

Daniele Dottorini

*La memoria del fuoco.*

*Mito e racconto nel cinema del reale italiano contemporaneo*

Sono stufo di saccheggiare la mia memoria e di nutrirmi del mio passato. Dal mio angolo non c'è più niente da vedere; se mai è stata la cosa che facevo meglio, ora non lo è più. Voglio avere un rapporto attivo con la vita e voglio averlo subito. Voglio avere un rapporto attivo con me stesso.

*P. Roth*

Racconto e cinema. La prima considerazione che emerge a partire da questo accostamento è tanto lampante da risultare ovvia: in ogni forma di cinema c'è in gioco (sia pure in una modalità azzerata o rovesciata) una narrazione. Ma narrazione e racconto non sono necessariamente sinonimi: nelle due parole, nel loro rapporto vibra una dialettica particolare. La narrazione indica l'azione e il modo del raccontare, dunque si riferisce alla strutturazione del racconto, alla sua organizzazione ritmica e modulare. Il racconto invece è l'esposizione di eventi, a volte immediata, a volte spontanea, improvvisata, a volte breve e fulminante. Il racconto è la storia, è ciò che rimane nell'immaginario, sono i suoi personaggi, le loro azioni che entrano nello sguardo, nella cultura. La narrazione è la dinamica che organizza tali elementi in una struttura. Il racconto è dunque l'origine di ogni narrazione, ciò che la permette. Come tradurre in senso cinematografico tale distinzione? Come pensare il racconto come origine dal punto di vista del cinema?

Prendiamo (cinematograficamente) la parola racconto in un senso particolare, come cioè la modalità con cui alcuni autori integrano, accostano o rileggono le immagini documentarie sotto la forma del racconto, cioè associandole a forme antiche di narrazione, facendo circolare queste forme all'interno delle immagini, giocando liberamente. Rileggere sotto la forma del racconto significa allora pensare le forme narrative (dal mito al romanzo, passando per i racconti della tradizione popolare), come 'strutture' del cinema, serbatoi di immagini e modalità di narrazione, di maschere e personaggi, evocazioni e luoghi della memoria.

Si tratta allora di pensare un altro tipo di approccio al rapporto tra racconto e cinema, non necessariamente narratologico. Occorre vedere se e in che modo le pratiche, le tradizioni e le forme del racconto siano presenti in alcune forme del cinema del reale italiano. Occorre cioè ripensare queste forme al di fuori delle categorie interpretative con cui il cinema del reale viene solitamente pensato o descritto – dalla forma osservativa al cinema dell'incontro, diaristico, autobiografico, ritrattistico, ecc. – per interrogarne più in profondità il senso e l'urgenza della narrazione che esse, in alcuni casi contengono o meglio, rimettono in gioco.

Un piano di ricerca e di lavoro, che dunque pensi il racconto come materia del cinema, traccia, memoria, elemento che entra a far parte della costruzione di una struttura complessa. Una ricerca di una forma narrativa che sia in grado di riconnettere il passato e il presente. Viene in mente un racconto chassidico riportato da Gershom Scholem nel suo *Le grandi correnti della mistica ebraica*. Un racconto che riportiamo nella sua interezza, proprio per la sua complessa efficacia nell'illustrare il problema da cui siamo partiti:

Quando il Baal Schem, il fondatore dello chassidismo, doveva assolvere un compito difficile, andava in un certo posto nel bosco, accendeva un fuoco, diceva le preghiere e ciò che voleva si realizzava. Quando, una generazione dopo, il Maggid di Meseritsch si trovò di fronte allo stesso problema, si recò in quel posto nel bosco e disse: «Non sappiamo più accendere il fuoco, ma possiamo dire le preghiere» – e tutto avvenne secondo il suo desiderio. Ancora una generazione dopo, Rabbi Mosche Leib di Sassov si trovò nella stessa situazione, andò nel bosco e disse: «non sappiamo più accendere il fuoco, non sappiamo più dire le preghiere, ma conosciamo il posto nel bosco e questo deve bastare». E infatti bastò. Ma quando un'altra generazione trascorse e Rabbi Israel di Rischin dovette anch'egli misurarsi con la stessa difficoltà, restò nel suo castello, si mise a sedere sulla sua sedia dorata e disse: «Non sappiamo più accendere il fuoco, non siamo capaci di recitare le preghiere e non conosciamo nemmeno il posto nel bosco: ma di tutto questo possiamo raccontare la storia». E, ancora una volta, questo bastò<sup>1</sup>.

Questo racconto viene citato da Giorgio Agamben in un saggio dal titolo *Il fuoco e il racconto*<sup>2</sup>. Agamben lo legge come grande allegoria della letteratura, della grande letteratura, intesa come la forma che è appunto

---

<sup>1</sup> G. SCHOLEM, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 1993, p. 353.

<sup>2</sup> G. AGAMBEN, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2015, pp. 7-23.

in grado, attraverso la narrazione, di tenere vivo il ‘fuoco’, raccontandone la storia. Ma raccontarne la storia significa anche raccontarne la perdita, appunto quel progressivo smarrirsi di una memoria del fuoco. Ma se leggiamo queste parole dal punto di vista cinematografico, ecco che quel percorso cui avevamo accennato all’inizio comincia a rendersi visibile, concreto.

Sì, perché contrariamente al Rabbi Israel che può raccontare la storia della perdita del fuoco senza muoversi dal suo castello o dalla sua sedia dorata, il cinema deve filmare, deve uscire da quello spazio chiuso, deve comunque cercare quel bosco, filmare le tracce del fuoco, anche se ormai spento.

Ora, ed è questo il nucleo centrale di questo saggio, è proprio lo sguardo documentario a costituire la modalità potenzialmente più ricca di possibilità in questa ricerca. La ricerca, cioè, di una connessione particolare, tra passato e presente, tra la tradizione e la contemporaneità. Il cinema del reale infatti, si fonda sin dall’origine proprio sullo scarto, sulla questione aperta del rapporto tra presente e passato – tra un presente filmabile e visibile e un passato di cui il mondo è traccia. È in questo senso inoltre, che il cinema ha esplorato tale questione in modi spesso diversi e con risultati alterni.

### 1. *Le forme del racconto: il saccheggio, la cosmogonia, la maschera*

È in questo senso allora che si possono rileggere o rivedere le immagini di film che hanno segnato il panorama contemporaneo del cinema del reale. Vengono in mente infatti alcune immagini che sembrano riprendere il problema della connessione tra fuoco e racconto, tra origine, mito e forma contemporanea, materia vivente. Nel film di Giovanni Cioni, *Gli intrepidi* (2012) – parte di un trittico di opere prodotte dalla Quarto Film e da Fuori Orario all’interno di un progetto ideato da Giovanni Maderna<sup>3</sup> – il racconto di Salgari da cui prende il titolo diventa l’occasione per un percorso visionario, aperto, che si intreccia con la vita di due ragazzi dell’entroterra toscano, con i loro sogni, desideri, paure. Non si tratta di una soggettiva di uno dei personaggi, e neanche di un inserto autoriale. Le immagini circolano tra altre immagini, costruiscono un mondo puramente

<sup>3</sup> Il progetto, dal titolo *Cinema Corsaro*, composto, oltre al film di Cioni, dalle opere di Giovanni Maderna e Mauro Santini (*Carmela, salvata dai filibustieri*, 2012) e di Tonino De Bernardi (*Jolanda tra bimba e corsara*, 2012), intendeva essere appunto la sperimentazione di un modo diverso di fare cinema, utilizzando Salgari come punto di riferimento per una indagine sulla forma letteraria nel cinema del reale.

filmico, in grado di riorientare lo sguardo documentario e il suo rapporto con il racconto.

Ecco che allora, in una prima declinazione del rapporto tra cinema e racconto, la forma del racconto popolare (Salgari) si manifesta come elemento interno allo sguardo cinematografico. La scrittura salgariana, o meglio, il suo universo di avventure e personaggi diventa la materia stessa del film, il suo immaginario di partenza, come sottolinea lo stesso regista:

Sandokan e i filibustieri appartengono a tutti – e noi potevamo partire all’abbordaggio e saccheggiare... Ma all’abbordaggio di cosa? Di qualcosa che appartiene a tutti come immaginario. Io potevo portare il mio cinema in un terreno di gioco condiviso, potevo dire ai ragazzi – facciamo un film di pirati. Non un film su di loro – un film con loro. Questo è Salgari, diciamo come totem. Un immaginario e fare un film con le declinazioni possibili di questo immaginario<sup>4</sup>.

L’immaginario letterario, la forza del racconto salgariano diventa allora un principio dinamico del film come mostrano le parole di Cioni. Abbordare e saccheggiare qualcosa che di fatto appartiene a tutti, è già insito in uno sguardo e si inserisce dunque nel tessuto stesso del film. Il rapporto tra testo letterario e materia filmica dunque rovescia completamente le forme tradizionali del rapporto tra cinema e forma letteraria (che sia esso declinato sotto la forma dell’adattamento, della trasposizione, della traduzione inter-semiotica o transmediale, ecc.). Le figure salgariane che emergono nel film (Morgan, Van Stiller, i sopravvissuti dei pirati di Mompracem), attori alcuni dei quali hanno già lavorato con Cioni, diventano appunto lacerti, frammenti di una narrazione che appunto si pone come gioco tra sguardo presente (documentario) e memoria del passato, tradizione e immaginario. Frammenti di un mondo letterario e popolare che abitano lo sguardo del cinema.

La potenza del racconto lavora la forma cinematografica anche secondo altre modalità. Se in Cioni (ma un discorso analogo può essere svolto anche per gli altri due film della serie «Cinema Corsaro») Salgari diventa il nome proprio di un immaginario popolare che continua a essere presente, nella produzione recente di due registi come Massimo D’Anolfi e Martina Parenti – *Materia oscura* (2014), *L’infinita fabbrica del Duomo* (2015) e *Spira mirabilis* (2016) – i mondi presenti, spazi, luoghi antichi e

---

<sup>4</sup> G. CIONI, in D. PERSICO, *Lettere corsare*, in «Filmidee», *Letà acerba del cinema italiano*, n. 6, 10 ottobre 2012. <<http://www.filmidee.it/2012/10/lettere-corsare/>> (ultimo accesso: 24.06.2018).

mobilissimi come ad esempio il Duomo di Milano vengono non descritti, ma interrogati nella loro capacità di raccontare la storia, la loro storia e la storia di coloro che li hanno abitati.

Nei film della coppia di registi milanesi la forma del racconto è ciò che permette alle immagini di svilupparsi secondo uno sviluppo appunto narrativo, nonché ciò che l'immagine stessa del film diventa, vale a dire l'indagine su luoghi 'abitati' dalle loro narrazioni, resi vivi, aperti, dinamici dai racconti che ad essi sono legati<sup>5</sup>.

Ma tale tendenza si rivela ancora più radicale nell'ultimo film dei due registi, *Spira mirabilis*. La spirale meravigliosa: così il matematico Jakob Bernoulli definì la spirale logaritmica studiata per la prima volta da Cartesio nel 1638. Spirale meravigliosa, perché la sua regolarità le permette di crescere e trasformarsi mantenendo una costanza nei suoi rapporti interni – in tutti i punti della spirale logaritmica, l'angolo formato dal raggio vettore e dalla retta tangente è costante.

Tale costanza e ricorrenza, pur nella crescita continua delle sue forme ha continuato ad affascinare nei secoli artisti e matematici, a partire dal fatto che tale figura è presente in modo sorprendente in natura<sup>6</sup>.

*Spira mirabilis* è dunque il titolo del film che in un certo senso raccoglie e porta ad un nuovo livello il percorso dei due registi milanesi. Il titolo è anche una porta d'ingresso al film stesso, composto da quattro episodi che si sviluppano alternativamente in quattro luoghi – Milano (dove vengono riprese alcune sequenze del film precedente); Berna, dove due inventori creano da decenni particolari strumenti musicali nel loro laboratorio; Shirahama, in Giappone, dove uno scienziato si dedica a studiare la *Turritopsis*, 'medusa immortale', dal ciclo vitale potenzialmente infinito, capace di mutamento e rigenerazione; Wounded Knee, dove un gruppo di nativi-americani Oglala Sioux si occupa di preservare le antiche tradizioni –, ognuno dei quali legato ad un elemento, terra acqua, aria e fuoco.

<sup>5</sup> Questo rapporto tra luogo e racconto, spazio fisico e paesaggio come luogo carico di storie attraversa forme e titoli diversi del cinema del reale italiano contemporaneo. Autori e sguardi diversi come Alberto Fasulo (*Rumore Bianco*, 2008), Matteo Colombo (*Alberi che camminano*, 2014), Riccardo Palladino (*Brasimone*, 2014), lavorano in fondo proprio su questo peculiare rapporto tra paesaggio e racconto, nella consapevolezza che sia il luogo 'abitato' a generare i suoi racconti.

<sup>6</sup> Per maggiori approfondimenti sulla convergenza tra progressione matematica e teoria della forma estetica prodotta dalla spirale logaritmica si sofferma ad esempio Sergej M. Ejzenštejn in numerose pagine dei suoi scritti, evidenziandone la fecondità come dinamica della creazione e della percezione artistica del mondo, cfr. S.M. EJZENŠTEJN *La natura non indifferente*, Marsilio Venezia 2010.

Le immagini che aprono il film sono quelle di una notte scura, da cui emerge una voce, una donna che racconta il mito cosmogonico di Inyan, il primo degli spiriti immortali per i Sioux, creatore del cosmo e della terra. Un racconto apre dunque il film, e subito esso si lega ad un altro racconto: in un cinema vuoto, una attrice, Marina Vlady, recita *L'immortale*, il racconto di George Luis Borges, e la sua lettura si alterna lungo tutta la visione. Gli episodi allora si legano insieme in un percorso che unisce temporalità diverse: il tempo della vita e l'infinito rigenerarsi del ricordo e delle opere dell'uomo (l'origine del cosmo e la forma di vita immortale, la memoria del passato che si perpetua attraverso un continuo lavoro di restauro e reinvenzione). Proprio a proposito della presenza del racconto di Borges nel film, scrivono i due autori:

If our four stories represent nature's four elements, then the magical ether that holds them together is French actress Marina Vlady. Her recitation of text from Borges' "The Immortal" in the old cinema creates an experience. Once we had delined the four main storylines of SPIRA MIRABILIS, we realized that we needed a guide for our trip. Marina Vlady became that guide. The Borges short story came to mind as a remembrance of texts from our training. *The Immortal* is the story of a labyrinthine journey without end. We find ourselves changed from the starting point. What better way to echo Bernouilli's «*eadem mutata resurgo*» with cinema, which also revives itself continuously<sup>7</sup>.

Il racconto di Borges come guida, quello di Inyan come origine, la spirale logaritmica come modello. I due racconti – il mito di Inyan e *L'immortale* di Borges – costituiscono dunque, all'interno della struttura a spirale del film, fatta di continui 'salti' da un episodio all'altro, la particolare forma di inserzione della forma racconto nel film; una inserzione che collega immediatamente passato e presente, alla ricerca di una temporalità particolare.

Le forme del racconto e della sua presenza nel cinema del reale sono dunque varie, aprono a diversi percorsi cinematografici, ma hanno spesso a che fare con la memoria che tali racconti attivano e che di fatto, in un nuovo 'montaggio' che li ripresenta, li modifica ulteriormente, come nel caso del teatro di maschere della tradizione italiana, ripreso dal cinema di Pietro Marcello.

In *Bella e perduta* (2015) di Pietro Marcello infatti, la rievocazione della figura di Pulcinella, la presenza di un animale parlante come il

---

<sup>7</sup> M. D'ANOLFI, M. PARENTI, *Spira mirabilis* — *Pressbook*, <<http://spiramirabilis-film.com/>> (ultimo accesso: 24.06.2018).

bufalo Sarchiapone introducono non tanto una modalità straniante di fare cinema documentario, ma al contrario la possibilità di creare, ancora una volta, un corto circuito tra passato e presente, tra le figure della narrazione antica (come Pulcinella) che diventano personaggi osservatori di una realtà sfuggente e lacerata. In questo senso, il racconto (o meglio, la sua memoria che si fa presente), è affrontato e incorporato nel film attraverso una figura centrale della tradizione teatrale italiana, la maschera: tradizione forte della cultura italiana e non solo, ma che assume un valore particolare in questo contesto.

Il film racconta, dalla particolare prospettiva della Reggia di Carditello, in Campania e del pastore che se ne prende cura, un'Italia devastata, lacerata da conflitti e fundamentalmente dimentica del suo passato. Le figure di Pulcinella e Sarchiapone sono osservatori erranti, sguardi mobili che permettono al film di sviluppare la sua particolare e onirica immagine. Se le forme della maschera, comica e tragica, abbondano nel cinema del nostro paese, una domanda si pone immediatamente: in che senso, però, si può parlare di maschera nel cinema documentario italiano contemporaneo? Per rispondere si potrebbe partire da una citazione di un lemma del lessico del cinema italiano, dove l'autore, Bruno Roberti, parla espressamente delle forme della maschera nel cinema italiano, individuandone tre:

Da un lato la maschera rituale e carnevalesca, vitale e rigenerativa (...). Qui la maschera riprende una linea di vita oltre la morte, rinasce perennemente. Esito estremo, ed ambiguo, di questo versante sono le maschere della commedia dell'arte (...). Dall'altro la maschera gotica, nera, critica, che ha perso la sua spinta rigenerativa per farsi maschera di morte<sup>8</sup>.

Ma, continua Roberti, esiste una terza via della maschera, una via italiana della maschera:

Il discrimine di tale via può essere rintracciato nella grande stagione del barocco, che ha nella nostra penisola un terreno espressivo e di pensiero, artistico e filosofico, segnato da una tensione formale, oltre che dalla capacità di mantenere in fertile contrasto gli opposti: la luce e l'ombra, la verità e la finzione, il vuoto e il pieno, la vita e la morte, il tragico e il comico, il tutto e il nulla<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> B. ROBERTI, *Maschera*, in *Lessico del cinema italiano*, II, a cura di R. De Gaetanao, Mimesis, Milano 2015, pp. 217-218.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 218.

È la maschera come gioco dissimulatorio perenne, come *mise-en-abyme* del mascheramento, maschera sotto la maschera, proliferazione. Oppure della maschera come altra possibilità di attraversare il reale, la sua indecidibilità e anche la sua complessità.

In un libro recente, Giorgio Agamben si concentra su un ciclo di affreschi realizzati da Giandomenico Tiepolo nella villa ereditata dal padre tra il 1793 e il 1797 (cioè dopo la fine della secolare indipendenza veneziana). Agamben si interroga sul senso di quella figura misteriosa che è al centro della serie di affreschi, la figura di Pulcinella, figura dello scherzo, dell'ozio, dell'eccesso del corpo, del lazzo. Scrive Agamben:

Il lazzo fa ridere, perché l'azione in cui consiste è disdetta nell'atto stesso in cui si compie. L'azione che, secondo una venerabile e antica tradizione, è il luogo della politica, qui non ha più luogo, ha perso il suo soggetto e la sua consistenza. Il comico non è solo un'impossibilità di dire esposta come tale nel linguaggio – è anche una impossibilità di agire esposta in un gesto [...]. Mettendo in questione il primato della prassi, Pulcinella ricorda che vi è ancora politica al di qua o al di là dell'azione<sup>10</sup>.

Sembrano parole scritte appositamente per descrivere il movimento di *Bella e perduta* di Pietro Marcello (che infatti apre il suo film con un'immagine tratta proprio dal ciclo di affreschi di Tiepolo). Sì, perché il film lavora la maschera come movimento laterale, parodico (che appunto è a lato). La figura di Pulcinella attraversa le situazioni 'reali' – manifestazioni, scontri tra popolazione e forze dell'ordine, la reggia dove si svolge il film – come fantasma, o meglio come colui che si situa, usando le parole di Agamben, «al di qua o al di là dell'azione».

La figura della maschera diventa allora una figura potente. Essa mostra, seguendo la terza linea identificata da Roberti, una sorta di tensione continua tra dissimulazione e simulazione, proliferazione di immagini che, di fatto, mostrano l'indeterminatezza del reale ma che, proprio per questo non cessano di esser prodotte, di creare cinema.

Anche qui il collegamento, il filo continuo che lega passato e presente è evidente: la figura della maschera attraversa prepotentemente il cinema e la cultura italiani spesso diversificandosi, articolandosi. Ma ancora una volta non si tratta di mera riproduzione di forme. La maschera nel cinema del reale diventa un operatore di sguardo, una forma che riorganizza il mondo visibile, mostrandolo come altro da ciò che appare. Non è un

<sup>10</sup> G. AGAMBEN, *Pulcinella o il divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, Roma 2015., p. 71.



caso che due delle maschere più importanti della tradizione italiana (pur diverse per origine) siano Pinocchio e Pulcinella. Due maschere opposte, figura della metamorfosi la prima, figura dell'eterna ripetizione la seconda. E non è un caso che siano al centro di un dittico importante nel cinema del reale italiano – *Bella e perduta* di Marcello e *Pinocchio a rovescio* di Frammartino) che ne reinterpreta in modo originale le funzioni (anche se si tratta di un dittico incompiuto, visto che il film di Frammartino non sarà poi realizzato per vicissitudini produttive<sup>11</sup>).

In tutti questi esempi, la forma del racconto letteralmente invade lo sguardo documentario, non per negarlo né per dargli una struttura che proviene da 'fuori'. Ma per entrare appunto nel gioco della ricerca delle immagini. Questi film mettono in gioco la forma del racconto attraverso il ricorso a forme che appartengono alla tradizione, ad una tradizione profondamente italiana, la letteratura popolare, i luoghi del sacro, le figure della commedia dell'Arte. Queste immagini lavorano contemporaneamente su un doppio significato della parola tradizione: quello di una tradizione narrativa (riletta attraverso le forme del cinema) e quello della tradizione cinematografica. Anzitutto perché il racconto può alternarsi ai corpi documentari, o fondersi con essi<sup>12</sup>; ciò che importa è che il racconto nel cinema che stiamo affrontando svolge spesso una funzione particolare, profondamente cinematografica (non nel senso di sceneggiatura, ma proprio per il fatto che è stata prima orale, scritta, messa in scena): la funzione di riconnettere corpi e soggetti, di pensarli come legati, inseriti in una relazione di comunità, dentro e fuori lo schermo.

È una tradizione cinematografica abbiamo detto. Sì, perché non è difficile vedere, voltando all'indietro lo sguardo, qualcosa che già da tempo ha segnato la storia del nostro cinema. La capacità di fare del racconto al tempo stesso il motore e l'immagine di un cinema che crea un corto circuito tra passato e presente. Che utilizza cioè le immagini filmate nel qui e ora della flagranza del reale per rivelarne la carica temporale e, soprattutto, la potenza di racconto. Ci sono autori che in Italia forse meglio di altri hanno rappresentato questa potenza del cinema, questa doppia strada:

<sup>11</sup> Il film avrebbe dovuto essere una rilettura di Pinocchio attraverso le forme del vivere contemporaneo; un percorso sulle pratiche di vita, dalla scuola alla vacanza che avrebbero permesso al personaggio intercessore (Pinocchio, appunto) di ritornare al suo stato vegetale.

<sup>12</sup> Basti pensare al lavoro di ibridazione tra forma documentaria e cinema d'animazione, in cui l'immagine animata assume sempre il compito di 'costruire' un racconto, quell'immagine mancante che va appunto, re-immaginata, raccontata. Si pensi ad esempio all'immagine animata di *La strada dei Samouni* di Stefano Savona (2018) o ancora prima a *The Dark Side of the Sun* di Carlo Shalom Hinterman (2011).

Vittorio De Seta, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini. È quanto mai necessario dunque compiere una torsione in senso genealogico, mostrare un percorso che lega insieme, nella storia del cinema del reale italiano, tempi e sguardi diversi, legare le forme della contemporaneità ad uno sguardo che fonda la modernità, cinematografica e non. È necessario, ed è un compito che andrà affrontato in nuove e necessarie ricerche.

Ecco allora la doppia strada che segna una delle origini possibili del discorso che si sta qui sviluppando, una strada la cui potenza Jean-Luc Nancy sottolinea in modo esemplare: ne *La comunità inoperosa*, infatti, il filosofo francese presenta il concetto appunto sotto la forma di un racconto: alcuni uomini sono riuniti e qualcuno racconta. Non si sa ancora se costoro formino un'assemblea, se siano un'orda o una tribù. Non erano riuniti prima del racconto, ma un giorno uno di loro si è ritirato e tornando, ha iniziato a raccontare. Scrive Nancy:

Racconta la loro storia o la sua, una storia che tutti conoscono, ma che lui solo ha il dono, il diritto o il dovere di raccontare. È la storia della loro origine: da dove vengano o come provengano dall'Origine stessa – loro, le loro donne, i loro nomi, o l'autorità tra loro. È a un tempo la storia dell'inizio del mondo, dell'inizio della loro assemblea o dell'inizio del racconto<sup>13</sup>.

Raccontare è un atto di fondazione e di recupero, un gesto che collega con l'origine (e che per Nancy si lega profondamente all'idea di Comunità). Recuperare la forza del racconto – della fiaba o delle maschere, del racconto d'avventura o di una storia d'amore – significa allora mostrare la necessità, se non l'urgenza di liberare la potenza della connessione tra noi e il mondo visibile, di poter filmare le tracce del fuoco.

La forza di queste immagini è allora quella di non pensare come stabili i rapporti tra le immagini e la materia, in tutti i modi possibili. Il reale si mobilita allora, si trasforma, si mostra come qualcosa di profondamente diverso dal puro sfondo, dal luogo che sorregge e circonda gesti od eventi. Il racconto, il rito e il mito introducono allora un'altra dimensione temporale, caratterizzata dalla ciclicità, dal ritorno di gesti e rituali. Una particolare dimensione del tempo, il tempo del sacro, oltremodo, una forma del racconto. Quello che emerge infine da questo itinerario, parziale ovviamente e che non può rendere conto delle molte altre tendenze e forme del cinema del reale italiano e non, è comunque la possibilità di individuare, all'interno di alcune forme del cinema del reale, una particolare forma

---

<sup>13</sup> J.-L. NANCY, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1995, p. 95.

di narrazione, che ha come obiettivo quello di interrogare la temporalità delle immagini, di rileggere alla luce del passato cui esse sono inevitabilmente collegate, sfuggendo in questo alla pura osservazione del presente di ciò che si filma.

