluto studiare la pratica di 'sto lavoro qui", ammette Santo il pastore, mentre Zeno gli riconosce di aver appreso come loro, anzi meglio di loro, a produrre il carbone. A tutti gli effetti, imparare a essere un carbonaio ha rappresentato per il cineasta una preoccupazione preventiva rispetto a quella d'imparare a filmare i carbonai.

Una prossimità quella di Frammartino con il mondo osservato, che ricorda

⁴ Nazareno Timpano, uno dei carbonai protagonisti de *Le quattro volte*.

in parte la propensione di “cogliere i soggetti nell’atto di vivere” tipica della macchina da presa di Raymond Depardon, specie nella trilogia *Profils Paysans* (2008-2011): film dedicati al mondo rurale del Massiccio Centrale, dove la forma dell’intervista si confonde con quella delle storie individuali, attraverso una fissità delle immagini che si concentrano sulla parola quotidiana dei contadini e sull’osservazione della loro vita.

In una simile direzione, a partire dalle stesse immagini de *Le quattro volte*, si intuisce come i carbonai risultino intrinsecamente embricati nel proprio territorio, uno specifico contesto ambientale e sociale con il quale pare non abbiano mai interrotto il dialogo; il che è evidente, scaturisce anche dalla lunga e attenta osservazione profilmica posta in essere dal suo autore, che non può fare a meno di riversare sulla stessa rappresentazione filmica la sensazione dell’appartenenza di chi osserva a chi è osservato, un’appartenenza maturata nella circostanza di un’intensa frequentazione. Se la rappresentazione del mondo carbonaio scaturisce dal suo confronto con il cineasta, la relativa fruizione da parte dello spettatore si consuma secondo le regole delle scelte stilistiche adottate, ovvero nei termini di una esortazione rivolta all’osservatore affinché questi tessa lentamente la trama del proprio rapporto con l’universo rappresentato. Lo spettatore viene spinto a fruire delle immagini offerte in termini assai prossimi a quanto accade in un comune episodio di esplorazione/interpretazione ambientale, secondo quanto suggerito dalla struttura prospettica della veduta gestaltica (Gibson 1999).

Facilmente dunque, ne deriva una duplice funzione qualificante per il paesaggio rappresentato: da un lato, il suo sconfinato valore interpretativo, che contribuisce a far emergere numerosi i potenziali eterogenei dei paesaggi antropici, naturali, urbani e rurali di cui si compone; dall’altro, il suo prestare bene il fianco alle descrizioni più eterogenee, tra cui quella di “reticolo intertestuale aperto” (Socco 1996). Quasi che il suo artefice (cineasta) abbia voluto concedere allo spettatore semplicemente una materia prima, alla quale questi possa di seguito attribuire una forma secondo la propria personale interpretazione. In qualche modo, accade che lo spazio si trasformi in una sorta di testo, la definizione della cui struttura però, non spetta all’autore dello stesso quanto piuttosto al suo lettore. La rappresentazione visiva de *Le quattro volte* a tutti gli effetti, offre allo sguardo dello spettatore la possibilità di tracciarsi all’interno e in assoluta libertà, qualsivoglia traiettoria. C’è in ogni elemento che concerta la struttura complessiva dell’opera, il chiaro tentativo di non bloccare le immagini per sempre ma di renderle modificabili, di modo che ci sia un fuori campo immaginabile da ciascuno in maniera diversa, e che si verifichi una compresenza di significati eterogenei; il che in definitiva, vuol dire “avere un senso di rispetto per chi verrà, per la sua capacità, magari anche autoriale, di appropriarsi del film”. Frammartino non dimentica il proprio *imprinting* formativo da architetto, e ribadisce la necessità in qualsiasi settore, cinematografico come urbanistico, di non imporre alle generazioni successive le proprie decisioni, concedendo loro piuttosto, la possibilità di modificare quello che si è costruito.

L'indulgere con regolare costanza alla fissità delle inquadrature, offrendo quasi l'occasione di sperimentare quel "limite immobile che abbraccia un corpo", supera l'intuizione aristotelica della finitudine come perfezione, per alludere piuttosto, a quella sostanza/supporto di tutti i mondi possibili nonché condizione costitutiva di qualsiasi manifestazione universale, tracciando la direzione per un percorso come dire, opposto al processo cosmogonico. In altri termini, la scelta di una maggiore immobilità della macchina da presa favorisce uno stazionamento del punto di vista sulle cose osservate, all'interno del quadro, fino a produrre un allungamento tale del tempo della visione da condizionarla qualitativamente in termini oggettivi.

Se è vero che le potenzialità referenziali insite nelle immagini di un film come quello in esame, risultano evidentemente limitate, considerato che ci si ostina a voler rappresentare le cose così come sono, è anche vero però, che un simile requisito gioca decisamente a favore di una sovrabbondanza di significazioni simboliche, prodotte ad opera di ciascun soggetto fruitore, concentrato nella necessaria costruzione di un significato interpretativo. L'incentivo a cercare/produrre senso viene rafforzato anche da una singolare impressione: che i suoni e i rumori provengano da dietro lo schermo. In effetti, la priorità osservata nella costruzione della colonna sonora rispetto alle problematiche di sintassi visiva, nonché il mixaggio audio risolto completamente nelle casse centrali, rappresentano proprio degli artifici tecnici funzionali a quel tipo d'impressione, quasi a voler parafrasare l'effetto della voce di Pitagora, che proveniva da dietro una tenda durante le sue lezioni: "avevo bisogno che le persone capissero che c'è un dietro delle cose, un dietro delle immagini".

Veri e propri espedienti stilistici questi ultimi, adoperati per offrire allo spettatore tutto il tempo necessario a spaziare tra gli elementi costitutivi delle immagini, la cui profondità è garantita dal gioco dei riverberi retrostanti, secondo modalità simili a quelle che impegnano in una visione panoramica: l'occhio volteggia e ri-volteggia tra i materiali suggeriti, nell'attesa che qualcosa avvenga, semplicemente quella costruzione di senso, unica in grado di trasformare i territori raccontati in paesaggi esperiti. In tal senso, Michelangelo Frammartino dimostra di voler riprodurre nella pellicola uno dei segreti custoditi dal mondo reale, ovvero la sua infinita leggibilità.

Il proposito perseguito infatti, non è semplicemente quello di replicare il reale, nella maniera più fedele possibile all'originale, quanto piuttosto, quello di riprodurre una sua particolare caratteristica, insidiosa e insieme affascinante, che riflette tutta l'ambiguità di uno statuto ontologico complesso: la realtà, così come un essere umano può conoscerla, non è unica ma molteplice, proprio perché non offre di sé un'interpretazione esclusiva. E per tradurre in immagini una simile parvenza, occorre concepire un intero nuovo progetto compositivo, le cui articolate strategie poste in essere dall'autore potrebbero riassumersi in un preciso numero di espressioni-chiave: decostruzione, riduzione dei linguaggi, opera di sottrazione, lavoro di arretramento, sino al punto di rottura con i paradigmi cor-

renti dell'esistenza umana, tanto da sprigionare quei radicamenti profondi e al tempo stesso indicibili, "in una origine che è inesplorabile".

In effetti, la potenzialità operativa del "togliere" interviene a più livelli nel suo lavoro: in maniera programmatica già nei propositi di partenza, quando decide di spodestare il personaggio umano dal ruolo di protagonista. In un primo momento infatti, l'essere umano appare relegato alla semplice parte di un tutto, per poi scomparire definitivamente a favore della quota restante di questo tutto: una porzione dapprima residuale, che stagliandosi dallo sfondo, giunge a riconquistare il centro dell'inquadratura. Questo singolare esercizio di decostruzione si avverte chiaramente con l'immagine della capra sul tavolo, che assume a sintomo di un'inversione di tendenza avviata a pieno ritmo e per mano di un autore che insiste a filmare l'in-filmabile in modo quasi rivoluzionario, a rendere protagonisti esseri e oggetti relegati dalla vita quotidiana alle categorie di sgradevoli, insignificanti, ultimi della terra, ovvero di "dimenticati", a voler citare il maestro De Seta, cui si rende esplicito omaggio nelle riprese della festa della Pita di Alessandria del Carretto.

Si tratta di un'inversione di tendenza che recide una volta per tutte la posizione arrogante di un cinema costruito sull'uomo, da sempre ingaggiato quale sua esclusiva e privilegiata unità di misura. Ora invece, piante, sassi, animali e uomini, sono costretti a contendersi la medesima scena. Lo dimostra chiaramente il piano-sequenza che fa da spartiacque concettuale al film, un piano-sequenza di sicuro destinato a segnare la storia del cinema: il corteo della Passione che sfila uscendo dalla porta del paese, con il cane che importuna un centurione e un giovane chierichetto per attirarne l'attenzione, e che da solo riesce a rimuovere il sasso-cuneo dalla ruota di un camioncino in pendenza; e ancora, il movimento di quest'ultimo senza conducente, che acquista velocità e investe il recinto, provocando la fuga del gregge. Vale a dire: uno spazio che, appena evacuato dagli uomini, viene di colpo invaso dalle bestie; quasi otto minuti di assoluta perdita del timone della regia, come Frammartino più volte riconosce, durante i quali si realizza una continua oscillazione tra il "controllo" di una scenografia chiaramente presente e il "non controllo" di elementi anarchici come il cane, le capre, il sasso e la forza di gravità.

Qui come pure altrove, il regista dichiara di voler quasi abdicare al suo ruolo di autore, tanto l'opera si mostra governata dal perfetto accordo degli elementi suddetti. Nonostante l'attenta costruzione di un set professionale, la finzione cinematografica risulta condizionata dall'esperienza profilmica, producendo l'illusione che non sia stato il suo occhio a ritagliare dalla realtà la materia di seguito immortalata, ma sia stata la realtà stessa a mettersi in scena, lasciando agire al suo cospetto il paesaggio antropico e naturale indagato. Eppure, all'interno del nuovo regime di relazioni applicato al mondo reale dal dispositivo di ripresa, si capisce bene come non sia la bestia a diventare protagonista, a discapito dell'uomo, oppure l'albero al posto della bestia, o addirittura il carbone, che vince su tutto. A dominare il racconto è lo stretto legame che si lascia intravedere

tra questi elementi, in termini di reincarnazione, trasmigrazione dell'anima, con un chiaro riferimento a quelle reminiscenze pitagoriche e animiste che la cultura popolare calabrese inconsapevolmente conserva ancora oggi, in un profondo ma custodito rifugio della memoria.

Nondimeno, si potrebbe ritenere che la polvere possenga un vantaggio in più rispetto alla restante materia filmica, dal momento che interviene ad aprire *Le quattro volte*, con quella nuvola di fumo e cenere prodotta dagli *scarazzi*⁵; quando di seguito invece, sopraggiunge a chiuderla, attraverso lo sbuffo di un comignolo; e ancora, appare mantenere le fila stesse della compagine interna all'opera: viene ingerita dal vecchio pastore come rimedio per la tosse, e peraltro, si estende a occupare un'intera inquadratura, mentre indugia in un uno spazio che oscilla tra il sacro e il profano (luogo ufficiale di culto e al tempo stesso, traffico di polveri dai poteri taumaturgici).

L'immagine di questo raggio di luce, animato da infiniti corpuscoli di polvere in continuo movimento, può voler rappresentare il livello minimo tanto del visibile quanto dell'essere, massa e moto insieme, dunque: pura energia in grado di attraversare e permeare di sé qualsiasi materiale esistente. Un vero e proprio tessuto connettivo, in cui animali, uomini, piante e minerali, sono immersi allo stesso modo, e che rende possibile il passaggio da uno stadio all'altro, concedendo a ogni singolo elemento di comunicare con gli altri, attraverso quei legami relazionali naturalmente prodotti dal suo magma. È come se visivamente si voglia esprimere una sorta di fusione con il tutto: la *reductio ad unum* del pulviscolo atmosferico opera in funzione di questa appartenenza di tutti a tutto, degli uomini alle cose, di ogni essere vivente al proprio territorio. Si tratta allora, di un lavoro quasi di riconciliazione primordiale, di riconnessione:

Cos'è questa reincarnazione de *Le quattro volte*: è un diventare animale, un diventare cosa, sentire che sei fatto della stessa stoffa delle cose, altrimenti sei sganciato da tutto. È ritrovare un senso di comunione non solo con gli altri, ma anche con le cose. [...] È quella cosa lì che si esprime visivamente, di fusione con il tutto; allora tutto questo lavoro di arretramento va in funzione di questa appartenenza alle cose, che è quella che noi abbiamo smarrito totalmente.

Sono dei legami improbabili, quelli che Frammartino si sforza di ricercare, scandagliando la materia vegetale/umana/minerale/animale sotto indagine: legami insoliti, dal momento che non risultano immediatamente visibili all'occhio dell'uomo, ma è soltanto l'occhio meccanico del suo dispositivo che consente di coglierli, fissandoli nelle immagini rappresentate. Eppure, si tratta di lega-

⁵ Collinette di legna, faggio o abete, accatastata in maniera geometrica e interamente ricoperta con paglia bagnata e terra per la produzione artigianale del carbone.

mi straordinari, che suggeriscono una diretta discendenza tanto dallo statuto di reciprocità del dono, quanto dal sentimento di *aimance*⁶ (Caillé 1998); dei legami unici, proprio per il potere che possiedono di ricreare le condizioni di una fusione assoluta, una sorta di “amore come sentimento oceanico”, di amore per il tutto. Analogamente alla pratica etnografica, Frammartino esercita un tipo di osservazione *partecipante/partecipata* che si esplica in uno sforzo continuo, teso a intercettare e comprendere il soggetto indagato. Si tratta di rigorosi esercizi di avvicinamento, osservazione e comprensione, messi in atto quale strategia propedeutica alle successive manovre operative, che non abbandonano mai il lungo percorso di conoscenza degli esseri umani, come pure di scoperta dei luoghi; il tutto però, senza che venga meno l'onere sottinteso di doversi concedere all'altro, e quindi, scoprire di sé quel tanto necessario a controbilanciare ciò che è stato accolto dall'esterno. Il famoso trittico del paradigma maussiano, dare/ricevere/ricambiare, appare adattarsi perfettamente al *modus operandi* che l'autore rivela di osservare nell'esercizio profilmico delle sue opere, come pure nella gestione di quei rapporti interpersonali inaspettati: lo provano la freschezza e la genuinità delle dichiarazioni raccolte direttamente dalla sua voce, nel corso di una breve ma intensa frequentazione dialogica con la sottoscritta.

In maniera esplicita, le parole dell'autore rinviano direttamente all'impostazione ecologico-relazionale di Gregory Bateson, quando questi teorizza una mente universale, composta dal “*più ampio sapere* che è la colla che tiene insieme le stelle e gli anemoni di mare, le foreste di sequoie e le commissioni e i consigli umani” (Bateson 1984: 17). Certo, si tratta sempre di una prospettiva olistica, eppure decisamente rivoluzionaria, dal momento che posiziona l'uomo in un complesso globale di interconnessioni che lo ricollegano al mondo esterno, al mondo delle cose, consentendogli finalmente di comunicare con queste e di carpirne il segreto più profondo.

La specifica costruzione delle immagini cinematografiche messa in atto dalla singolarità artistica del nostro regista, trova compimento nell'ipotesi di un ripensamento sul cinema quale veicolo di un’“ermeneutica del soggetto”, per provare a comprendere se stessi riconnettendosi al mondo delle cose, cui da sempre si appartiene. Si tratta di un risultato straordinario raggiunto attraverso l'assoluta compenetrazione di immaginari diversi, attivata dalla stessa evidenza

⁶ Ci si riferisce alla prospettiva anti-utilitarista di Caillé e in particolare, al neologismo da questi coniato di *aimance*: l’“interesse per l'altro”, ovvero una delle quattro dimensioni dell'azione umana, assieme all’“interesse per sé”, all’“obbligo/costrizione” e alla “libertà/creatività”. Si tratta di un principio fondante la reciprocità nel paradigma del dono, proprio perché esprime quella predisposizione verso l'altro, un misto di sollecitudine e comprensione, che fanno dell'uomo non più un essere *oeconomicus*, ma finalmente, un essere *donator* o *reciprocus*.

⁷ Da intendersi secondo gli insegnamenti foucaultiani, ovvero nei termini di una possibile trasformazione del soggetto e delle sue modalità di esistenza.

tecnica del dispositivo. Un dispositivo peraltro, autorizzato nel suo ruolo di testimone non tanto dalla porzione di reale che si trova a mettere in scena, quanto piuttosto, da quella lasciata fuori campo, evidentemente più interessante e che di continuo offre il sentore di una presenza, stimolando così il soggetto a impegnarsi in una sua costante ricerca.

Di qui la convinzione della sottoscritta nel dedicare il proprio lavoro di ricerca dottorale (2011-2013) alla pellicola in oggetto, banco di prova del singolarissimo “spazio culturale” che tende a innestarsi sul “luogo politico” dell’incontro tra territorio/gruppo locale e troupe cinematografica, qualora quest’ultima vi sia sopraggiunta per realizzare le riprese della sua produzione. Una circostanza strategica, in cui si giocano importanti relazioni tra dinamiche produttive, stilistiche e comunitarie, il cui esito produce stratificazioni sempre differenti di immaginari plurimi. Motivo per cui l’idea del progetto si è compiuta nel ripercorrere i luoghi fisici e simbolici del film attraverso la testimonianza dei protagonisti locali, intervenuti direttamente o indirettamente nella lavorazione dell’opera; senza mancare di condividere con gli autoctoni soprattutto alcune delle ritualità comunitarie, già messe in evidenza dal regista (in primo luogo la festa della Pita, ma pure la pratica artigianale di produzione del carbone). Infatti, attraverso l’esercizio dell’osservazione partecipante, il colloquio in profondità, le interviste semi-strutturate o aperte, il diario e le schede di campo, le riflessioni di gruppo stimolate dalla ricercatrice, le interviste sonore e le video-interviste, è stato possibile esaminare le percezioni, gli assunti condivisi e le attività di negoziazione dei significati da parte degli attori sociali. Da intendersi per questi ultimi, in primo luogo, gli abitanti del luogo intervenuti nella lavorazione della pellicola in qualità di comparse, come il pastore Giuseppe Fuda e la perpetua Iolanda Manno per esempio, ma pure gli autoctoni impegnati a rendere possibili le riprese (si veda Ilario Panaja, esperto coreografico della scena della Passione, che si è occupato di rimediarne i costumi e i relativi accessori; o ancora, gli stessi pastori Peppe, Santo e Mimmo Cavallo, responsabili delle capre e dei loro movimenti di scena); senza dimenticare quanti come Santo Strati e Giuseppe Briglia, abbiano offerto il loro contributo di informatori locali, membro della troupe il secondo ed esperto conoscitore del luogo il primo, assolutamente estraneo alle dinamiche produttive eppure fonte preziosa d’intermediazione tra la ricercatrice e il paesaggio antropico di Caulonia.

È evidente come il film non possa essere pensato a prescindere dai suoi protagonisti umani e non, poiché la valenza “politica” di una simile concezione di cinema evidentemente, risiede nella capacità di declinare la propria arte nella ricerca dell’essenza delle cose: il primo passo per una loro rappresentazione. Raccontare del mondo così com’è senza rinunciare al virtuosismo della forma, è questo l’unico segreto del suo genio. E il risultato non può che sopraggiungere fragoroso, perché si tratta di un cinema che sovverte e smuove, benché dia l’impressione di rimanere immobile. Sovverte e smuove chi lo fa, ma anche chi lo percepisce, dal momento che è di quest’ultimo soprattutto, la responsabilità di dovergli attribuire un significato.

Quando i pastori di Caulonia, durante le rilevazioni etnografiche dei luoghi e dei protagonisti del set, raccontano alla sottoscritta i dettagli delle giornate di lavorazione del film, svelando il peso del proprio intervento nella riuscita dell'opera; quando ancora, attraverso gli aneddoti riferiti scoprono un'estrema prossimità con il lavoro della troupe; e soprattutto quando, ormai alfabetizzati in senso cinematografico, questi stessi propongono di girare un documentario sulle capre dal loro punto di vista; ebbene, proprio allora, si comprende l'originalità dell'esperimento de *Le quattro volte*, nato a tutti gli effetti, da un processo di disinteressata reciprocità cognitiva. È lo stesso Zeno a confermarlo peraltro, nel momento in cui suggerisce a chi scrive la giusta posizione da tenere con la videocamera, per poter riprendere al meglio i suoi scarazzi.

E allora, che cos'altro può essere un cinema del genere, se non un cinema dei luoghi? Un cinema che rifiuta di nascere sulla carta, ma sceglie diversamente, di essere generato dal paesaggio, di prendere forma in rapporto ai luoghi e ai suoi protagonisti.

A un certo punto, *Le quattro volte* nasce dalla incredibile precisione della struttura: cioè, io sto guardando il pastore, sto guardando le loro bestie, Gigi mi parla della festa dell'albero, che era una cosa che dovevo vedere per questo vegetale enorme e poi, con un po' come dire di libertà poetica, questi che fanno il minerale; insomma [...] per qualche misteriosa ragione io queste quattro cose sto guardando, per cui a un certo punto mi rendo conto di avere uomo-animale-vegetale-minerale. A un certo punto c'è un disegno, che non stavo cercando, per questo nasce dal luogo.

Il viaggio formativo in Calabria in effetti, comincia a Caulonia per il desiderio di omaggiare il paese con una nuova opera dopo l'esperimento de *Il dono* (2010). All'inizio pertanto, il regista matura l'interesse per i pastori e le capre, la cui osservazione svela i lineamenti di un mondo animale sconosciuto e affascinante; di seguito, su suggerimento dell'amico Luigi Briglia, si sposta prima ad Alessandria del Carretto per partecipare al rituale della pita, e poi a Serra San Bruno, dove scopre il miracolo di una tradizione ancestrale ancora in vita. Ebbene, l'idea iniziale di un film sul pastore viene a incrementarsi per il fascino del probabile racconto sullo straordinario rito arboreo, cui si aggiunge l'universo singolare dei carbonai, che offrono di sé un'immagine alquanto misteriosa.

Sono delle circostanze puntuali a suggerire un'ipotesi di struttura. Eppure, la scintilla che fa balenare l'intuizione è prodotta da un semplice gesto, quello di Zeno che sorride al regista e dopo il suo lungo apprendistato, gli concede di fotografarlo: "poi, è più complicato di così ... ecco però, all'inizio non c'era il film, ma piano piano un film è arrivato". In qualche modo, sono stati proprio i carbonai a proporglielo, a proporre al regista di filmarli: "questo come dire, si è sviluppato a poco a poco, sono stati quasi i luoghi come dire, a offrirsi".

L'evidente protagonismo del paesaggio nell'opera in oggetto s'impone quale

indiscusso modulo cognitivo di fruizione delle immagini; lo conferma peraltro, l'originale impiego da parte dell'autore di un linguaggio nuovo, che scrive dei luoghi e sui luoghi, ma soprattutto, la struttura dell'opera che promana dai luoghi stessi, come un'insolita sceneggiatura.

E allora, se è il luogo a offrire/donare un disegno al film, il passo successivo evidentemente, consiste nel dover tradurre un simile disegno nelle immagini in movimento. Certo, dietro l'angolo si nasconde assiduo il rischio di poter scivolare in una retorica del paesaggistico o del didascalico, tuttavia, l'errore non sarebbe possibile senza tradire l'essenza più autentica del progetto appena ricevuto, che richiede quale *conditio sine qua non* per il proprio compimento, l'inconfutabile evidenza di un punto di vista "emico": per quanto possibile, un punto di vista intonso da quei parametri visivo/percettivi tipicamente autoriali.

Lo confermano una serie di emergenze teoriche caratterizzanti la composizione del progetto e peraltro, emerse nel corso della riflessione che lo ha indagato: un diverso rapporto tra il cinema e il territorio, il rispetto dell'autore per la fruizione ri-creativa dello spettatore, il "paesaggio" come modulo interpretativo, la costruzione di nuovi equilibri visivi e sonori nelle immagini cinematografiche, l'atto rivoluzionario di voler filmare l'in-filmabile, l'attitudine a rendere protagonista il subalterno, la dignità riconosciuta ai saperi tradizionali, la preoccupazione di non influenzare il reale indagato, l'umile ricerca del segreto delle cose, l'idea di un cinema quale strumento di ricollocazione cognitiva dell'uomo, il sovvertimento dei canoni visivi dominanti, e ancora, una straordinaria inclinazione alla pratica etnografica durante l'approccio profilmico di costruzione dell'immaginario.

Bibliografia

Bateson Gregory

1984, *Mente e natura. Un'unità necessaria*, Milano, Adelphi, (ed. or. 1979).

Belting Hans

2011, *Antropologia delle Immagini*, Roma, Carocci editore, (ed. or. 2001).

Bernardi Sandro

2010, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editori.

Caillé Alain

1998, *Il terzo paradigma. Antropologia filosofica del dono*, Torino, Bollati Boringhieri.

Deleuze Gilles, Guattari Félix

1980, *Millepiani*, Roma, Castelvecchi.

Durand Gilbert

1995, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo Editore, (ed. or. 1960).

Feld Steven, Basso Keith Hamilton

1996, *Senses of Place*, Santa Fe: New Mexico, School of American Research Press.

Foucault Michel

2003, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Milano, Feltrinelli Editore.

Gibson James Jerome

1999, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Bologna, Il Mulino, (ed. or. 1979).

Grasseni Cristina

2003, *Lo sguardo della mano. Pratiche della località e antropologia della visione in una comunità montana lombarda*, Bergamo University Press.

Ingold Tim

2001, *L'ecologia della cultura*, Roma, Meltemi.

Ivens Joris

1979, *IO-CINEMA, autobiografia di un cineasta*, Milano, Longanesi, (ed. or. 1974).

Lefebvre Martin

2011, *On Landscape in Narrative Cinema*, "Canadian Journal of Film Studies", vol. 20, n. 1, pp. 61-78.

Lévi-Strauss Claude

1970⁴, *Antropologia Strutturale*, Milano, Il Saggiatore, (ed. or. 1958).

Mead Margaret

1995, *Visual Anthropology in a Discipline of Words*, in P. Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, pp. 3-10.

Simmel George

1985, *Filosofia del paesaggio*, in id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Roma, Il Mulino, pp. 71-83.

Socco Carlo

1996, *Lo spazio come paesaggio*, in *VS - Quaderni di studi semiotici*, n. 73-74, pp. 193-215.

Tiragallo Felice

2005, *L'incorporazione dello sguardo. Visione, progetto e tessitura fra etnografia filmica e tecnologia culturale*, in A. Caoci (a cura di), *Bella s'idea mellus s'opera. Sguardi incrociati sul lavoro artigiano*, Cagliari, Cuec Editrice, pp. 67-94.