



Lorenzo Donghi - Filippo Ticozzi

I diari della quarantena. Il *lockdown* negli appunti visivi degli studenti dell'Università di Pavia



Abstract

In relazione al confinamento domestico a lungo imposto dalla pandemia, il contributo propone una riflessione intorno al tema della formazione a distanza condotta dall'istituzione universitaria, che ha cercato di reagire a una condizione di inedita e gravosa difficoltà nel tentativo di mantenere vivo il rapporto con i propri studenti, coinvolgendoli ben al di là della mera didattica a distanza. Lo spunto principale è dato da un cortometraggio documentario collettivo nato in seno alla Sezione Spettacolo dell'Università di Pavia, nel quale gli studenti raccontano il proprio atteggiamento alterato verso la nuova quotidianità, riflettono sul mutamento di significazione dei luoghi quotidiani percepito a causa della pandemia, sperimentano le potenzialità offerte dalle tecnologie digitali per filmare la vita in quarantena. La prima parte dello scritto propone un approccio al tema dell'abitare e lo contestualizza nel sistema di coordinate imposto dal *lockdown*; la seconda entra più nel merito della retorica del film e del processo che ha portato alla sua realizzazione, desumendone le particolarità.

The paper proposes a reflection on the topic of distance learning carried out by the academic institution during the home confinement due to the Covid-19 pandemic. The attempt was to face serious and previously unknown difficulties, in order to keep the relationship with the students alive by captivating them far beyond online learning. The starting point is a collective documentary short film, born within the Sezione Spettacolo (University of Pavia): the students describe their different approach to the new everyday routine, reflecting on how the meaning of everyday places has been modified by the pandemic and experimenting the potential of digital technologies to shoot their lives in quarantine. The first part of the essay suggests a new approach to the idea of dwelling and contextualises it in the lockdown landscape. The second part mainly concerns the rhetoric of the film and focuses on the particularities of the process which led to its realisation.



I diari della quarantena¹ è il titolo di un'opera documentaria collettiva assemblata a partire dai filmati domestici realizzati dagli studenti dell'Università di Pavia durante il lockdown della primavera 2020. Ideata dalla Prof.ssa Federica Villa, ordinario di Cinema documentario e sperimentale e fondatrice di Officine Creative (centro di produzione per le arti visive e performative dell'Ateneo pavese, divenuto operativo appunto durante il confinamento), costituisce il primo esperimento di formazione laboratoriale proposto dal centro. La prima "proiezione" de I diari della quarantena è fissata per giovedì 18 settembre, come evento conclusivo dell'International Summer

¹ Qui il link al film: <<https://vimeo.com/428492964/72a47e3109>>.

School “La cura della memoria, IV ed. Senso del luogo e costruzione dell'identità”, e del parallelo programma di visioni “Spazio EX|ART, II ed” (online, 15-17 settembre), organizzati dai docenti della Sezione Spettacolo dell'Università di Pavia.

1.

Nelle settimane che hanno fatto registrare l'esplosione della pandemia di Covid-19 nel nostro Paese, e in modo decisivo durante la fase di *lockdown*, una delle certezze del quotidiano che forse con più fatica siamo stati costretti a ripensare è il nostro personale rapporto con i luoghi. Ad alcuni di essi ci univa del resto una relazione abituale, ordinaria e divenuta nel tempo familiare; altri, meno consueti e destinati a sporadiche incursioni, erano riservati a occasioni speciali; altri ancora costituivano solo la proiezione del nostro desiderio di recarvisi, prima o poi... Con tutti però, di colpo, si è bruscamente interrotta ogni frequentazione, sostituita da un legame frustrato e vissuto nel segno della perdita. Con un'unica eccezione: se la pandemia ha infatti determinato – e come sappiamo, così potrebbe ancora fare in futuro – una diffusa condizione di difetto, di mancanza di esperienza dei luoghi condivisi, il confinamento domestico che abbiamo attraversato ci ha obbligato a fare i conti con un imprevisto eccesso di esperienza del nostro luogo più intimo.

A seguito delle stringenti disposizioni sanitarie entrate in vigore in primavera, e la cui validità, prima di carattere locale, è stata poi estesa all'intero territorio nazionale, tutti siamo stati infatti chiamati a scegliere (e, spesso non senza difficoltà, a raggiungere) la locazione dove situare la nostra presenza fisica per un arco di tempo che, allora, non si dava come quantificabile. La pandemia, già avvertita come un'angosciosa incognita temporale, iniziava dunque a configurarsi come una “questione di luogo”; allo stesso modo la casa – l'appartamento in città, la villa in campagna, la dimora di famiglia, la propria stanza di Collegio – cominciava a profilare l'esclusivo scenario di attuazione entro cui riprogettare le nostre esistenze.

Si torni, per esempio, ai discorsi sociali dominanti nei mesi del *lockdown*: un costante martellamento impegnato a puntellare la retorica dell'isolamento domestico, ben sintetizzato in quell'onnipresente *hashtag* – #iorestoacasa – che non si è solo imposto come stella polare delle comunicazioni medialità (televisione, social, radio, ecc.), ma che ha fornito persino la denominazione ufficiale alla serie di decreti governativi che ha scandito il perdurare del confinamento. Mai così intensiva e rinserrata, la dimensione casalinga, scollata dalla consuetudine che la fonda e la caratterizza, ha dunque tracciato la cornice dello stato d'eccezione costituito dal *lockdown*, modellando una surreale condizione che ci ha improvvisamente costretti a

processare, con lo scopo di renderle sovrapponibili, due immagini discordanti della casa. Due rappresentazioni antitetiche, tanto opposte da sfiorare il limite della contraddizione.

Da una parte, con tutta evidenza, gli appelli a “restare a casa” hanno infatti svolto la funzione di un costante invito alla prudenza, promuovendo la casa a unico luogo opportuno dove ritirarsi al fine di mettersi al sicuro, di proteggere sé stessi e i propri affetti: tutelati all'interno di un recinto di sicurezza, appartati in quell'angolo di mondo che dà forma al nostro primo universo. Attualizzando la primitività del rifugio (Leroi-Gourhan 2018), così come l'animalità della tana (Cimatti 2016), questa prima rappresentazione restituisce infatti la casa come archetipo dell'ordine umano: immagine che immediatamente rimanda tanto alla difesa garantita da un perimetro chiuso e protettivo, quanto alla «presenza incontestabile di uno spazio scelto e non subito» (Tarpino 2008, p. 28). Uno spazio circoscritto, controllato o meglio addomesticato, che difatti non si limita solo a isolare, ma risponde anche «al bisogno primario di mettere ordine» (Tarpino 2008, p. 29) tra oggetti, ricordi, affetti, pensieri, agendo così «in contrapposizione al caos dell'esterno» (Tarpino 2008, p. 29).

Dall'altra, e a voler intendere la medesima formula nella sua pienezza – non più allora mero sollecito alla prudenza, ma vero e proprio obbligo di legge, di cui va comprovata ogni esenzione – la casa non viene più percepita solo come luogo del ricovero, ma si va a delineare secondo la forma sinistra del luogo di contenimento: “restare a casa” per proteggersi, certo, ma anche per proteggere gli altri, salvaguardandoli dalla propria presenza. Ne deriva un regime di domesticità coatta inscritto in un orizzonte di equilibrio precario, in cui l'immagine del rifugio si accavalla a quella del confino, la dimensione del riparo convive con quella dell'isolamento, mentre la sede dell'accoglienza e dell'ospitalità si vede costretta ad adottare pratiche di chiusura e di esclusione. Implicando così una correzione, un aggiustamento, delle coordinate che regolano il nostro *ménage* domestico – il nostro *abitare*.

Durante il *lockdown*, l'abitare ha infatti svestito i panni della consuetudine, assumendo per converso i tratti della sfida. Identificabile nel tratto fondamentale dell'essere dell'uomo (Heidegger 1991), «nel radicamento della vita nella realtà quotidiana» (Vitta 2008, p. 8), l'abitare è un fenomeno primordiale che si concretizza ogni volta in un diverso stato di cose, traducendosi da attitudine radicata e universale a “situ-azione” sempre determinata e contingente: una predisposizione naturale e condivisa, quindi, che si manifesta tuttavia come pratica culturale e soggettiva. In fin dei conti, l'abitare si configura ogni volta come il risultato dell'incontro tra un ambiente fisico (la *house*, con le sue caratteristiche che riflettono inclinazioni personali, ma anche status sociali e modelli storici) e l'esperienza emotiva, sentimentale, dei suoi abitanti (che proiettano sullo spazio simbolico della *home*, e da esso a loro volta

introiettano, memorie e speranze, paure e desideri). È proprio allora il carattere archetipico e insieme situato dell'abitare ad aver reso altamente suscettibile di attenzione un'esperienza-limite come quella del *lockdown*, durante la quale abbiamo a vario grado corso il rischio, se non talvolta ceduto allo sconforto, di sentirci in qualche modo attoniti: quasi disorientati nel nostro stesso *habitat*, spaesati nella nostra più battuta *comfort zone*.

2.

Mosso dall'intento di tenere testa a questa sfida, il progetto de *I diari della quarantena* ha voluto allora raccontare l'esperienza collettiva di questo anomalo abitare, in cui spazi familiari e tempi estranei si compenetrano alla scoperta di una laboriosa sostenibilità. Spazi non solo geometrici e architettonici, ma spazi percepiti, vissuti (Vitta 2008, pp. 112-117). Spazi che quindi si accordano inevitabilmente anche ai differenti tempi dettati dall'isolamento domestico. Un regime in cui l'ordinario, ancor più inesorabile, si ripete *cotidie*, in cui i ritmi biologici, dapprima intorpiditi, via via si standardizzano nella *routine* dei comportamenti, e in cui la ripetitività dei gesti echeggia nei riti canonici dell'emergenza, che disciplinano le giornate in giri di pista dagli intertempi pressoché obbligati (il momento dei pasti, *meeting* e *call* in remoto, le sessioni di *binge watching* sul divano, l'appuntamento fisso con il bollettino delle 18, la spesa due volte la settimana, se possibile prenotata online...).

Immersa in questo sistema di coordinate sovvertito dal *lockdown*, la permanenza domestica si traduce quindi in un novero di manovre di riadattamento, di esercizi di riappropriazione dello spazio e del tempo, che, sulla scorta della lezione di Gaston Bachelard, concorre a definire l'abitare come un'attività dell'immaginazione, basata sull'integrazione, sempre provvisoria e rivedibile, di ricordi del passato, pensiero del presente e aspettative sul tempo a venire. «Per dirla in breve», scrive appunto Bachelard, «l'essere che ha trovato rifugio sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio; [...] vive la casa nella sua realtà e nella sua virtualità, attraverso il pensiero e i sogni» (Bachelard 2006, p. 33). Come dimostra in modo esemplare una figura dell'abitare assai cara al filosofo francese, che ne *I diari* si presenta in modo ricorsivo: la soglia.

Nel “chiudere”, del resto, a esaltarsi è il valore di tutto ciò che può costituire un'apertura, e il fatto che la casa concorra a delimitare «una superficie artificiale che isol[a] l'uomo come in un cerchio magico» non esclude certo «che gli elementi dell'universo esterno vi penetrino, materialmente e simbolicamente» (Tarpino 2008, p. 29). Il gioco delle aperture e delle chiusure che la soglia presiede, quasi a disvelare «il continuo andirivieni tra il “fuori” e il “dentro” che caratterizza l'abitare» (Vitta 2008, pp.

125-126), ha dunque sollevato durante il *lockdown* l'interrogativo di come tornare ad abi(li)tare il *limen*: il confine, lo spazio della relazione che si istituisce tra un “al di qua” che crediamo sicuro, dove stiamo noi, e un “al di là” interdetto, dove si diffonde il virus. Non solo due realtà fisiche, due estensioni spaziali, ma altrettanti luoghi dell'immaginazione, separati e tuttavia comunicanti, stretti in un rapporto di interdipendenza. E arruolati «nella più interminabile delle dialettiche» (Bachelard 2006, p. 33), che trasforma la soglia in un trafficato punto d'incontro e di scambio: l'epicentro di tutte quelle *rêveries* di cui ogni abitare si nutre famelico. Soglie che – rimarcano gli appunti visivi che compongono *I diari* – possono essere ricondotte a due principali tipologie.

La prima include soglie fisiche, concrete, materiali, come porte e finestre. Le porte, nelle quali a detta di Bachelard si incarna «un piccolo dio della soglia» (2006, p. 258), non solo costituiscono il più ovvio e immediato rimando alla dialettica del dentro/fuori, ma non raramente suddividono anche lo spazio abitativo interno, operando in esso dolorose partizioni (come nei casi di isolamento individuale: da un lato della porta la famiglia riunita, dall'altro la stanza del parente malato, separato dal nucleo dei suoi affetti). Le finestre invece – aperte, serrate, socchiuse, schermate da zanzariere, oppure da inferriate – vengono interpellate come sedi primarie dell'elucubrazione, della proiezione, della fantasticheria, mentre affacciate su strade vuote e piazze deserte sono attraversate da sguardi centrifughi che scandagliano assorti un imprecisato altrove.

La seconda tipologia è invece di altra natura, permette diverse modalità di “apertura” e accomuna soglie che si sono rivelate a dir poco cruciali durante il *lockdown*: si tratta delle soglie mediali. Per coglierne l'importanza, è sufficiente ricordare come l'esperienza totalizzante delle nostre case durante il confinamento abbia agito quasi da catalizzatore, come ad accelerare una dinamica già in corso prima della pandemia. Da tempo infatti siamo portati a concepire le nostre case nei termini di “ambienti”, di sistemi complessi, di intrecci di relazioni (tra luogo, corpi, tecnologie, pratiche) al cui interno è però la presenza di uno o più media a predisporre, organizzare e orientare le forme di interattività che quegli stessi ambienti consentono. E il fatto che, durante il *lockdown*, il nostro *habitat* abbia sempre più assunto la fisionomia di un “ambiente mediale” (eds. Montani, Cecchi & Feyles 2018) non può certo essere ricondotto a una mera questione di domotica. Ciò che quell'esperienza ci ha portato infatti a realizzare delle nostre case è piuttosto il loro delinarsi come ambienti mediali divenuti, davvero nel giro di poche settimane, sedi uniche della “rilocazione obbligata” (Zucconi 2020) di tutte (o quasi) le nostre usuali esperienze. Comprese quelle che avevano tipicamente luogo al di fuori delle mura domestiche.

Un dato ancor più significativo emerge peraltro nel febbrile rapporto che in quegli strani giorni abbiamo intrattenuto con i media: quando a giocare un ruolo preminente sono state soglie mediali molto peculiari, che abbondano nelle nostre abitazioni, e che chiamiamo *schermi*. Soglie che permettono escursioni al di là del perimetro domestico, realizzando il miracolo di farci uscire dalla casa senza lasciarla, e che in aggiunta garantiscono esperienze sociali prive di contatto – *schermate* – dunque vissute in sicurezza anche in epoca di contagio (Carbone 2020).

Soglie che pertanto non vanno intese solo come superfici (*surfaces*), ma più precisamente come interfacce (*interfaces*) della nostra comunicazione con gli altri e con il mondo (Carbone 2016). Dispositivi che detengono il potere di mettere in relazione immagini, testi, sguardi e voci, imponendosi come insostituibili strumenti di conoscenza (fondamentali, a esempio, per lo studio e lo *smart working*), di relazione mediata (si pensi al fenomeno, piuttosto effimero, degli aperitivi rilocati sulle piattaforme online), persino di creatività digitale (le numerosissime iniziative che hanno accompagnato il *lockdown*, testimoniando una strenua volontà di reagire alle logiche del contenimento). E la cui proliferazione nei nostri spazi domestici sembra voler attualizzare le riflessioni che, quasi un secolo fa, Walter Benjamin (2000) avanzava sull'*intérieur* abitato dall'uomo del XIX secolo: il borghese metropolitano moderno che, conformemente alle trasformazioni indotte dal capitalismo, separa il luogo di lavoro da quello che diventa l'"interno domestico". Laddove accumula e custodisce, negli spazi del salotto o del *boudoir*, tutta una serie di dispositivi che gli permettono di estendere la propria esperienza nel tempo e nello spazio, rilanciandola oltre i limiti fisici della propria locazione.

Ebbene, se a quel tempo i promotori di queste intensificazioni esperienziali erano libri, dagherrotipi e fotografie, oggi a farla da padrone sono invece PC, laptop, monitor aggiuntivi, videocamere, tablet e televisori (a cui andrebbero aggiunti visori e *wearable device* che, si presume, diverranno con frequenza crescente prime portate nelle nostre diete mediali). E su tutti gli smartphone, che sono apparecchi di ripresa e al contempo interfacce *touch*, con cui *I diari* sono realizzati. Le protesi forse più comuni con cui – dentro e fuori l'emergenza – fare del nostro salotto una sorta di *transluogo*: il nodo di una rete interconnessa, o come scriveva Benjamin, «un palco nel teatro universale» (2000, p. 11).

3.

Le nostre case stanno diventando il nostro mondo e abitarle è diventata la nostra condizione esistenziale. Le immagini si fanno largo nelle nostre giornate, cercando

di metterci in contatto, di trovare soluzioni alternative alla quotidianità perduta. Immagini di luoghi, di oggetti, di volti familiari diventano ora il set della nostra vita, nel tempo del Coronavirus.

Così iniziava la *call* del progetto filmico che la sezione spettacolo dell'Università di Pavia lanciava agli studenti. L'idea di fare un film collettivo sembrò la via più immediata per rallentare quella distanza, inesorabile, che il virus stava creando tra studenti e Università. Non una gran novità si obietterà: il proliferare di video, collettivi e non, sulla quarantena è stato (ed è) enorme e non sempre qualitativamente felice. Ma in questo caso ci sono alcune particolarità interessanti. La prima e sicuramente il bacino a cui è indirizzato il bando. Gli studenti universitari rappresentano una importante fascia d'età. Non più l'incoscienza totale della gioventù, non ancora la maturità e la via segnata dell'età adulta. Il giovane «Non può che sentirsi vulnerabile se non individua limiti di senso proposti in maniera comprensibile» (Le Breton 2016, p. 74). Appena uscito dall'adolescenza ne subisce ancora le pungolature, mentre cerca di guardare a un futuro non troppo lontano ma ancora molto incerto. Un perfetto disequilibrio dal quale elaborare la lettura del reale pandemico e rielaborare il proprio fluttuante punto di vista, ancora aperto e spregiudicato, alla ricerca dei suddetti limiti di senso che sembrano coincidere, in uno stato d'eccezione come la quarantena, con i limiti di spazio. E veniamo al secondo punto, già suggerito dall'incipit della *call*: il rapporto con il luogo. Come è già stato scritto in questo articolo, la quarantena costringe a rivedere l'idea stessa di luogo obbligandoci a leggerlo metonimicamente e, paradossalmente, guidandoci verso l'essenza del rapporto dell'uomo con gli spazi, consustanziale alla natura umana, e, come dice Heidegger (1991), cura della Quadratura-terra cielo divini mortali.

Da queste premesse giungiamo alla terza e più importante particolarità di questo video collettivo, ossia la parte didattica, dedicata non tanto a dare nozioni tecniche ma a lanciare suggestioni – audiovisive, letterarie, diaristiche – che potessero invogliare i giovani a trovare nello smartphone le potenzialità, non solo filmiche, per leggere il reale in modo inedito.

4.

«Ho provato per giorni a filmare me stessa recitare le mie considerazioni ma non c'è stato verso».

Così una studentessa scrive sulla pagina Facebook dedicata al progetto. Nonostante la solitudine, di fronte al proprio smartphone è impossibile essere naturali.

Perché? Ormai cinematograficamente sdoganato (basta pensare al pluripremiato *Selfie*, 2019, di A. Ferrente), non deve essere considerato solo come una videocamera più agile e semplice da usare. Lo smartphone è ormai immanente: vera e propria propaggine del corpo dei nativi digitali, diviene potente strumento di ispezione visiva dello spazio ove il corpo abita, grazie alla maneggevolezza e alla possibilità selfie; un prolungamento, puramente ottico, che “aumenta” il rapporto del corpo con il mondo e la loro reciprocità, e perciò influisce sulle posture fisiche e sull’autopercezione.

Da questo schema ottico e senso-motorio possiamo dunque aspettarci un’intuizione dello spazio dominata dalla figura tecnico-estetica della *reversibilità*. La quale, a sua volta, ci fa guardare al fenomeno della condivisione [...] come a un modo di corrispondere al gioco della reversibilità impegnandovi un investimento propriocettivo intimamente assimilato da una tecnologia. Si tratta dunque di una potente figura tecno-estetica che rientra di diritto, e ne fornisce un singolare *embodiment* spaziale, nella categoria fenomenologica della carne (Montani 2020, p. 21).

Senza voler entrare in un discorso approfondito intorno alle nuove estetiche e al sensorio digitale – questione difficoltosa e ancora totalmente aperta – si vuole qui dare però un’idea del rapporto tra utente e smartphone che va ben oltre il semplice utilizzo tecnico, essendo immediata e intima apertura al mondo: l’immanenza del mezzo incontra il distanziamento che filmare chiede (*hic et nunc*), che si mescola al valore affettivo verso la contemporanea creazione di un archivio audiovisivo, che può divenire poi processo elaborativo, ossia cura di sé.

Quindi filmare con questo mezzo non è solo utilizzare un linguaggio, ma contribuire a creare un pezzo di vita, in un certo senso. Un passo in più, non si sa verso quale sentiero. Per ora. «Resta il fatto che [...] il cinema si è fin qui confermato come la forma espressiva da collocare in via di principio all’origine di qualsiasi indagine genealogica sulle trasformazioni che le tecnologie digitali hanno al nostro rapporto con le immagini» (Montani 2020, p. 92).

Quindi la didattica per la realizzazione del filmato non poteva che essere cinematografica, ma, come la testimonianza della studentessa dimostra, il potenziale occulto dello smartphone è sempre al lavoro, e, con fatica, si può trarne vantaggio. Partendo da queste premesse, dunque, si è deciso di intraprendere un cammino lastricato più di suggestioni che di nozioni linguistiche basiche e pure, lasciando la libertà agli studenti di sperimentare con questo “nuovo braccio ottico”.

Il primo passo, il più importante, è stato trovare dei riferimenti audiovisivi adatti. La scelta è caduta ovviamente su un certo tipo di cinema legato al filmmaking, ossia

al fare film in solitudine, o quasi, con pochi mezzi; e in particolare su autori che cercano nel rapporto diretto tra filmante e filmato una rivelazione, una breccia almeno, nel reale. In questo senso la scelta di Stan Brakhage come riferimento principale è stata immediata. Benché non fruibilissimo da un pubblico digiuno di cinema sperimentale, ha in sé molte qualità cristalline che potevano essere d'aiuto. In filigrana, questo cineasta è stato l'anima di tutto il corso. Innanzitutto si voleva dimostrare che il grande cinema non è solo narrazione, ma può rivelarsi in molte altre forme visivo-sensoriali. Quindi un linguaggio destrutturato, che riformula spesso la quotidianità in qualcosa di inedito che vive di corrispondenze e non di *consecutio*. Rubando (e un poco denaturando) le parole di Gilles Deleuze su Samuel Beckett possiamo dire che c'è qui un tentativo – tentativo perenne per chi vuol fare certo cinema – di creare una nuova lingua

che non riconduce più il linguaggio a oggetti numerabili e combinabili, né a voci emittenti, ma a limiti immanenti che non finiscono mai di spostarsi, lacune, buchi o lacerazioni di cui non ci si accorgerebbe nemmeno [...] se non si allargassero all'improvviso per accogliere qualcosa che viene da fuori o da altrove (Deleuze 2015, p. 29).

«I have worked without title, in no collaboration with others [...] at home with a medium I love, making films I care for as surely as I have as a father cared for my children» (Brakhage 2001b, p. 142). Un cinema che torna alla sua origine (l'uomo e la macchina) per una visione nuova senza filtri, o meglio, che fa del reale un filtro tra noi e ciò che ci è sconosciuto. Un filmmaker che si tuffa nel quotidiano armato solo di se stesso e del suo occhio meccanico e ne trae nuovi geroglifici da interpretare. «This sensitive instrument must respond to all the gods who will deign to play upon it» (Brakhage 2001a, p. 25).

Inoltre si voleva far comprendere agli studenti che il cinema non ha bisogno di strutture produttive folli per poter parlare e che può essere una sorta di penna che attraverso pezzi di realtà dà vita a vere e proprie opere d'arte: «an amateur is one who really lives his life- not one who simply performs his duty – and as such he experiences his work while he's working» (Brakhage 2001b, p. 145). Ci si è concentrati su due film in particolare, legati all'ambiente domestico: *Window Water Baby Morning* (1959) e *I...Dreaming* (1988), due film ambientati interamente in un interno familiare. Il primo ritrae un evento unico, il parto, il secondo il rapporto tra la luce e il quotidiano domestico.

Molte altre suggestioni hanno riguardato il modo di porsi verso il ristretto reale che si stava vivendo. La volontà era di stimolare i partecipanti a leggere in modo nuovo

quel poco che avevano davanti. Ad esempio citazioni tratte da Giorgio Agamben sullo stato d'eccezione o da Deleuze sul dispositivo. Spesso questi scritti erano scelti per i riferimenti connotativi al reale, perciò estrapolati dal contesto si ponevano in modo ambiguo, tra il fare e il pensare. Ecco un esempio:

Lo specchio è un tipo di essere e perciò non può rispecchiare davvero le cose stesse, lo specchio rispecchia deformando le cose, lo specchio è ancora un agente. Più ciò che alberga in sé le immagini delle altre cose è essere, più ciò che viene rispecchiato non è un ritratto dell'altro, ma semplicemente un simbolo, un segno (Nishida 2012, pp. 46-47).

Questo brano estrapolato si riferisce chiaramente a una riflessione sullo specchio applicabile a un contesto artistico. Però nel volume da cui è tratto è legato a una ricerca gnoseologica sul rapporto tra essere e nulla (sulla traccia di Heidegger): un pensiero profondo e astratto convive con un possibile fare pratico, ossia filmare lo specchio e scorgerne gli incantesimi.

Riprendendo alcuni particolari di casa, ho cercato di trovare un correlativo oggettivo alle emozioni e sensazioni di questo periodo... D'altronde essendo pensieri (plurale) filmati raccolti in giorni differenti, non posso e non voglio trovare un filo conduttore, soprattutto in un momento in cui io stesso mi sento un po' aggrovigliato (studente universitario).

Così uno studente ai primi esperimenti video durante il corso. Queste riflessioni paiono ancorarsi perfettamente all'enigmatico percorso che gli si costruiva davanti, fitto di buche ma anche di radure da cui osservare il cielo. Il correlativo oggettivo, sintagma forse usato con troppa facilità, rimanda certamente a un'idea di cinema come strumento entomologico che può rivelare l'essenza delle cose; i "pensieri filmati", ossia cercare un'altra lingua attraverso la quale formulare il pensiero; la continuità tra la persona e il mezzo, elogio della frammentarietà e dell'imprevedibilità dello stato d'animo.

Le suggestioni hanno lavorato bene, il materiale video raccolto per il montaggio finale non è mai improvvisato. C'è un tentativo invece, magari a volte goffo o poco leggibile come è giusto che sia per neofiti filmmaker, di oggettivare il proprio stato d'animo attraverso le immagini, cercando nei confini della forma la posizione del sé nello spazio. Chi si mette in scena recitando, chi si concentra sul "piccolo" come se fosse un universo (oggetti, formiche, il cane, ecc.), chi decide di parlare allo smartphone in formato selfie, chi lo usa in soggettiva. Ed è incredibile come

difficilmente si racconti la pandemia. Si cerca invece di verbalizzare il presente nuovo, di descriverne l'essenza, in un *hic et nunc* perenne.

Il tentativo di rivedere il reale totalmente stravolto e ridotto alla propria abitazione avviene attraverso un perpetuo autoritratto, poiché lo smartphone è stato sicuramente una videocamera con cui espletare un linguaggio cercato e in parte acquisito, ma anche uno strumento tecnologico con cui questi 20-25enni hanno una confidenza inedita e inaudita, un legame fortissimo: riprendendo Montani si può davvero parlare di legame carnale. Questa dialettica ha stimolato il tentativo di "dirsi" attraverso quel mezzo, di aprirsi al mondo quando il mondo si chiude drasticamente. Non rimane quindi che raccontare se stessi e il rapporto con il luogo metonimicamente, riferendosi sempre a un fuori che è pandemia, ma anche ciò che è, ed è sempre stato, sconosciuto *in toto*. D'altronde lo smartphone è quello strumento che quotidianamente porta dall'altra parte dello specchio, nei social e nel web tutto, in cui

il gioco diventa allora quello di provare quanti più modi possibili esistono per autoritrarsi, alimentando una vorticoso produzione di immagini-*souvenir* di soggetti fortemente alla deriva verso, come si dirà, la condizione dell'impersonale. Frammenti in serie, *détails*, che dell'evento autoritrattistico restituiscono, quale esercizio metonimico, pezzi simili e diversi, sosia denaturalizzati, immagini-oggetto che reificano e puntualizzano un'esperienza viva e durevole (ed. Villa 2012, pp. 33-34).

Si è trattato di dare un ordine stilistico a questa tendenza già attuata in modo inconsapevole. «Non dimentichiamo che in questa zona di superficie sensibilizzata, prima di essere occorre dire, dire se non agli altri, almeno a se stessi» (Bachelard 2006, p. 257).

5.

Il risultato è un intenso film di 13'. Il montaggio del materiale, effettuato dal docente del corso, ha privilegiato un approccio lirico, basato sull'analogia e sulla forma piuttosto che sulla narrazione, che potremmo iscrivere nel cosiddetto "montaggio per corrispondenze" (Amiel 2006). Sarebbe stato bello coinvolgere nell'editing gli studenti che hanno dato un contributo, ma il tempo della pandemia non lo permetteva (impossibile anche in remoto, con 70 partecipanti).

Il film è una lunga cavalcata tra frammenti visivi e sonori intervallati da musiche d'atmosfera (realizzate dagli stessi studenti senza che sia stato richiesto. Questo

dimostra ancora una volta il trasporto che questa iniziativa ha avuto). La prima considerazione è sicuramente la presenza di una sorta di *koiné* audiovisiva. Il materiale si assomiglia molto. La tendenza stilistica è freddezza analitica verso luoghi, oggetti e se stessi. A quasi nessuno, ad esempio, è passato per la mente di riprendersi mentre dialoga in remoto con altri o discute con i genitori o il compagno. Lo sguardo è sempre rivolto verso l'inanimato o verso le proprie tracce, lasciate nel quotidiano: il taglio dei capelli, la sigaretta e la cenere che cade, il proprio autoritratto in silenzio. Quest'ultima scelta è particolarmente interessante, poiché pare voler esorcizzare l'autoritratto eterogeneo e inconsapevole della quotidiana vita multimediale (ed. Villa 2012). Il silenzio, lo sguardo in camera, il tempo che passa. Quasi una testimonianza del proprio esserci, del proprio essere gettato in quel nuovo atteggiamento verso l'abitare che rimanda all'innata disposizione della vita umana sulla terra (Heidegger 1991).

La narrazione non c'è o è minima. Le immagini sono molto pensate, spesso molto belle, ma estremamente frammentarie. Difficilmente c'è un rapporto causale tra loro, spesso nemmeno di reciprocità. L'aspetto temporale, fondamento del cinema, sembra esistere solo all'interno dell'inquadratura. Le inquadrature tra loro hanno un rapporto sempre lasco e intercambiabile.

Quando il racconto c'è, è sfilacciato e quasi statico. Ad esempio il caso del padre medico di una studentessa che ha contratto la Covid-19. Lo vediamo relegato nella sua stanza a leggere, immobile. La figlia lo riprende dalla finestra esterna chiusa. Poi gli viene portato il cibo, filmato in lontananza e in dettaglio. Nell'inquadratura successiva la stanza vuota e la moglie, in tenuta anti-Covid, che sanifica. Un racconto laconico, fitto di assenze e di buchi, che rende meravigliosamente lo stato d'animo del momento, senza alcun bisogno di verbalizzarlo.

Il virus pare aver stanato l'occhio di questi giovani portandolo a riappropriarsi di ciò che è oltre lo schermo e pareva non avere più peso, quel qualcosa sconosciuto all'occhio sullo smartphone e viceversa, condizione di eterna corsa tra il sé da rappresentare e il sé di rimando dei social, in una sorta di eterno tempo circolare, tra soggetto che riflettendosi crea e creatura che nel riflesso ridefinisce. «L'intero gioco perverso della pornografia con l'immaginario sessuale infranto [...] dal film in cui l'immaginario è, appunto, realizzato e simultaneamente vanificato dal *passage à l'acte* del "vero"» (Scarpellini 2020, p. 20), quel che sta al di là dello schermo, bandito dai propri occhi, ora diventa ombra impossibile da padroneggiare, sfuggente senso da acchiappare, mondo da riabitare. Oltre lo schermo, così come oltre la finestra, ora, c'è l'ignoto. Addirittura interdetto per legge, ci accorgiamo del "fuori" perché "manca", e poco importa che sia il fuori campo o il fuori casa. Non è più chiaro nulla perché finalmente si può scorgere l'assenza, che spesso ha il colore della tenebra. «L'incubo

è semplice perché è radicale [...] consiste nel dubbio improvviso sulla certezza del dentro e sulla evidenza del fuori» (Bachelard 2006, p. 253).

Il collante di tutto il film è costituito da due punti. Il primo è il discorso analogico. Non succede praticamente nulla, perciò non è difficile orientarsi e allo stesso tempo disorientare. Un po' come succede nel deserto: sappiamo dove siamo ma non sappiamo dove andare. Le immagini permettono di esplorare gli spazi filmati e le posture delle persone che vi appaiono alla stessa stregua. Ciò che sta intorno ai ragazzi, ciò che abitano e condividono, diviene uno specchio convesso attraverso il quale avvicinarsi alla misteriosa vita biologica.

Difficilmente appaiono membri della famiglia, e quando appaiono non sono trattati diversamente dagli oggetti: osservati nella loro enigmatica banalità di esseri viventi, quasi sempre nel momento dell'abbandono in cui i ruoli familiari non sembrano più gli stessi. Lo schema familiare da "fortino" rimane uguale a prima, ma in uno stato impazzito, poiché il virus è invisibile e apolitico:

la famiglia esiste dunque come isola di autonomia relativa in un mare di prigionia oggettiva, [...] Essa fornisce un rifugio in cui gli individui possono ripararsi dalle difficoltà e dai pericoli della vita urbana e in cui possono trovare e scegliere piaceri e opportunità. Ma è un rifugio sempre minacciato da forze esterne [...]. La coscienza creata dietro porte chiuse e sprangate tende naturalmente a guardare solo all'interno e spesso è indifferente al mondo che c'è fuori (Harvey 1998, pp. 275-276).

Ora il mondo fuori non c'è più e viene meno anche, temporaneamente, la gerarchia familiare, ma non il suo ruolo di nucleo. Tutto è fluido ma controllato, come l'acqua in un lavandino. Ma il lavandino è in mezzo al deserto, come in una pittura surrealista.

Il secondo collante ha un carattere molto più prosaico e cosciente. È composto dalle autointerviste in selfie che alcuni studenti hanno deciso di fare, seguendo il suggerimento del docente. Ovviamente il motivo primo era avere un filo logico costruito verbalmente che potesse, in caso di emergenza narrativa, riportare il film alla fruibilità. La sorpresa è stata che queste parole, spontanee o scritte precedentemente e poi lette, poco avevano a che fare con la paura del virus. Si concentravano invece sulle sensazioni nuove, a volte addirittura positive, che la nuova vita, forse eterna, stava insinuando nel quotidiano.

Il ritratto di sé, qui esplicitato al massimo, può sembrare più semplice e meno mediato, ma il carattere ambiguo dello smartphone – soglia verso un aldilà e contemporaneamente specchio – costringe chi parla a uno strano atteggiamento

remissivo, governato dal perturbante. Propaggine del corpo e involontario scandaglio autoritrattistico come dicevamo, diviene una finestra verso se stessi sghemba, nonostante l'apparente semplicità. Ci si guarda come in uno specchio deformante. «Se l'occhio si pone al centro dello specchio sferico concavo, esso si vedrà solo e tu ti vedrai come un ciclope» (Baltrušaitis 1981, p. 258).

Da qui la difficoltà di raccontarsi. Occorre prima parlare a sé, come diceva Bachelard, che essere in questo luogo. Ma è complesso quando c'è un eterno autoritrarsi *in fieri*. Il cortocircuito è sottile ma resistente. È qui che il perturbante entra in scena, impedendo il racconto e lasciando invece fluire le parole, come se, sempre ricordando Bachelard, un incubo ci avvolgesse. Forse.

Gli autori

Lorenzo Donghi è assegnista di ricerca presso l'Università di Pavia e svolge attività didattica presso la IULM di Milano. Si occupa prevalentemente di studi cinematografici e visuali, è membro del Centro Studi Self Media Lab (Università di Pavia) e del comitato di redazione della rivista *La Valle dell'Eden*. Ha scritto la monografia *Scenari della guerra al terrore* (Bulzoni 2016) e co-curato i volumi *Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria* (Pavia University Press, 2017) e *A mezzi termini. Forme della contaminazione dal XX secolo* (Mimesis, 2019).

Filippo Ticozzi è autore di documentari. I suoi film hanno partecipato a molti festival (Visions du Réel, Torino Film Festival, Full Frame, Doker Moscow, Filmmaker Festival, ecc.) e hanno vinto diversi premi (*Premio Speciale della Giuria* al Torino Film Festival, *Best Documentary* a Cinéma Verité Iran, ecc.). Insegna Scrittura e Regia Documentaria presso la Laurea Magistrale in Scritture e Progetti per le Arti Visive e Performative dell'Università di Pavia.

e-mail: lorenzo.donghi@unipv.it filippo.ticozzi@unipv.it

Lorenzo Donghi è autore dei paragrafi 1 e 2; Filippo Ticozzi è autore dei paragrafi 3, 4 e 5. Il breve testo introduttivo è stato steso a quattro mani.

Riferimenti bibliografici

Amiel, V 2006, *Estetica del montaggio*, Lindau, Torino [2001].

Bachelard, G 2006, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari [1957].

Baltrušaitis, J 1981, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi, Milano [1978].

Benjamin, W 2000, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino [1935].

Brakhage, S 2001a, 'My eye' in *Essential Brakhage. Selected Writing on filmmaking by Stan Brakhage*, Bruce McPherson (ed.), McPherson&Company, New York, pp. 25-36.

Brakhage, S 2001b, 'In defence of amateur', in *Essential Brakhage. Selected Writing on filmmaking by Stan Brakhage*, Bruce McPherson (ed.), McPherson&Company, New York, pp. 142-145.

Carbone, M 2016, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Cortina, Milano.

Carbone, M 2020, 'Vi facciamo vedere noi (chi siamo)', *Fata Morgana Web*, 10 aprile 2020. Available from: <<https://www.fatamorganaweb.it/index.php/2020/04/10/schermi-nella-pandemia-coronavirus/>> [23 Novembre 2020].

Cimatti, F 2016, 'Case e tane. Luoghi animali', in Augé, M, Boffito, S, Cimatti, F, Civitarese, G, Favole, A, Mendini, A, Miller, D, Remotti, F, Renato Sesana, R, *Le case dell'uomo. Abitare il mondo*, UTET, Milano [ebook acquistabile: <<https://www.utetlibri.it/ebooks/le-case-dell-uomo/>>].

Deleuze, G 2015, *L'esausto*, Nottetempo, Roma [1992].

Harvey, D 1998, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, il Saggiatore, Milano [1989].

Heidegger, M 1991, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano [1957].

Leroi-Gourhan, A 2018, *Il gesto e la parola*, Mimesis, Milano, vol. II [1965].

Le Breton, D 2016, *Fuggire da sé. Una tentazione contemporanea*, Raffaello Cortina, Milano [2015].

Montani, P 2020, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano.

Montani, P, Cecchi, D & Feyles, M (eds.) 2018, *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano.

Nishida, K 2012, *Luogo*, Mimesis, Milano [1926].

Scarpellini, A 2020, *Il tempo sospeso delle immagini*, Mimesis, Milano.

Tarpino, A 2008, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino.

Villa, F (ed.) 2012, *Vite Impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza.

Vitta, M 2014, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino.

Zucconi, F 2020, 'Rilocalazione obbligata', *Il lavoro culturale*, 10 marzo 2020. Available from: <<https://www.lavoroculturale.org/rilocalazione-obbligata/francesco-zucconi/>>. [23 Novembre 2020].