

Luciano De Giusti*

Materia oscura

«Assenza, più acuta presenza»
Attilio Bertolucci, *Sirio*, 1929

La rinascita del cinema documentario italiano degli ultimi anni, avvenuta sotto il doppio profilo della quantità e della qualità produttiva, è stata accompagnata da un generale ritorno di interesse e una rinnovata attenzione critica. Qualche anno fa, delineando per i «Cahiers du cinéma» la trasformazione in corso nel nostro cinema, Emiliano Morreale imperniava la «mutazione radicale di statuto nelle nuove immagini del cinema italiano» sull'apporto inventivo del documentario, sostenendo che negli ultimi anni «gli autori più rilevanti, le espressioni di universi originali sono venute dal “cinema del reale”»; secondo lui «i documentaristi sono pressoché gli unici ad aver condotto una valida ricerca formale nel cinema italiano recente» forse perché «il documentario è un mezzo d'espressione che spinge a considerare come centrale la scrittura filmica e la messa in scena»¹.

Il rilancio del documentario non è rimasto circoscritto alle proprie derive interne ma ha avuto sensibili effetti anche sul film di finzione². È opinione condivisa di studiosi e critici che le sorprese più suggestive si siano manifestate lungo il confine tra i due macrogeneri, trasformando la terra di nessuno che tradizionalmente li separa in una fertile linea di sutura. Le innovazioni più cospicue sono state generate

¹ Emiliano Morreale, *Nouvelles images du cinéma italien*, «Cahiers du cinéma», n. 662, Dicembre 2010.

² Cfr. Antonio Medici, *Le relazioni pericolose. Pratiche ed estetiche del documentario nel cinema di finzione*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio*, Marsilio, Venezia, 2011.

* Luciano De Giusti insegna Storia del cinema all'Università di Trieste.

proprio dagli sconfinamenti lungo questa frontiera (un tempo cortina di ferro), incursioni che hanno dato vita a forme meticce in cui presa documentaria e finzione immaginante appaiono felicemente ibridate. La contaminazione è in atto da tempo: tra gli esempi più noti degli ultimi anni, *La bocca del lupo* (2009) di Pietro Marcello e *Le quattro volte* (2010) di Michelangelo Frammartino³.

L'idea di una netta separazione tra documentario e finzione appare un po' più obsoleta allorché, dopo Cannes, anche la Mostra del cinema di Venezia del 2013 ha collocato in concorso due documentari e ne ha consacrato uno con il più ambito dei suoi premi, *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi, concorrendo così a sdoganare una forma di cinema a lungo soccombente, relegata in posizione minoritaria dallo strapotere dell'altra. Ma, prima del sigillo veneziano, la lunga rincorsa compiuta dal documentario aveva ottenuto, in questo medesimo anno, il riconoscimento del Festival di Berlino. L'unico lungometraggio *inedito* selezionato a rappresentare l'Italia alla Berlinale 2013 è stato infatti un film documentario: *Materia oscura* (2013) di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, presentato nella sezione sperimentale Forum. Evento indiziario di un nuovo stato delle cose nel nostro cinema che ci induce ad assumerlo come un sintomo eloquente.

Antecedenti

Lavorando nel solco del cinema diretto, Massimo D'Anolfi e Martina Parenti sono approdati a quella deriva dell'idea documentaria che, sulla scia dell'originale francese, identifichiamo come «documentario di creazione», o d'autore, per la spiccata natura personale della voce che si avverte nel testo filmico. Dopo *I promessi sposi* (2007) e *Grandi speranze* (2009), i loro documentari, sempre più pregevoli, hanno raggiunto un sensibile affinamento espressivo con *Il castello* (2011) nel quale si assegna grande rilievo al silenzio, trattato come un fondale sul quale affiorano i suoni del mondo da orchestrare come una partitura

³ Cfr. Giorgio Tinazzi, *Le quattro volte, realismo come rivelazione* e Alberto Scandola, *La verità del non attore. Appunti sul nuovo cinema italiano*, in *Lo stato delle cose Duemila12*, Kaplan, Torino, 2012.

polifonica. La parola conosce qui una sensibile riduzione rispetto ai primi due film, nei quali era invece un materiale significativo di primaria importanza. Lì la voce delle persone offriva una parziale copertura alla rinuncia – compiuta a priori, come un vero postulato – della *voice over* simildivina che orienta l'esplorazione conoscitiva del reale. Ora la sua assenza rende maggiormente percepibile l'adozione di una forma di racconto caratterizzato da uno sguardo non sapiente (e tantomeno onnisciente) che affida allo spettatore il compito di svolgere le proprie inferenze a partire da elementi rarefatti: suoni, gesti, spazi e durate. Si tratta di acquisizioni consolidate che guidano gli autori nella rappresentazione della realtà anche in *Materia oscura*: oltre all'assenza della *voice over*, nessuna richiesta di prestazioni per la macchina da presa, niente interviste, nessuna sceneggiatura preconstituita e precludente.

Sulla base di questi principi di un protocollo collaudato, *Materia oscura* procede nella riduzione della voce umana e soprattutto della parola, prossima allo zero come in alcuni film di Franco Piavoli. Inoltre, un siffatto sguardo senza parola si posa ora su un diverso ordine del reale: non più situazioni circoscritte e ordinarie, talora quotidiane e private, ma la dimensione pubblica di uno stato d'eccezione.

Quest'ultimo è costituito da quel che accade intorno al Poligono Interforze di Salto di Quirra, in Sardegna: «un luogo di guerra in tempo di pace», come lo definiscono gli autori, il più grande d'Europa, nel quale da oltre mezzo secolo molti stati e industrie belliche sperimentano nuovi ordigni militari e smaltiscono per brillamento quelli obsoleti. Inchieste giornalistiche e reportage televisivi, italiani e stranieri, se ne occuparono allorché fra la popolazione che viveva a ridosso del Poligono si verificarono ripetute morti per cancro e leucemia. Si accertarono molti casi di nascituri deformati, tanto tra gli esseri umani quanto tra gli animali: nascite mostruose e morti premature riconducibili alle emissioni radioattive di esplosioni nucleari. Decine di persone furono rinviate a giudizio per aver nascosto il pericolo agli abitanti, indifesi di fronte a un'attività dello Stato, incurante dei danni provocati loro dalla contaminazione dell'ambiente.

Referente oscuro

Materia oscura però non punta alla ricostruzione documentale dei fatti, assunti solo come avantesto, spunto di partenza per guardare altrove. Con uno sguardo prossimo alla poesia, gli autori infatti orientano l'attenzione verso zone inesplorate e segrete di una terra ferita a morte, si scavano un altro spazio, un varco sull'ignoto aperto su ciò che sfugge e si sottrae, inseguito con gli strumenti del linguaggio cinematografico, impiegato in maniera inusuale per quello che resta pur sempre un documentario. Lo spirito che anima il film è quello di uno sguardo in ascolto del mondo, tutto proteso a captare la voce delle cose: osserva il paesaggio e registra il suono della terra, del vento, degli oggetti, il respiro delle piante, il rumore degli attrezzi e dei macchinari, i versi degli animali e la grana delle voci. Tenendosi a giusta distanza dai registri della comunicazione informativa tipici del documentario d'inchiesta e del reportage televisivo, gli autori aspirano in primo luogo a fare cinema.

Attraverso l'uso di filmati d'epoca, *Materia oscura* è anche un film sul cinema. Lo si evince fin dalla sequenza d'apertura dedicata alle operazioni di due addetti all'archivio cinematografico del Poligono. Il taglio di uno spezzone di pellicola funge da abbrivio per un filmato dei primi anni '60 nel quale si assiste al lancio di un missile: mentre due giovani pastori fuggono impauriti insieme alle loro pecore, non ne sono intimorite invece due giovani ragazze curiose e sorridenti, né un pastore più anziano e un bambino, tutti con gli occhi al cielo per seguire, come i militari, la traiettoria del proiettile che va a bersaglio.

Ben oltre questo momento iniziale, il documentario si nutre fino alla fine di immagini provenienti dall'archivio della struttura militare. Lanci, esplosioni, brillamenti nel corso della storia del Poligono infatti sono stati ripresi dai cineoperatori ad un elevato tasso di fps. Così, ora, rifilmati dallo schermo di una moviola non sonorizzata, quei negativi ci vengono incontro nella bellezza ipnotica del *ralenti*, nello straniato silenzio del cinema muto, nella temperatura monocroma di un colore che oscilla tra gialli, aranci o cromatismi a dominanti verdi e azzurre.

Come in altri casi del nuovo documentario italiano, che nell'uso del *found footage* trova ampie risorse per la propria sperimentazione

espressiva⁴, si assiste allo straordinario potere di suggestione che si sprigiona dall'immagine ritrovata, radicalmente mutata di segno fino al capovolgimento del senso connesso alla sua primitiva funzione⁵. Anche qui il filmato originario viene rifunzionalizzato e piegato a un diverso ordine significante: il montaggio lo intreccia con le riprese di oggi, delineando quella dialettica tra passato e presente che colloca gli eventi in prospettiva storica. Il senso originario del materiale filmico, sinteticamente rimontato e privato della *voice over*, subisce un diverso orientamento nel nuovo contesto: la fiera esaltazione degli esperimenti a fini di propaganda del filmato d'apertura viene trasmutata nell'inquietante minaccia per i loro oscuri effetti.

Visione insatura

Nel prologo le immagini d'archivio scorrono in un silenzio reso irreali dall'eclatante sonorità dell'evento rappresentato, il fragoroso lancio del missile. Al termine di questo primo frammento d'epoca, dal nero di una dissolvenza affiora il titolo del film: *Materia oscura*. Come il film, anche il suo titolo è aperto e sospeso su una moltitudine di sensi. Uno di essi fa riferimento all'enigma di quella parte di materia cosmica che non appartiene al visibile in quanto priva di luce. Non direttamente osservabile per assenza di radiazione elettromagnetica luminosa, se ne arguisce l'esistenza attraverso gli effetti gravitazionali che produce.

Servendosi di una dizione che in orizzonte cosmologico designa una materia sfuggente e inafferrabile, il titolo allude innanzitutto a quanto di oscuro si cela nella questione incandescente da cui prende avvio, ai segreti di stato, agli ordigni sepolti nel terreno, ai veleni nascosti, all'insidia delle radiazioni atomiche che l'occhio umano non può scorgere direttamente, avvertibili solo attraverso i devastanti effetti in cui si manifestano. Ma, come hanno dichiarato gli autori presentando il

⁴ Un solo esempio per tutti, l'ormai storico *Un'ora sola ti vorrei* (2002) di Alina Marazzi.

⁵ A compendio di molti altri testi che lo precedono, cfr. il recente Marco Bertozzi, *Recycled cinema*, Marsilio, Venezia, 2012.

loro film, è “materia oscura” anche quella del cinema. Essi appartengono a quella schiera di cineasti che lavorano sulla linea di confine tra visibile e invisibile e si misurano con il tentativo sempre arduo di utilizzare il primo per sondare il territorio ignoto del secondo.

La prima parte del film è volta alla creazione di un tempo sospeso e uno stato d’animo di attesa. Cresce la percezione di una enigmatica minaccia che aleggia su uomini e animali, tanto più inquietante quanto indefinita. Il senso di un oscuro mistero che grava su tutto scaturisce da uno sguardo reticente, da un linguaggio essenziale e rarefatto, fondato su una serrata dialettica tra campo e fuori campo quale mezzo tecnico per trascrivere quella tra visibile e invisibile, a sua volta simulacro del rapporto tra noto e ignoto.

Dopo quelle del prologo, le immagini che seguono sono contrassegnate da un silenzio ispessito e reso plastico dai rumori che lo trapuntano: il fruscio leggero del vento sulle variazioni di luce che il paesaggio subisce per il transito delle nubi o le campanelle tintinnanti che evocano la presenza di un gregge lasciato fuori campo. Molto del peso narrativo viene caricato sul fuori campo dal quale spesso provengono dei suoni utilizzati come ricambi, sostituti integrativi dell’immagine, tracce sonore di qualcosa che resta confinato in un altrove talora provvisorio, talaltra invece persistente e inattingibile: uno spazio lasciato nello statuto immaginario del fuoricampo assoluto.

Altre volte lo spazio fuori campo viene attivato dallo sguardo di un personaggio che vi si posa: ma l’istanza in azione sullo schermo, improntata a reticenza, spesso non lo satura. Accade, ad esempio, allorché due pastori guardano con insistenza fuori campo, intenti a scrutare fino all’orizzonte il loro ambiente violato, senza che l’oggetto osservato venga mai mostrato allo spettatore, privato così della possibilità di sapere quel che il personaggio vede. In tali momenti di visione insatura, lo sguardo narrante sembra non possedere preconsoscenza di quel che scopre. Si presenta come dotato di un sapere inferiore a quello delle figure che esso mostra in azione. Osserva, ma non sa e dunque non dice: come se fosse all’oscuro di quel che accade.

Una svolta in questo tessuto di immagini e suoni avviene dopo 25’ con una sequenza composta – dopo tanti campi lunghi – di particolari e dettagli, dedicata alla morte e vivisezione di una cavia di topolino.

L'operazione viene filmata a distanza tanto ravvicinata da lasciare fuori campo l'immaginabile laboratorio d'analisi, spazio dal quale giunge il suono di una radio: un momento raro di utilizzo della parola intellegibile alla quale viene affidato l'unico segmento del documentario indirettamente informativo. Si tratta probabilmente (ma anche questo va inferito) della voce del procuratore Fiordalisi, titolare dell'inchiesta, che delinea una mappa sintetica della questione: tracce di torio, più pericoloso dell'uranio impoverito, sono state trovate in molti alimenti, ma anche nelle ossa delle salme riesumate dei pastori; nel Poligono non sono avvenute solo le prove tecniche dichiarate, ma anche sperimentazioni di armi al fosforo bianco; sono stati smaltiti molti arsenali obsoleti che hanno rilasciato pericolose nanoparticelle in ambienti in cui si abbeverano gli animali; le nubi di fumo delle esplosioni e dei frequenti brillamenti hanno lambito le abitazioni; sono nati bambini malformati, come del resto molti agnelli; l'inquinamento chimico e radioattivo è trapelato oltre la struttura militare, investendo la popolazione. Mentre ascoltiamo questi dati, il topolino viene soffocato e vivisezionato dalle mani dell'analista per cercare le tracce dell'insidia nascosta nell'infinitamente piccolo della materia.

Una fine simbolica

Composto come un poema audiovisivo, il film procede assegnando un ruolo privilegiato ai suoni, che sono spesso rumori con funzione evocativa, mentre la voce umana, dopo quella radiofonica, ricompare, in misura peraltro esigua, solo nella parte finale: si tratta delle poche parole che si scambiano due allevatori, padre e figlio, alle prese con un vitellino bianco, menomato da una malformazione interna – dunque invisibile – che lo rende inadatto alla vita. La povera creatura indifesa è venuta al mondo non conformata alla sopravvivenza, priva della tensione naturale a succhiare il latte dalla madre e vani risultano gli sforzi degli allevatori che si prodigano per salvarla cercando di alimentarla forzatamente. La dedizione del padre per tenerla in vita commuove per la sua *pietas* quando si rassegna a predisporre un po' di paglia sotto il corpo del vitellino come giaciglio di morte. In questo episodio,

che domina l'ultima parte, confluisce e si concentra tutta la tensione narrativa e il senso del film.

Nella morte di questo piccolo essere incapace di vivere – che richiama e duplica quella del topolino nel comune destino di vittime innocenti – sembrano condensarsi gli effetti degli esperimenti bellici del Poligono: diventa il paradigma del male che si annida nelle pieghe della materia oscura. Morte simbolica di tutte le altre, comprese quelle umane. Morte inattesa. Gli autori si erano accostati per filmare la nascita del vitellino ma, di fronte alla sua incapacità di alimentarsi, si sono trovati invece a filmarne l'agonia e il decesso. Dicono: «Questa è anche la bellezza del cinema documentario: mentre tu stai filmando capitano delle cose inaspettate, bisogna assecondarle, saperle ascoltare. Quando abbiamo filmato quella scena abbiamo capito che il film era finito e non abbiamo girato più nulla».

L'assenza di una sceneggiatura precostituita tiene il film aperto all'impensato. Viene scongiurata in partenza l'insidia che secondo Mario Brenta rischia di viziare all'origine una parte del cinema documentario contemporaneo: quella costituita da un progetto comunicativo preformulato che eterodirige lo sguardo e lo preclude, impedendogli di cogliere l'inatteso, privandolo della possibilità di scoperta e di conoscenza che viene dalle cose stesse⁶. Questa pratica del documentario come «scelta di vivere il rischio e l'incertezza dell'esistente, nell'esistente»⁷, si mette in ascolto del mondo dal quale può scaturire anche il fortuito e l'accidentale, alla maniera del metodo di Rossellini.

L'episodio della lunga agonia del vitellino viene narrato in montaggio alternato con filmati d'archivio su lanci di missili e relative esplosioni, riproponendo così quella dialettica tra presente e passato che fa trapelare qualche suggerimento sulle cause della sua morte. Sotto la cupola del Poligono in alto sulla collina, soverchiante e indifferente, il vitellino viene sepolto da una ruspa, analoga a quella che, in un precedente brano d'epoca, ha interrato gli ordigni, poi fatti brillare. In un lunghissimo *camera car* a precedere la ruspa che avanza – ma più

⁶ Cfr. Mario Brenta, *Il documentario oggi. Orfeo e Euridice: un mito rivisitato*, in *Lo stato delle cose Duemila12*, cit.

⁷ Ivi, p. 87.

veloce di essa – lo sguardo narrante indietreggia e si allontana come se fuggisse dal luogo dell'orrore: compare qui l'unico significativo intervento di musica extradiegetica del film⁸.

L'epilogo è riservato agli ultimi filmati d'archivio relativi a sperimentazioni più recenti, effettuate sempre lungo la costa e sul mare: immagini di esplosioni notturne che coi loro sinistri bagliori si congelano dallo spettatore ricordandogli che l'oscura minaccia persiste. La piaga infetta è ancora aperta e dolorante.

⁸ Commento composto dal *sound designer* Massimo Mariani, collaboratore del duo anche nel precedente *Il castello*.