

Dario Cecchi
Mediare il medium.
Narrazioni dell'identità e strategie
dell'emancipazione in Liberami di Federica Di Giacomo

Il cinema italiano sembra proporsi, in particolare a partire dal Neorealismo, come lo spazio in cui è possibile riprendere e realizzare effettivamente quel progetto in cui il romanzo in Italia, prima con il romanticismo e poi con il verismo, almeno nella sua stagione inaugurale e di consolidamento nel corso del XIX secolo, pareva aver, almeno parzialmente, fallito: non tanto offrire norme e codici identitari (sociali e culturali) definiti – che invece nel romanzo, da Manzoni in poi, abbondano – quanto piuttosto aprire uno *spazio di negoziazione* tra realtà sociali e culturali diverse, nel quale l'identità italiana possa emergere come nucleo problematico ma, proprio per questa ragione, creativo, produttore di nuove forme di vita¹.

Si tratta, per la verità, di un filo rosso, quello dei rapporti tra cinema e letteratura, di più ampia portata, che coinvolge la storia del cinema nel suo complesso – storia di cui, tuttavia, il Neorealismo italiano costituisce un punto di svolta fondamentale². A titolo esemplificativo, la definizione baziniana di «cinema impuro»³ sembra oltrepassare i limiti circoscritti della questione dell'adattamento delle opere letterarie al cinema, toccando uno dei punti nevralgici della natura stessa del cinema come forma espressiva: per il cinema la ricerca di un suo medium esclusivo si rivela una strategia perdente rispetto all'apertura a una costitutiva intermedialità, che regola e progetta le strategie evolutive di questa forma espressiva⁴.

¹ Cfr. R. DE GAETANO, *Introduzione*, in *Lessico del cinema italiano*, I, a cura di Id., Mimesis, Milano 2014.

² Per maggiori approfondimenti sul Neorealismo, cfr. S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.

³ Cfr. A. BAZIN, *Per un cinema impuro*, in *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1973, pp. 119-142.

⁴ Per maggiori approfondimenti sul concetto di intermedialità, cfr. P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Il dialogo con le altre arti, come la letteratura, si rivela perciò essere di fondamentale importanza.

Quando pensa alla collocazione del cinema all'interno di una storia generale delle arti, lo stesso Ejzenštejn, in fondo, non fa altro che riproporre lo stesso argomento in chiave teleologica: tutte le arti prima del cinema hanno esibito il suo medesimo principio, il montaggio, nelle forme e nei modi che erano loro concessi dai materiali a disposizione, e viceversa il cinema riassume in sé l'esito di questa vicenda storica⁵. Alleggerendo questa ipotesi del suo eccessivo teleologismo, si può senz'altro dire che il cinema ha da sempre mostrato una naturale propensione a creare mediazioni tra i diversi media, capaci sia di ridisegnare il ruolo di questi ultimi sia di aprire al cinema nuovi territori di sperimentazione. E se questo vale per il confronto con le altre arti, lo stesso si può dire per le forme espressive e simboliche in genere⁶.

Quanto appena detto a mo' di premessa introduce due elementi importanti per la trattazione del film qui considerato, *Liberami* (2016), documentario di Federica Di Giacomo. Il primo riguarda il carattere in linea di principio narrativo del cinema e dunque il suo debito verso una qualche forma di costruzione della realtà narrata, anche quando questa avanza la pretesa di non attingere a materiali di finzione ma solo a fatti documentati⁷. Coerentemente con la linea testimoniale qui sostenuta a proposito del documentario e più in generale del cinema del reale italiano contemporaneo, si vuole suggerire infatti che il film non serve solo da cornice o da trama di documenti audiovisivi già di per sé 'parlanti'; al contrario, il dispositivo narrativo coincide con il processo di abilitazione dello spettatore come ulteriore testimone di fatti affidati alle immagini, i quali fatti sono sottoposti sempre di nuovo a esercizi di verifica, a forme di rigenerazione del loro riferimento al mondo, secondo un meccanismo analogo

⁵ Cfr. S.M. EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1985.

⁶ Il concetto di forma espressiva o simbolica è molto ampio e meriterebbe una specifica trattazione di taglio estetico e filosofico. Mi accontento qui a rimandare ai lavori, ormai classici, di Ernst Cassirer e della sua allieva americana Susanne K. Langer: cfr. E. CASSIRER, *Saggio sull'uomo*, Mimesis, Milano 2011 (v. cap. sull'arte); S.K. LANGER, *Problemi dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2013.

⁷ Per maggiori approfondimenti sull'intersezione tra linea finzionale e linea documentaria nel cinema in genere, cfr. P. MONTANI, *L'immaginazione narrativa*, Guerini, Milano 1999. Per l'applicazione specifica di questo paradigma al campo del documentario correntemente inteso, cfr. DARIO CECCHI, *Immagini mancanti*, Pellegrini, Cosenza 2016; M. BERTOZZI, *Documentario come arte*, Marsilio, Venezia 2018. Per il documentario visto come forma di costruzione del reale, cfr. D. DOTTORINI, *La passione del reale*, Mimesis, Milano 2018.

a quello della «rifigurazione», teorizzato da Paul Ricoeur a proposito (ma non solo) delle narrazioni letterarie⁸. Il secondo elemento riguarda più da vicino il film in questione, che si occupa di alcuni casi di possessione in Sicilia e dei fenomeni di esorcismo alimentati dal crescere di tali casi. Come vedremo, il documentario di Di Giacomo non tratta tali fenomeni come se costituissero un materiale etnografico in sé già concluso, ma sfrutta l'interazione tra i protagonisti del film (esorcisti e posseduti) e la macchina da presa, raccogliendo, senza provarle, le emergenze inattese che si verificano attraverso queste interazioni.

In altre parole, la regista intavola con le storie con cui entra in contatto un negoziato intermediale analogo a quello che storicamente il cinema ha intrattenuto con le altre arti. Tuttavia, la religione o la superstizione popolare non sono trattate solo, innanzi tutto, come forme simboliche ed espressive (di una cultura arcaica che riemerge, di malesseri individuali e sociali nuovi); di più, esse sono considerate qui al pari di una forma di spettacolarizzazione della vita che altrove troverebbe il suo punto di sfogo nei social media, nella televisione dei reality show e così via dicendo⁹. Non va dimenticato d'altra parte che lo stesso Ejzenštejn, nella sua genealogia dell'immagine cinematografica, si spinge ben oltre la sfera delle arti, fino a prendere in considerazione fenomeni antropologici profondi come il mito del sacrificio e dello smembramento rituale del dio Dioniso, paragonato al processo del montaggio cinematografico¹⁰. In questo modo il film di Di Giacomo apre al documentario un nuovo terreno di confronto con il cinema di finzione e più in generale con tutti i media contemporanei votati all'intrattenimento allo scopo di verificare, attraverso questo commercio delle forme simboliche e narrative, quanta e quale realtà si dia nell'uno come negli altri. Si tratta d'altronde, restando sempre al cinema italiano degli ultimi anni, di una linea di comunicazione già aperta da alcuni film di finzione, di cui *Reality* (2012) di Matteo Garrone è forse l'esempio più eclatante.

È d'altra parte un fatto che il documentario italiano negli ultimi decenni abbia spesso mostrato di avere la vocazione a raccogliere l'eredità del cinema italiano del Secondo dopoguerra, secondo dinamiche di convergenza più che di competizione con il cinema di finzione, ricercando non tanto una lezione stilistica o una poetica, quanto un'istanza estetica,

⁸ Cfr. PAUL RICOEUR, *Tempo e racconto*, I, Jaca Book, Milano 1986.

⁹ Secondo il classico modello benjaminiano della «estetizzazione della politica» (e del quotidiano in genere, aggiungerei): cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012.

¹⁰ Cfr. EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, cit.

etica e politica profonda, tale da richiedere, di volta in volta, soluzioni formali inedite e il confronto con nuovi linguaggi dell'immagine.

Tra i molti esempi disponibili, quello di *Liberami*, è particolarmente interessante per i motivi sopra accennati: si tratta di una indagine sulla rinascita dei casi di presunta possessione diabolica e dei relativi fenomeni di esorcismo da parte di sacerdoti cattolici: ci troviamo nella fattispecie in Italia meridionale, più in particolare in Sicilia come si è detto, anche se il fenomeno non è affatto limitato all'isola o al Meridione, ma riguarda tutta l'Italia e l'intero globo, stando ai dati riportati alla fine del film. In questo senso, il racconto di Di Giacomo assume un valore quasi antifrastico rispetto al modello manzoniano: in opposizione alla finzione (letteraria e politica) di uno 'spirito giansenista' alla base della nascente coscienza nazionale italiana, la regista fa emergere l'intreccio opaco – tipico della versione narrativa meridionalista dell'identità italiana, più che di quella 'settrionalista', salvo smentite e revisioni importanti, proveniente di nuovo dal cinema, come *L'albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi – tra una visione fideistica del mondo e un sostrato antropologico profondo, pagano o paganeggiante, fatto di riti, credenze, superstizioni, figure magiche e così via discorrendo.

In questo contesto, va a collocarsi la rinascita di un 'vitalismo neopagano', alimentato dal consumismo e dalla crisi sociale e culturale del paese, che di nuovo cerca un'alleanza con l'ortodossia religiosa attraverso le sue figure meno ufficiali – ma non per questo meno convinte della propria missione di apostolato: penso in particolare alla figura centrale, tra i diversi esorcisti ripresi o intervistati da Di Giacomo, che è padre Cataldo.

L'esorcismo – che, in questi contesti sociali, non è più solo rituale, ma assume a dimensione di vita individuale e collettiva – diventa lo spazio-tempo in cui le persone riprese e intervistate mettono in scena questa identità non conciliata e se ne servono, per riprendere le parole di Deleuze e Bresson, per assumere la funzione di «attori-media»¹¹ o di «modelli»¹² che non rappresentano ma piuttosto performano l'esperienza collettiva del disagio e della mancanza di valori condivisi, secondo una linea che riprende e attualizza lo sguardo antropologico e critico sulle molteplici identità italiane, specie nel Sud, inaugurato dalla ricerche di Ernesto De Martino¹³.

In questa prospettiva, il cinema non è un occhio esterno, tanto rispetto all'istituzione ecclesiastica quanto rispetto al 'popolo' (sia dei credenti sia dei posseduti): il cinema non rappresenta da fuori questo mondo, come

¹¹ Cfr. G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, Einaudi, Torino 2017, p. 25.

¹² Cfr. R. BRESSON, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia 1986.

¹³ Cfr. E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 2013.

uno 'sguardo' impersonale¹⁴. Il cinema è piuttosto un occhio che, tutto registrando senza essere una pura superficie, una pellicola sensibile¹⁵, ma costituendosi come un terzo elemento, inserendosi tra la messa in scena liturgica e teologica dell'esorcismo e il confuso vitalismo neopagano dei posseduti, diventa il polo attrattivo grazie al quale l'identità individuale e collettiva diventa un'esperienza negoziabile e condivisibile, quasi una 'tecnologia del sé' cui è però necessario lo spazio intersoggettivo dell'immagine come luogo di costituzione ed elaborazione. La macchina da presa non si mantiene, infatti, a distanza, ma cerca l'interazione o almeno la reazione di chi è ripreso, di questo più o meno inconsapevole performer della possessione e del rito di esorcismo; l'intervento dell'occhio cinematografico deve risensibilizzarlo al carattere visuale della sua azione.

Alla luce di quanto detto, si può dire che *Liberami* di Federica Di Giacomo si presente come un documentario radicale, ponendo interrogativi 'dall'interno', e senza pregiudizi, su una realtà difficile da affrontare: il ritorno dei casi di presunta possessione diabolica e il proliferare degli esorcisti nel mondo, in particolare in quelle zone arretrate e depresse come il Sud Italia e la Sicilia, non è un mero fatto sociale, ma invoca una ricognizione sul campo. Da una parte, si tratta infatti di un fenomeno globale, che vede un aumento esponenziale del numero di posseduti e di 'professionisti' della 'caccia al demonio', come segnala un cartello alla fine del film: un vero e propria caso di mercato globalizzato del sacro e del magico.

La regista però si concentra sulla Sicilia e in modo particolare sulla arcaica, ma carismatica, figura di padre Cataldo: è come se nell'isola si concentrasse una atmosfera 'esorcistica' particolarmente densa. Federica Di Giacomo sembra tuttavia più interessata a far emergere le personalità dei presunti posseduti, che a parlare genericamente di un fenomeno e del suo ambiente: non giudica aprioristicamente un fatto religioso così diffuso, ma non vuole nemmeno soggiacere alla fascinazione per la macchina liturgica (e teatrale) dell'esorcismo. E paradossalmente, proprio per far uscire i posseduti dalla macchina rituale dell'esorcismo e farli apparire nella loro singolarità, senza preconcetti razionalistici ma senza nemmeno interpretazioni teologiche preventive, la regista si rende conto che bisogna esasperare questa macchina, senza nascondere nulla delle sue esagerazioni,

¹⁴ Per maggiori approfondimenti sulla differenza tra occhio e sguardo, cfr. R. DE GAETANO, *Cinema italiano*, Pellegrini, Cosenza 2018; F. CASSETTI, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.

¹⁵ Per questa metafora della sensibilità, dalle potenti risonanze cinematografiche, cfr. J.F. LYOTARD, *Rapsodia estetica*, Guerini, Milano 2015.

dalle urla e delle crisi dei posseduti fino ai loro pensieri assurdi, passando per le ossessioni paranoiche. Ma occorre anche offrire a questi personaggi – orfani della rassicurante messinscena dove potevano esprimere i loro disagi in modo socialmente accettabile – una nuova *scrittura* della loro vita: è necessario che diventino gli *attori* del film.

Può apparire strano il fatto di tematizzare la questione dell'attore facendo riferimento a un documentario. Ovviamente un documentario non si limita a registrare documenti: il semplice fatto di registrare il reale richiede già di per sé la messa a punto di una scrittura specifica. Come annota Robert Bresson in un aforisma delle *Note sul cinematografo*, nel cinema accade di «ritoccare il reale con il reale»¹⁶. La negoziazione tra realtà e finzione precede dunque le distinzioni, spesso fallaci, tra 'film' e 'documentari': essa ricostituisce piuttosto, di volta in volta, i linguaggi specifici, i quali si troveranno in una relazione di scambio reciproco, come sostiene Pietro Montani attraverso il concetto di «autenticazione»¹⁷. Infatti, se – come suggerisce Roberto De Gaetano, più nel senso di un'analogia del cinema con il linguaggio che di una loro piena identificazione sul piano delle struttura – il cinema è *langue* e i singoli film sono atti di *parole*¹⁸, è lecito supporre che un film, nella misura in cui esibisce tratti di auto-riflessività, intervenga in qualche modo sulle 'figure' del suo 'apparato enunciativo', ridisegnando in maniera originale le regole grammaticali della 'lingua' cinematografica. Trattare i posseduti come attori non significa dunque sovrapporre una finzione alla realtà, ma elaborarne la scrittura. Federica Di Giacomo non lo fa naturalmente in modo esplicito: questa sarebbe una parodizzazione demenziale, inappropriata al contesto in cui ci si muove. Occorre allora capire che tipo di figure attoriali sono questi posseduti.

Di loro si potrebbe ripetere quello che scrive Deleuze ne *L'immagine-tempo* sugli attori della *Nouvelle Vague*:

era necessario un nuovo tipo di attori: non solo quegli attori non-professionisti ai quali si era riallacciato il neo-realismo agli esordi, ma quelli che potremmo chiamare dei non-attori professionisti o meglio degli «attori-medium», capaci di vedere e di far vedere più che d'agire, capaci talvolta di restare muti, talvolta d'intavolare una conversazione qualsiasi all'infinito, piuttosto che di rispondere o seguire un dialogo¹⁹.

¹⁶ BRESSON, *Note sul cinematografo*, cit., p. 51.

¹⁷ Cfr. MONTANI, *L'immaginazione intermediale*, cit.

¹⁸ Cfr. R. DE GAETANO, *Il cinema e i film*, Rubbettino, Cosenza 2017, pp. 80-81.

¹⁹ DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 25.

In che senso i posseduti sono «attori-medium»? Non certo nel senso che ci mettono in contatto con una realtà sovranaturale: questo è il presupposto della messinscena liturgica dell'esorcismo, ma il compito del documentario è quello perlomeno di sospendere questa certezza, consentendo al pubblico di raccogliere gli elementi per formarsi un proprio giudizio in merito. E ci sono numerose evidenze che la possessione nasconde patologie e disagi di ben altra natura. Come insegna De Martino in *Sud e magia*, la dimensione del magico e del soprannaturale nel Meridione d'Italia – inteso non come area geografica ma storica e politica – è il luogo sociale e culturale dove soggetti marginali possono dare un'espressione, sia pure deformata, alla loro forma di vita.

Nella sua ricognizione di questi fenomeni nella tarda modernità, Federica Di Giacomo ci presenta un quadro assai più complesso: il film fa emergere la tensione non risolvibile tra due racconti irriducibili, quello degli esorcisti e quello dei posseduti. Da una parte un ritualismo pedante, a metà strada tra l'ortodossia bigotta, attaccata alla tradizione e a un ordine sociale arcaico, e la superstizione popolare; dall'altra l'emergere di forze e pulsioni, che attraverso l'apparente perversione del sacro filtrano esperienze e desideri cui mancano valori sociali e culturali condivisibili. Ma in entrambi i casi assistiamo a messe in scena che, con strategie diverse, esibiscono il vuoto di senso che pervade il contesto in questione. La *potenza mediale* dei personaggi ripresi da Di Giacomo – le 'medianità' a cui una giovane posseduta 'guarita' non vuole rinunciare – consiste nel fatto che solo assumendo il punto di vista dei posseduti, dei medium, di questi 'attori-medium', è possibile vedere la macchina mediatica dell'esorcismo e della conversione. I protagonisti di *Liberami* rovesciano la maschera: essa non è più rivolta verso il pubblico, affinché questo faccia esperienza della rimediazione di un mondo assente come in *El Sicario. Room 164* (2010) di Gianfranco Rosi.

In *Liberami* la maschera dei posseduti è puntata contro il mondo dei rituali di esorcismo: lo spettatore entra nella maschera. Essa, infatti, non è più una superficie bidimensionale, attraversabile solo in una direzione, ma uno *spazio di elaborazione*: attraverso la maschera il pubblico riconosce i repertori linguistici, gestuali e visivi degli esorcisti muovendosi tra i due poli dello scetticismo e della credenza, che solo questi attori-medium possono tenere insieme, e facendo così apparire la 'mediazione radicale' che il rito ancora offre a questo meridione tardo-moderno²⁰. Viene da chiedersi se la

²⁰ Per maggiori approfondimenti sul concetto di «mediazione radicale», cfr. R. GRUSIN, *Radical Mediation*, Pellegrini, Cosenza 2017.

tesi di Benjamin²¹, secondo cui l'attore cinematografico – a differenza di quello teatrale – è un fascio di prestazioni verificabili dal medium tecnico, non fosse forse troppo sbrigativa.

Liberami, ultimo lavoro di Federica Di Giacomo, unico film italiano premiato a Venezia nel 2016, potrebbe essere definito un'opera 'demartiniiana'. L'incontro di una serie di 'posseduti' siciliani sembra infatti rimandare all'idea di una missione critica, addirittura politica, della macchina da presa che mette a nudo i sottintesi della 'macchina esorcizzante' sorta ai margini della Chiesa e della fede. Bisogna chiedersi innanzitutto che genere di macchina sia quella degli esorcismi che emerge dal film della Di Giacomo. Possiamo rispondere che si tratta di una macchina *mediatica*: non solo perché la messa, il centro del rito esorcistico, è un'antica e collaudata messa in scena (liturgia e drammaturgia si implicano a vicenda); ma anche perché gli esorcisti diventano a modo loro figure mediatiche, oltre che medianiche. Il più notevole di tutti, padre Cataldo, riceve 'casi' da tutta la Sicilia, organizza raduni, qualcuno gli ha perfino dedicato una canzone. Fin qui niente di strano: tutto rientra nella regola di un 'sistema mediatico' tradizionale, per non dire arcaico, che si struttura attorno a simili figure. C'è dell'altro però.

Padre Cataldo – non solo lui, anche se rappresenta il caso esemplare – non si limita a proporre una dottrina teologica o a ripetere un rito tradizionale. Il film sembra anzi suggerirci come, nell'esorcismo, sia dia forma a inquietudini e problemi affatto peculiari del nostro tempo: droga, sesso, adolescenza, relazioni familiari (affettive ed economiche). Il medium, come insegnano Bolter e Grusin, «rimedia», nel senso che traduce eventi ed esperienze nei propri codici, ma anche nel senso che 'cura', offre un 'rimedio' ad ansie non altrimenti elaborabili²². E nel caso degli esorcismi, per dirla con Grusin, «premedia» la realtà, nel senso che ambisce a farcela incontrare già rielaborata, in una condizione di stato post-traumatico preventivo. Così, padre Cataldo rappresenta un mondo popolato di figure e di dialettiche tra figure: 'credenti' e 'massoni', 'gente' e 'nobili', 'utile' e 'inutile'. In una simile narrazione, non ha senso indagare il fenomeno a partire da categorie teologiche o sociologiche: non avrebbe senso chiedersi se i posseduti hanno 'fede'. Il ragazzo con problemi di droga che frequenta l'underground locale può benissimo dirsi ateo e considerarsi posseduto. Da questo mondo è assente un'idea del sacro: al suo posto, accanto alle 'figure' narrate dall'esorcista, ci sono i 'poteri' evocati dai posseduti.

²¹ Cfr. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 66.

²² Cfr. J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation*, Guerini, Milano 1999.

Occorre dunque recuperare una visione antropologica e forme mediali per comprendere il fenomeno.

Le figure e i poteri di questo mondo 'esorcizzato' hanno bisogno di 'maschere' per essere reali o efficaci. Le maschere che vediamo nel film non sono sue creature, ma in qualche modo lo precedono. È interessante chiedersi allora come si ponga la macchina da presa nei confronti di queste maschere: le riprende, le rappresenta, le racconta? O piuttosto le analizza, le critica, le decostruisce? O cos'altro?

