

SPECIALE Lo spazio del reale: l'abitare, il movimento, l'inappropriabile

Un parco pubblico, in una città cinese (Chengdu, nella provincia di Sichuan). La camera lo esplora attraversandone gli spazi. Lungo tutta la durata del film, realizzato con un unico piano sequenza in *steady cam*, lo sguardo cattura, per brevi istanti, corpi e sguardi, gesti e pose dei molti frequentatori del parco. Famiglie, lavoratori in pausa, bambini, improvvisati danzatori, giovani e adulti: un unico sguardo li unisce e li frammenta in molteplici istanti di tempo.

Un peschereccio nel suo viaggio alla ricerca di prede. Dozzine di camere di formati diversi ne riprendono il viaggio da angolazioni sempre diverse, dentro e fuori la nave, esplorandone gli spazi, librandosi in volo. Le immagini si fanno così visioni fantastiche del mondo. Uno sguardo multiplo che trasforma l'immagine del viaggio e la connette a molti altri viaggi, immaginari e reali.

Un quartiere marginale di New York, all'ombra del nuovo stadio dei Mets, Willets Point. È una zona di autodemolizioni, povera, abitata e frequentata da personaggi ai margini della nuova New York. L'immagine di un luogo temporaneo, dove però permangono e vivono persone che formano una comunità. Una zona destinata alla demolizione, di cui le immagini tracciano la testimonianza.

Tre immagini che corrispondono a tre film – *People's Park* (J.P. Sniadecki, Libbie Dina Cohn, 2012), *Leviathan* (Véronica Paravel, Lucien Castaing-Taylor, 2012), *Foreign Parts* (Véronica Paravel, J.P. Sniadecki, 2010) – tra i più rappresentativi della produzione del Sensory Ethnography Lab di Harvard, una struttura nata all'interno della prestigiosa università americana che coniuga ricerca estetica ed etnografica con la produzione di film destinati al mercato. Nato nel 2006 come programma innovativo all'interno della prestigiosa università statunitense, il SEL si propone come uno spazio in cui gli studenti in Media Anthropology ricevono una formazione teorica e pratica sia sulle tecniche e le forme audiovisive contemporanee, sia sulle nuove metodologie della ricerca etnografica e antropologica. Diretto da Lucien Castaing-Taylor, regista e docente di cinema ad Harvard e dal musicologo ed antropologo Ernst Karel, il Lab si basa non solo su un progetto didattico innovativo, ma anche su un progetto teorico legato ad alcune tendenze dell'antropologia contemporanea, in particolare il concetto di *sensory ethnography*, vale a dire di indagine e ricerca fondata sulla dimensione sensoriale dell'esperienza sul campo e sulla sua possibilità di riprodurla attraverso forme espressive diverse dalla scrittura¹. Il concetto di etnografia sensoriale, che si basa sulla indeterminabilità di ciò che chiamiamo vita-in-sé, propone il recupero della dimensione conoscitiva della sensorialità, della *aisthesis*, che è in fondo il portato primo dell'estetica classica, vale a dire di quella disciplina filosofica che pone i sensi e le forme al centro di una indagine conoscitiva di sé e del mondo. In una sorta di torsione temporale e concettuale, il Lab da una parte si pone come erede di una etnografia visuale cinematograficamente consapevole, rappresentata ad esempio da registi come Robert Gardner², mentre dall'altra sviluppa in modo peculiare la portata teorica di una nuova prospettiva estetica in cui la forma non è puro ornamento, ma possibilità di percepire e comprendere il mondo, *sentirlo*. Ed è il cinema allora a diventare la forma privilegiata in cui le diverse istanze si incontrano.

I film prodotti dagli allievi e docenti del Lab negli ultimi anni hanno raccolto innumerevoli premi e consensi (basti pensare a *Leviathan*, che in un certo senso è il film manifesto del laboratorio harvardiano³) e hanno soprattutto segnato una strada nuova per il cinema documentario. La ricerca del laboratorio di Harvard infatti si fonda sull'idea del cinema come strumento di indagine del mondo e di se stesso, delle proprie potenzialità di sguardo e di discorso, di forma estetica come di traccia e indagine documentaria. L'obiettivo di questo saggio è appunto quello di esplorare la possibilità di un rapporto. Chiedersi cioè se attraverso il lavoro di alcuni dei film nati all'interno del SEL sia possibile rintracciare la messa in forma cinematografica (o meglio la messa in movimento) di una particolare concezione del paesaggio che ha attraversato il Novecento. In particolare si tratta di rileggere, in un certo senso da una prospettiva cinematografica, alcune delle più potenti riflessioni filosofiche sul paesaggio, come la concezione

SPECIALE dell'abitare heideggeriana, il "movimento di mondo" deleziano e il riconoscimento del paesaggio come inappropriabile nella riflessione teorica di Agamben. La legittimità di questa esplorazione sta proprio nella particolarità sopra descritta dei lavori del SEL. Puntare l'attenzione sul ripensamento di una estetica di matrice filosofica come fondamento di una nuova pratica delle immagini (alla base dell'idea di *Sensory Ethnography*) fa infatti dei film di Sniadecki, Paravel, Castaing-Taylor dei veri e propri laboratori di forme, messe in gioco di una prospettiva estetica. Inoltre, la matrice squisitamente documentaristica di questo cinema permette al discorso di individuare ancora una volta nello sguardo documentario una problematizzazione potente della forma cinema e della sua portata teorica.

Si tratta evidentemente di uno spostamento di non poco conto. Se le tre problematizzazioni del paesaggio (che qui, per questioni di brevità non potranno se non essere accennate) si configurano come riflessioni ontologiche, la prospettiva estetica da cui si rileggeranno quei concetti sposterà necessariamente l'orizzonte del discorso verso le pratiche delle forme, verso una dimensione estetica.

Tre pensieri del paesaggio

Questi tre film infatti (e in generale la produzione del Lab harvardiano) riconfigurano con forza la teoria e le pratiche dello spazio cinematografico, individuando nella dimensione sensoriale che il cinema mette in gioco la possibilità di elaborare una pratica del paesaggio, dello spazio come luogo abitato e come elemento dinamico. Focalizzare l'attenzione su questo aspetto, sulla pratica cioè di un particolare modo di intendere il cinema significa evitare la domanda "che cosa è un paesaggio?", per concentrarsi su qualcosa di più urgente, che non risponda alla questione "che cosa è?", ma sul senso e gli effetti di una o di più pratiche. La domanda dunque cambia: Come lavora un paesaggio nel cinema e, parallelamente, come il cinema può operare attraverso, lungo, nei paesaggi? Parlare del lavoro dello spazio e del paesaggio, da un punto di vista cinematografico, significa interrogare il movimento specifico del cinema e, in particolare, di quella forma cinematografica che sempre più negli ultimi anni si rivela essere una delle più mobili e dinamiche, capace cioè di ripensare in profondità le forme cinematografiche e di proporre nuove possibilità espressive: il cinema documentario contemporaneo⁴.

I tre spazi-paesaggio (o che diventano cinematograficamente paesaggio, come vedremo) dei tre film citati condividono infatti una problematica di fondo, quello di pensare lo spazio come elemento "operante" all'interno del dispositivo cinematografico. Operante perché non inteso come puro sfondo, né come spazio fisso che permette il movimento dei corpi. In questi film si tratta di spazi in cui, riprendendo l'espressione di Deleuze, c'è un "movimento di mondo", vale a dire non più un rapporto duale tra personaggio e ambiente, ma un movimento congiunto, fatto di metamorfosi, di passaggi e trasfusioni l'uno nell'altro. Se in *Immagine-tempo* Deleuze individua questo movimento creatore soprattutto nell'immagine-sogno⁵, nell'immagine che cioè per definizione prolunga e trasfigura il mondo, è con una torsione (comunque necessaria) del discorso che questo concetto può essere rintracciato anche in quel cinema del reale che in modo coerente e consapevole ripensa le forme del cinema e di un pensiero del mondo. In *Millepiani*, ad esempio, i visi richiamano e formano un paesaggio, il paesaggio non è sfondo ma si modifica in relazione ai corpi che lo abitano o lo attraversano: "Non c'è viso che non celi un paesaggio sconosciuto, inesplorato, non c'è paesaggio che non si popoli di un viso amato o sognato, che non sviluppi un viso a venire o già passato"⁶. Al contempo, è il continuo movimento di territorializzazione e deterritorializzazione⁷ a determinare e segnalare il rapporto profondo tra uomo e mondo, gesti e ambiente: "Questi movimenti sono movimenti di deterritorializzazione. Sono loro che 'fanno' del corpo un organismo, animale o umano"⁸. Deleuze (e Guattari) disegnano dunque uno scenario mobile, determinato dalle continue trasformazioni che i gesti, i corpi, i visi determinano nei processi di soggettivazione, a loro volta trasformati, risignificati dalle trasformazioni dell'ambiente. La qualità cinematografica di questa prospettiva è allora evidente, non solo perché direttamente citata dagli autori

SPECIALE (il primo piano cinematografico come paesaggio), ma perché ogni dettaglio dei corpi e dell'ambiente diviene elemento di un movimento continuo, una forma potenzialmente cinematografica.

La posizione di Deleuze attraversa e rovescia un altro concetto fondamentale di uno spazio pensato filosoficamente, la concezione heideggeriana del rapporto ontologicamente costituente del "costruire, abitare pensare". Nel saggio omonimo, contenuto in *Saggi e discorsi*, il filosofo tedesco elabora una teoria del rapporto tra uomo e paesaggio, che ruota appunto intorno a questi tre termini chiave:

Ma l'abitare è il tratto fondamentale dell'essere in conformità del quale i mortali sono. (...) Costruire e pensare sono sempre, secondo il loro diverso modo, indispensabili per l'abitare. Entrambi sono però anche insufficienti all'abitare, fino a che attendono separatamente alle proprie attività, senza ascoltarsi l'un l'altro. Questo lo possono fare quando entrambi, costruire e pensare, appartengono all'abitare, rimangono entro i loro limiti e sanno che l'uno e l'altro vengono dall'officina di una lunga esperienza e di un incessante esercizio⁹.

Ecco delinearsi dunque un'altra prospettiva, che mostra immediatamente un piano concettuale distinto da quello deleuziano; perché se da una parte sta il principio del movimento, della continua trasformazione di terra, territorio e mondo¹⁰, dall'altra c'è la ricerca senza fine ("lunga esperienza" e "incessante esercizio") di un rapporto capace di mostrare l'intima coappartenenza tra il costruire, l'abitare e il pensare. Ancora più avanti si spinge Heidegger in un altro saggio, *...Poeticamente abita l'uomo...*, dove, partendo dal verso di Hölderlin che dà il titolo al saggio, il filosofo scrive:

Quando Hölderlin parla dell'abitare, guarda al tratto fondamentale dell'esserci dell'uomo. E la "poesia" per converso, la considera a partire dal rapporto con questo abitare inteso in maniera essenziale. (...) È il poetare (*das Dichten*) che, in primissimo luogo, rende l'abitare un abitare. Poetare è l'autentico far abitare (*Wohnenlassen*). Ma con quale mezzo noi perveniamo ad una abitazione? Mediante il costruire (*Bauen*). Poetare, in quanto far abitare, è un costruire¹¹.

Poetare dunque come opera, messa in opera, costruzione, secondo l'etimo originale del greco *poiein*. Il poetare è l'apertura attraverso il linguaggio, secondo la lezione di Hölderlin che Heidegger ha ben presente. In particolare, è l'attività in cui si manifesta la *Stimmung* (l'atmosfera, lo stato d'animo¹²), che è l'apertura originaria al mondo dell'esser-ci. La situazione emotiva (appunto *Stimmung*) già in *Essere e tempo* delineava le determinazioni dell'esser-ci, l'esser-gettato, l'esser-nel-mondo e l'apertura al mondo. Il mondo, la visione ambientale è già paesaggio e non cosa in sé, ma "è solo in questa visione instabile, emotivamente tonalizzata e ondeggiante del 'mondo', che l'utilizzabile di manifesta, nella sua modalità caratteristica, diversa di volta in volta"¹³. In un certo senso, le due prospettive aperte dal pensiero di Deleuze e di Heidegger mostrano con evidenza le loro differenze. Tanto il primo pone l'accento sul movimento di mondo – e dunque su uno spazio che non cessa di modificarsi insieme ai corpi che lo abitano, tanto l'altro sottolinea la profonda coappartenenza del pensare e dell'essere situati. In Heidegger è l'uomo ad abitare poeticamente il mondo, in Deleuze è il mondo inteso come rapporto territorializzato e deterritorializzato a costituirsi come movimento in cui l'uomo è parte. Nel primo caso il mondo può essere sotto forma di immagine, di paesaggio costruito dallo sguardo (e dalla parola, o dalla macchina da presa) poetante; nel secondo caso il mondo/paesaggio è in movimento continuo e non può essere catturato se non in maniera parziale, incompiuta, come dettaglio, montaggio, rapido movimento di macchina. I concetti diventano splendide immagini cinematografiche.

Ma per comprendere ulteriormente la pregnanza cinematografica di tali concetti occorre ricordare un terzo concetto di paesaggio, che emerge dalle pagine dense de *L'uso dei corpi* di Giorgio Agamben. Nell'ultimo tomo ad oggi dedicato alla ricerca pluridecennale sull'*homo sacer*, il filosofo italiano riflette sul senso della parola "uso", distinguendola da "proprietà" o "appropriazione". Nel percorso teorico

SPECIALE sviluppato da Agamben, l'Inappropriabile diventa la figura di ciò che può essere usato pur non potendo mai essere proprietà e come uno degli esempi di Inappropriabile, Agamben indica appunto il paesaggio, nel suo rapporto con l'ambiente e con il mondo:

E questo non perché il problema del paesaggio così come è stato affrontato dagli storici dell'arte, dagli antropologi e dagli storici della cultura sia irrilevante; decisiva è piuttosto la constatazione delle aporie di cui queste discipline restano prigioniere ogni volta che cercano di definire il paesaggio. Non soltanto non è chiaro se esso sia una realtà naturale o un fenomeno umano, un luogo geografico o un luogo dell'anima; ma, in questo secondo caso, nemmeno è chiaro se esso debba essere considerato come consustanziale all'uomo o non sia invece una invenzione moderna¹⁴.

Le aporie a cui giungono discipline diverse nella definizione del paesaggio mostrano però l'intima connessione di questo con il vivente: "Il paesaggio è, cioè, un fenomeno che riguarda in modo essenziale l'uomo – e, forse, il vivente come tale – e, tuttavia, esso sembra sfuggire a ogni definizione"¹⁵. Per Agamben, la strada per affrontare tali aporie è essenzialmente filosofica. Riprendendo la celebre definizione di Heidegger sul rapporto tra l'uomo e l'ambiente, Agamben afferma che un vero rapporto con il paesaggio rivela qualcosa che va al di là di qualsiasi rapporto strumentale o determinato con esso. Il mondo per l'uomo è l'aperto:

L'aperto, il libero spazio dell'essere (...) sono soltanto l'afferramento di un indisvelato (...). L'apertura che è in questione nel mondo è essenzialmente apertura ad una chiusura e colui che guarda nell'aperto vede solo un richiudersi, vede solo un non-vedere¹⁶.

Per questo – poiché cioè il mondo si rivela senza mediazioni (senza cioè il rapporto con i disinibitori, gli elementi che permettono di orientarmi nel mondo) – "l'essere è fin dall'inizio traversato dal nulla e il mondo è costitutivamente segnato da negatività e spaesamento"¹⁷.

In questa parte de *L'uso dei corpi*, Agamben dunque sembra criticare e riprendere i concetti heideggeriani e deleziani, per portarli in un'altra direzione. L'aperto, concetto fondamentale nella filosofia agambeniana, a cui il filosofo italiano ha dedicato molte pagine nei suoi scritti¹⁸, viene qui declinato nel rapporto tra uomo e paesaggio. La possibilità poetica di abitare il mondo e il movimento del mondo in cui noi siamo trovano qui una ulteriore configurazione, che le apre al loro negativo. Ancora una volta, il movimento del concetto può essere riletto come forma del cinema. Con una torsione non priva di vertigine, la forma del piano sequenza, del movimento senza soggetto del mondo sembra problematizzare l'inappropriabilità del paesaggio da un punto di vista squisitamente cinematografico. Come afferma David McDougall, il piano sequenza nel documentario è anche l'attestazione di una mancanza, di una impossibile, quanto necessaria, "presa" del mondo:

The long take, however, can serve the opposite purpose: to assert the independence and autonomy of a physical, "background" world and the constantly shifting relations, or lack of them, between material and social being. Presented in this way, physical objects reassert their stubborn and oblivious existence—what Barthes would call their "obtuse" presence. They may even appear as surreal, not because they invoke the irrational or the unconscious, but because they force upon us recognition and confrontation with the unnamed and the unremarked¹⁹.

L'inappropriabilità del paesaggio diventa allora, cinematograficamente, l'attestazione del confronto impossibile con il reale. Il movimento di mondo deleziano, la coappartenenza di abitare, costruire

SPECIALE e pensare in Heidegger e l'indefinibilità e di fatto l'inappropriabilità del paesaggio in Agamben sono i tre concetti che il cinema porta alla luce e problematizza con la propria pratica; in particolar modo nelle pratiche del cinema del reale, che in forma pregnante si confronta con il problema dello spazio abitato, con il paesaggio come fenomeno che riguarda in modo essenziale l'uomo senza appartenergli. Nei tre concetti, sin troppo brevemente descritti, vibra una indeterminatezza dello spazio in relazione all'uomo, un flusso. Nel percorso costruito dai tre autori si rintraccia quindi un movimento continuo, in cui il paesaggio è ben lungi dall'essere puro sfondo immobile né tantomeno puro oggetto di proprietà di chi lo abita.

Il movimento del concetto

Infatti, l'operazione necessaria, come si è detto all'inizio, è proprio quella di pensare cinematograficamente questi concetti, pensarli cioè come forme e pratiche del cinema, vale a dire calarli nel contesto delle forme di vita dove essi assumono esistenza concreta. In *Foreign Parts*, lo sguardo della macchina da presa è costantemente calato ad altezza d'uomo, si muove all'interno degli spazi di un quartiere invisibile, eppure abitato. Il suo movimento instaura costantemente un rapporto di vicinanza e lontananza con e dai suoi personaggi – i meccanici delle officine di riparazione, uomini e donne che frequentano i bar della zona, ecc. – costruendo di volta in volta una serie di relazioni complesse tra lo spazio e i suoi abitanti, come se i gesti e le parole, i desideri e gli affetti, i pensieri e le riflessioni dei personaggi del film non potessero esistere se non all'interno di quegli spazi, che in un certo senso li riflettono e li determinano. Solo il movimento della macchina da presa e del montaggio può però restituire questa dinamica essenziale, questo rapporto fondante, questo essere-nel-mondo che necessita di essere visto. La coappartenenza ad un luogo infatti, ciò che costituisce il paesaggio nella lettura heideggeriana, è tanto più urgente quanto il luogo è marginale, apparentemente anonimo, destinato alla distruzione, come il sobborgo di Willets Points dove ha luogo il film. Il frenetico movimento continuo, il ritorno negli stessi luoghi e insieme agli stessi personaggi mostrano il fallimento dell'abitare in senso heideggeriano, l'impossibilità del pensiero poetante cioè creativo, costruttivo. Il sobborgo è il luogo della rovina, della maceria, della riparazione continua e mai definitiva, di una vita che procede come tentativo continuo di riparazione.

È dunque in un movimento cinematografico che la forma del paesaggio come luogo animato si palesa con maggiore evidenza e forza, proprio perché si costituisce come relazione dinamica e non statica. Joe, Sara, Luis e Julia, i personaggi del film aderiscono allo spazio, ma declinano la loro relazione di coappartenenza al quartiere vivendo al suo interno, costruendo discorsi e pensiero proprio grazie al movimento che la macchina da presa costruisce e, al tempo stesso, mostrandone il disfacimento.

Movimento che è anche movimento di mondo. *Leviathan*, sicuramente il film-bandiera del SEL, trasforma le immagini di uno spazio-viaggio (quello del peschereccio), in un prolungamento sensoriale che, in un gesto filmico in fondo profondamente eizenštejniano prolunga le immagini in visioni mitiche, archetipiche, letterarie e leggendarie. Paravel e Castaing-Taylor, infatti, utilizzano molteplici camere. Girato sia con una serie di videocamere versatili, come le GoPro, che i registi pongono in ogni luogo possibile, sia con camere ad alta definizione Sony come le EX3 o EX1, il film non racconta, ma riattraversa letteralmente il viaggio del peschereccio moltiplicando indefinitamente i punti di vista, dentro e fuori la nave, sopra e sotto l'acqua, dal cielo e dalla terra, accompagnando il volo di gabbiani o immergendosi con la catena dell'ancora sin sotto la superficie del mare. Il viaggio diventa percezione pura (anche sonora), una sorta di lotta perenne dello sguardo e dell'udito nel tentativo di riuscire a catturare un'esperienza; come afferma Véréna Paravel: "Si è trattato di una continua ricerca per catturare l'esperienza di essere lì. Non avevamo nessuna intenzione prestabilita, semplicemente condividevamo il fatto di credere che fare cinema non è comunicare una singola idea, è una forma di impegno con il mondo"²⁰.

Una forma di impegno *con* il mondo significa anche *insieme* al mondo, pensare il cinema come qualcosa che appartiene al mondo, che è immerso in esso (per questo può restituire un'esperienza, un essere-

SPECIALE con, un sentire comune). Ma facendo questo, l'esperienza cinematografica diventa anche altro, riscopre una potenza che non è appunto solo descrittiva, ma evocativa, e finanche mitica. Il mondo non è solo percezione, ma anche pensiero, mito e racconto. *Leviathan* è, da questo punto di vista, esemplare. L'esperienza sensoriale è sempre qualcosa che porta il cinema del reale appunto verso i territori del mito e della parola. Il viaggio della nave del film diventa allora quasi il sogno di Moby Dick, la concretizzazione del mostro di Melville e del gigante mitico che emerge dagli oceani, il Leviatano. La potenza del cinema non è altro, forse, che l'*analogon* della potenza del mondo, l'espressione di una lotta senza fine e senza tempo.

Il movimento del mondo è, cinematograficamente, il suo prolungamento sotto forma di immaginario, visione, connessione con altre immagini. L'unica camera di *Foreign Parts*, necessaria per l'immersione dei corpi e dei soggetti nel paesaggio che li determina come esseri, diventa in *Leviathan* la moltiplicazione degli sguardi possibili, per fare del mondo un corpo in perenne mutamento, sia esso immaginario o reale. Lo sguardo non è unico né riconducibile all'uomo, ma è rappresentazione del mondo come movimento dell'essere, plurimo e molteplice.

Ancora. Nel lungo piano sequenza che costituisce *People's Park*, il movimento cinematografico della *steadycam* (tra l'altro costruita sul posto, a poco prezzo) non fa altro che attraversare gli spazi di un parco pubblico (pubblico e dunque non privato, che non è proprietà di nessuno) incontrando decine e decine di personaggi che appaiono nel film per pochi secondi o per frazioni di secondo. Lo spazio è dunque attraversato in più di un senso: dalla macchina da presa e dai corpi che essa incontra, destinati appunto a non rimanere, a non appropriarsi del luogo/paesaggio pur essendone parte. La figura del piano sequenza diventa dunque forma teorica del cinema, unica forma in grado di comprendere questa particolare dimensione dell'aperto, che è il paesaggio aperto all'uso ma inappropriabile. Come appunto sono inappropriabili i corpi e i soggetti del cinema del reale. Uomini, donne e bambini appaiono infatti in una sorta di teoria dei corpi potenzialmente senza fine, costituiscono in questo senso una ulteriore declinazione dell'abitare, dell'essere in un paesaggio o meglio, del costituire essi stessi un paesaggio, questa volta temporaneo, occasionale, visto nel qui e ora del momento della ripresa. Il cinema così inteso diventa allora la modalità attraverso cui mostrare l'essere-con dei soggetti che filma. Lo sviluppo nello spazio del piano sequenza – che è la forma privilegiata del film – diventa anche, nelle intenzioni degli autori, un modo per lavorare sull'immaginario di una cultura come quella cinese, in cui la forma del racconto per immagini si incarna spesso nella linea orizzontale, nei lunghi dipinti rettangolari in cui l'occhio scorre (come viaggiando) da una parte all'altra. Ed è proprio ad uno di questi dipinti – *Lungo il fiume durante il festival di Qingming*, famosissimo dipinto cinese del XII secolo – che Cohn e Sniadecki si sono ispirati per la struttura del film. Nel dipinto orizzontale, afferma infatti Sniadecki: "Non c'è un punto privilegiato e il dipinto dà ad ogni elemento la stessa importanza"²¹. Il piano sequenza diventa allora la traduzione tecnologica di un modo di rappresentare, che è anche un modo di vivere uno spazio, di immergersi in un paesaggio. La dimensione spaziale si apre alla dimensione temporale, alle pratiche di vita e di uso dei luoghi che costituiscono uno dei rapporti possibili del paesaggio.

Nei film di Sniadecki, Cohn, Paravel, Castaing-Taylor dunque è in opera una riformulazione di un pensiero del paesaggio come dinamica filmica, in cui tre delle più potenti riflessioni contemporanee non tanto si riflettono, ma vengono rielaborate sotto forma estetica, un cinema del reale appunto. I tre film mostrano dunque la loro esemplarità nel costruire, complessivamente, un'idea molteplice di lavoro cinematografico *con* il paesaggio, pensato appunto come operatore filmico, come elemento che determina la forma e le scelte registiche. Un esempio che mostra la possibilità di costruire una estetica dello sguardo documentario, che pone il cinema come luogo di esplorazione, mobilitazione e ripensamento del pensiero.

Daniele Dottorini

SPECIALE Note

1. Cfr. a questo proposito, il lavoro di ricerca di Hannah Sophia Roost, *Crafting Life: A Sensory Ethnography of Fabricated Biologies*, Tesi di dottorato in "Science, Technology and Society", MIT, September 2010; in particolare si veda il cap. 7 "Sixth Sense: Anthropologist as a Sensor", pp. 275-295.
2. Cfr. Karen Nakamura, "Making Sense of Sensory Ethnograph: The Sensual and the Multisensory", *American Anthropologist*, vol. 115, n. 1 (March 2013), pp. 132-135.
3. La lista dei festival di cinema documentario e non a cui il film ha partecipato è enorme, così come il numero di premi e riconoscimenti. Per brevità citiamo qui i premi FIPRESCI e Don Quixote a Locarno 2012, il premio speciale della giuria a Torino 2012, il premio Eurodoc al Festival del cinema europeo di Siviglia 2012, il Michael Powell Award al festival internazionale del cinema di Edimburgo 2013, il Gran Premio Città di Lisbona all'IndieLisboa 2013 e il New Vision Award ai CPH: DOX 2013. Sul film e sul nuovo rapporto che fonda tra cinema e antropologia, si veda Christopher Pavnek, "Leviathan and the Experience of Sensory Ethnography", *Visual Anthropology Review*, vol. 31, n. 1 (Spring 2015), pp. 4-11.
4. È ormai assodato che, tra la fine degli anni Novanta del secolo scorso e i primi anni Duemila, quella documentaria è diventata una delle forme cinematografiche più ricche e feconde (sia in termini di quantità di film prodotti, sia in termini di qualità della produzione), e soprattutto, una forma capace di sperimentare in più direzioni le possibilità dell'immagine. È dunque a partire dalla sua specificità che questo saggio prende le mosse. Sulle nuove forme del documentario esiste una letteratura sempre più ampia; per una panoramica critica e teorica si vedano anzitutto Guy Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009; François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles 2002, Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, New York 2006.
5. Gilles Deleuze, *Immagine tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 72-73.
6. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2003, p. 691.
7. I due termini, provenienti dalla geografia culturale, vengono riletti da Deleuze e Guattari in *Millepiani*, dove vengono ripensati come movimenti che determinano la configurazione dell'individuo come essere sottoposto a dinamiche sociali, culturali ed economiche.
8. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., pp. 687-688.
9. Martin Heidegger, "Costruire abitare pensare", in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 107-108.
10. C'è una differenza non di poco conto in Deleuze (e Guattari) tra terra e territorio, tra movimento ontologico del mondo (la terra) e tentativo di iscriverlo, seppur parzialmente in una immagine, un senso e un segno (il territorio): "...la terra non cessa di operare un movimento di deterritorializzazione sul posto, attraverso cui supera ogni territorio. La terra è deterritorializzante e deterritorializzata; si confonde con il movimento di coloro che abbandonano in massa il proprio territorio (...). La terra non è un elemento tra gli altri: riunisce tutti gli elementi in un'unica presa, ma si serve dell'uno o dell'altro per deterritorializzare il territorio", Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Che cos'è la filosofia?* Einaudi, Torino, 1996, p. 77.
11. Martin Heidegger, "...Poeticamente abita l'uomo...", in Id. *Saggi e discorsi*, cit., p. 126.
12. Pietro Chiodi traduce l'espressione con "situazione emotiva", "tonalità emotiva" in Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 1976; si veda in particolare il § 29, "l'esser-ci come situazione emotiva", pp. 172-178. Sul concetto di *Stimmung* e sulla sua derivazione hölderliniana si sofferma Agamben in "Vocazione e voce", contenuto in Id. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2005, pp. 79-90.

- SPECIALE** 13. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 176.
14. Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi. Homo Sacer, IV, 2*, Neri Pozza, Vicenza 2014, p. 124.
15. *Ivi*, p. 125.
16. *Ivi*, p. 126.
17. *Ibidem*.
18. La problematica dell'Aperto, mediata dalle riflessioni su Rilke, Benjamin, Deleuze, Bataille e molti altri, è uno dei temi centrali della riflessione agambeniana; si veda, soprattutto *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
19. David McDougall, "When Less is Less: The Long Take in Documentary", in Brian Henderson, Ann Martin (eds.), *Film Quarterly: Forty Years – A Selection*, University of California Press, Berkeley 1999, p. 300.
20. Adam Cook, "Heavy Metal: An Interview with *Leviathan* Co-Director Véréna Paravel", *Notebook*, 28 agosto 2012, <<https://mubi.com/notebook/posts/heavy-metal-an-interview-with-leviathan-co-director-verena-paravel>> (ultimo accesso 2 ottobre 2016).
21. Dennis Lim, "Taking It to the Limit. In *People's Park*, One Long Shot to Tell a Story", *New York Times*, 22 marzo 2013.