Martina Tassone

Osservare il gesto della follia. Sguardi antipsichiatrici da Frederick Wiseman a Raymond Depardon

C'è finalmente uno sguardo
per vedere le vostre palpebre chiuse.

Michel Foucault

Dal corpo neurologico al corpo antipsichiatrico

È un *corpo neurologico* il primo corpo che la fotografia e il cinema impressionano: un corpo che si distingue per la visibilità delle sue funzioni e delle sue prestazioni[1]. D'altronde, la nascita del cinema è fortemente connessa alle scienze del corpo e della psiche: i primi oggetti di ripresa, come i primi spettatori, incarnano corpi sperimentali, magnetici, ipersensibili e talvolta patologici[2]. Dal 1862 al 1892 il neuropsichiatra Jean-Martin Charcot, fondatore del primo centro neurologico presso l'ospedale Salpêtrière di Parigi, avvia un laboratorio fotografico[3] diretto dal pioniere della cronofotografia Albert Londe: i ritmi sussultori, convulsi e atipici dei corpi isterici[4] sfuggono oscuramente allo sguardo medico, necessitando un *surplus* di visione[5]. In un

1 Cfr. M. Foucault, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 252-253.

2 Cfr. M. Berton, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, L'Age d'Homme, Lausanne 2015.

3 Per un'analisi accurata del rapporto tra la fotografia e le scienze umane nel contesto medico-psichiatrico europeo della seconda metà del XIX secolo cfr. G. Grossi, *Charcot e il canone artistico del corpo in movimento. L'archivio fotografico della Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière tra storia dell'arte e psicopatologia medica*, in D. Scala (a cura di), *Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia*, Aracne editrice, Roma 2018.

4 Si consideri per una dettagliata e critica ricostruzione del lavoro di Charcot alla Salpêtrière G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova-Milano, 2009, in cui l'autore racconta le analisi di Charcot come delle messe in scena che "creano" ad arte la nevrosi isterica: «Non è un'osservazione in sé, ma un'osservazione "provocata"» (p. 47), sentenzia l'autore. Cfr. A. Violi, *Il teatro dei nervi: fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Mondadori, Milano 2004.

5 Sul rapporto tra cultura visuale, corpo e medicina cfr. anche L. Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995.

Title

Observing the gesture of madness. Anti-psychiatric perspectives from Frederick Wiseman to Raymond Depardon

Abstract

Scientific photography and cinema reduce gesture to an object of "knowledge", while anti-psychiatry reinterprets it as bodily and psychic expression. This essay rethinks cinematic observation as a counter-device where gesture, freed from diagnostic categories, resists institutional control. New observational practices are needed today to film precarious life forms and capture what we call a *second generalized catastrophe of gesturality*.

Keywords

GESTURE
-
RADICAL PSYCHIATRY
-
BODY
-
FRANCO BASAGLIA
-
MEDIALITY

saggio intitolato *Biopolitics of Gesture: Cinema and the Neurological Body* (2014), Pasi Väliaho descrive il corpo neurologico come "costruito" a tutto tondo da uno sguardo filmico, quasi incolpando il dispositivo cinematografico di una presa scientifica e oggettificante del corpo malato. Il gesto filmato è "scientifico" (dal latino *scientia* che deriva da *sciens*, cioè dal participio presente di "scire", ossia "sapere") perché sottoposto a uno sguardo, o meglio, a due sguardi raddoppiati e sovrapposti, quello umano e quello meccanico, che lo studiano per ricavare da esso una conoscenza esatta sulla patologia. Un corpo strumentalizzato dallo sguardo neurologico, oggetto di regolazione e controllo che, privato di stile e significazione, «incarna la *nuda vita* come oggetto di conoscenza e desiderio»[6]. Difatti, Giorgio Agamben, ricorda Väliaho, sostiene l'esistenza di una «catastrofe generalizzata della sfera della gestualità»[7] proprio a partire dalle patologie del gesto osservate da Gilles de la Tourette: la descrizione che Tourette fa dell'andatura dei suoi pazienti segnala il progressivo impazzimento della gestualità umana che il cinema da un lato anticipa, fissandolo[8], e dall'altro si incarica di "risanare" e "recuperare". Quale gesto deve recuperare il cinema? Non un gesto scientifico che, coincidente con l'immaginario neurologico del tempo, sembra teorizzare un cinema osservazionale detenente la rappresentazione assoluta e oggettiva della realtà del corpo. Bensì un gesto che, non confinato al solo involucro corporale, a quella dimensione ingenuamente ritenuta totalmente e trasparentemente filmabile, ci dica qualcosa sulle pratiche

6 P. Väliaho, *Biopolitics of Gesture: Cinema and the Neurological Body,* in H. Gustafsson e A. Grønstad (a cura di) *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*, Bloomsbury, Londra 2014, p. 111.

7 G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 46-47.

8 Un corpo neurologico è quello impressionato dal cinema delle origini, come nel cinema di Méliès, fino alle *gag* di Charlie Chaplin, Jacques Tati e altri. Cfr. R.B. Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013; Cfr. P. Väliaho, *Mapping the Moving Image*, *Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

vive dei corpi, e di conseguenza anche sulla loro dimensione inconscia. Il gesto diviene la visibile comunicazione dell'*essere* al mondo del soggetto e non solo l'espressione di una funzione biologica alterata. Da un *corpo neurologico*, alla sua rivoluzione che, in linea col contesto storico-politico delle opere successivamente in esame, definiamo *corpo antipsichiatrico*[9]. Michel Foucault nel suo corso del 1973-1974 al Collège de France sottolineava come la scoperta medica del "nuovo" corpo neurologico avesse inscritto i meccanismi della follia in un sistema di conoscenza differenziale, cioè all'interno di una sintomatologia medica dalla quale fino ad allora era stata tenuta ai margini, proprio perché mancante di un "corpo". Eppure, una volta incarnato, il concetto di follia sembra perdere la sua dimensione "umana", identificandosi completamente con la "psichiatria", cioè con la forma di sapere che tenta di catturarlo.

La relazione psichiatra-paziente si colloca esclusivamente nel corpo anatomico, considerato «nella sua nuda materialità, opacità ed oggettività»[10]: il corpo è valutato a priori "malato" mediante l'esercitazione su di esso di «un'azione oggettivante di carattere preriflessivo»[11]. Seguendo Franco Basaglia, invece, ogni scienza che voglia porre al centro delle sue esplorazioni la soggettività umana deve affrontare le complesse relazioni dell'io col proprio corpo. L'esperienza corporea è descritta però come la più fragile delle esperienze perché, se da una parte implica una connessione, «un fenomeno di accoppiamento, come in un'azione a due»[12], dall'altra necessita di un intervallo, affinché

9 Con "antipsichiatria" intendiamo riferirci a celebri e controverse figure come Ronald David Laing, David Cooper, Thomas Szasz, ma in generale anche a tutti quegli approcci che si pongono fertilmente in contrasto con le teorie e le pratiche di un'ideologica psichiatria. Sebbene Basaglia non si sia mai definito un antipsichiatra (esistono differenze di "stile" importanti tra quest'ultimo e i sopracitati), in quest'ottica, lo psichiatra veneziano può ben essere accomunato a questa linea operativa.

10 F. Basaglia, *Corpo e istituzione. Considerazioni antropologiche e psicopatologiche in tema di psichiatria istituzionale*, in Id., *L'utopia della realtà*, Einaudi, Torino 2005, p. 135.

11 *Ibidem*.

12 Basaglia, *Corpo, sguardo e silenzio. L'enigma della soggettività in psichiatria*, in Id.,

«la prossimità e la vicinanza con l'altro non degeneri in promiscuità»[13]. Quando la già precaria esperienza di soggettivazione del corpo entra in contatto con l'istituzione psichiatrica, il rischio è quello dell'*ideologia del corpo*: non solo l'invasione dell'*altro* come *persona*, ma anche dell'*altro* come *istituzione*; l'internato trova nell'assunzione dell'istituzione stessa come corpo l'unica possibilità di possederne uno. La posta in gioco è la riappropriazione[14] del *tempo* e dello *spazio* del gesto quando la reificazione del soggetto, perpetrata dalle istituzioni manicomiali, lo espropria delle sue durate e delle sue spazialità. L'analisi di alcune sequenze tratte da *Titicut Follies* di Frederick Wiseman e *San Clemente* di Raymond Depardon ci guiderà nell'esplorazione di un cinema che, esercitando un'osservazione anti-ideologica, non prescrittiva e lontana da qualunque pretesa di totalizzazione del reale, destruttura il tempo sorvegliante dell'istituzione, restituendo al gesto la sua portata rivoluzionaria.

L'etica dell'osservazione: *Titicut Follies* di Frederick Wiseman

Titicut Follies[15] di Frederick Wiseman mette a nudo la negoziazione col "reale" affrontata da ogni documentarista. Come ottenere il consenso dei soggetti filmati senza abusare della loro condizione di corpo sottomesso all'istituzione? Come conserva-

L'utopia della realtà, cit., p. 72.

13 *Ivi*, p. 73.

14 A proposito alla riappropriazione del corpo del folle come obiettivo della psichiatria alternativa cfr. R. Kirchmayr, *Critique du corps «fou». L'héritage de Sartre dans la psychiatrie de Franco Basaglia*, «Les Temps Modernes», n° 668, Gallimard, 2012.

15 Autoprodotto da Frederick Wiseman e tenuto sotto divieto di proiezione per ben ventitré anni dopo una sentenza della Corte del Massachusetts che lo decretò "colpevole" di violare la privacy dei pazienti. Cfr. C. Anderson - T. W. Benson, *Documentary Dilemmas: Frederick Wiseman's Titicut Follies*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1991. Il testo documenta ampiamente le lunghissime vicende legali che coinvolsero Wiseman e il suo film che venne proiettato senza censura solamente nel 1992.



Frederick Wiseman, *Titicut Follies* - *(1967)*

re la "verità" del cinema diretto senza ledere la propria integrità etica ed artistica? Filmando un *contro-spazio,* una «eterotopia di deviazione»[16] come il manicomio criminale di Bridgewater, Frederick Wiseman convoca la summa dei dilemmi artistici e procedurali della costruzione documentaristica. Si trattava di un luogo reale fuori da tutti i luoghi, incomprensibile e irrintracciabile ad ogni narrazione; un luogo filmabile eticamente solo mediante forme "pure" che controbilanciassero la sua *differenza assoluta*: il corpo e il gesto. Partiamo da una sequenza emblematica. Il detenuto Jim, nudo e inerme, accompagnato dagli inservienti lungo tutto il corridoio fino alla cella, improvvisa una ritmica marcia avanti e indietro nel ristretto spazio, affrontando ripetutamente col suo sguardo la presenza della macchina da presa. Wiseman, con un leggero zoom, isola lo sguardo dell'uomo che, in un discreto gesto di pudore, copre con una mano i genitali scoperti.

Titicut Follies è soprattutto l'ostinata osservazione di un corpo libero che sostenga un gesto puro nella confusa moltitudine di corpi *neurologici* assoggettati a rituali di controllo. Il detenuto filmato, accorgendosi e reagendo alla presenza della macchina

16 M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006, pp. 15-16.

da presa, provoca delle fratture nel tessuto distanziante dell'*observational mode*[17], secondo molti la cifra distintiva del cinema del documentarista americano. Diversamente, il cinema di Wiseman potrebbe invece essere definito come *un cinema etnografico in prima persona*, in cui l'osservazione distaccata è combinata alla manipolazione espressiva «fondendo l'estetica del cinema osservazionale del presunto "spettatore disinteressato" con un uso espressivo della *mise-en-scène* e del montaggio»[18]. Le fratture nell'*observational mode* testimoniano un intento etico-politico ben preciso: sventare il rischio di avvalorare tramite un'osservazione acritica la costruzione di una diagnosi in un modello sindromico precostituito. La contaminazione della "purezza" osservativa ha lo scopo di evitare che il *direct cinema*, definizione che Wiseman ha tra l'altro sempre respinto[19], divenga mera "osservazione descrittiva": il *gesto documentario* di Wiseman è innanzitutto una destrutturazione del *corpo neurologico*. Pertanto, il *voyeurismo,* che spesso gli viene attribuito[20], è legato a un particolare *gesto performativo*, non rappresentato da vere e proprie "performance" strutturate (in film come *La Comédie-Française* o *La danse*), ossia dallo sguardo ricambiato: un gesto di resistenza ad un meccanismo di oggettificazione.

In questo senso, "sentire" lo sguardo del detenuto ricambiare lo sguardo meccanico della macchina da presa è la manifestazione della sua presenza "viva" e, dunque, del capovolgimen-

17 Cfr. B. Nicholson, *Introduzione al documentario,* il castoro, Milano 2014.

18 B.K. Grant, *"Ethnography in the First Person". Frederick Wiseman's Titicut Follies,* in B.K. Grant e J. Sloniowski (a cura di), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video,* Wayne State University Press, Detroit 2014, p. 254.

19 Anderson - Benson, *Documentary Dilemmas*, cit., p. 27. Il regista definisce piuttosto il suo cinema una *reality fiction* ("fiction della realtà"), sottolineando come qualunque costruzione estetica, anche la più "documentaria", abbia in sé degli aspetti di finzione. L'espressione è dunque utilizzata proprio per attaccare le implicite pretese di verità del *cinéma verité* e del *direct cinema*.

20 A parere di Bill Nichols la "tactlessness" del regista trascina il cinema di Wiseman nel regno del voyeurismo. Cfr. B. Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media,* Bloomington Indiana University Press, Bloomington 1981, p. 209.



Frederick Wiseman, *Titicut Follies* - *(1967)*

to del meccanismo diagnostico dell'istituzione manicomiale. È significativo il dialogo tra un operatore del centro e il recluso Vladimir che, con buone ragioni e con una lucida capacità argomentativa, cerca di slegarsi dall'etichetta di "paranoico schizofrenico" imposta dalla psichiatria somatologica.

Un'altra sequenza. Siamo nella sala della svestizione e poi in un corridoio del centro, popolato da guardie e addetti delle pulizie. Con la macchina da presa a spalla, il regista isola, seguendo da dietro la loro andatura, una guardia che accompagna in cella un giovane ragazzo. La macchina da presa traballante resta fissa sui due fino a quando, inaspettatamente, la guardia, controllando la mano del detenuto, assicuratosi che non nasconda nulla, con uno sguardo compassionevole, gli accarezza la nuca.

Alla destrutturazione della modalità osservativa si accompagna una potente sensorialità delle immagini: una «politica della tattilità»[21]. La connessione contingente e materiale col corpo filmato, mediante un contatto quasi fisico con gli occhi, le mani, le labbra, i volti e la voce dei detenuti, si sostituisce alla gerar-

21 Cfr. J. Smith, *The politics of tactility: Walter Benjamin materialized by way of Frederick Wiseman's Titicut Follies*, «Studies in Documentary Film», vol. 2, n. 2, 2008.

chica conoscenza a priori. Infatti, l'annullamento della dissimmetria che avviene nelle riprese rischia talvolta di confondere lo spettatore che non riesce a identificare con certezza quando si tratti di un internato e quando di una guardia[22]. Rimuovendo qualsiasi dispositivo linguistico di enunciazione, descrizione o nominazione, Wiseman interrompe la supremazia del "sapere" e della "conoscenza" sul corpo del folle, dando risalto ai corpi e ai gesti "liberi" dei detenuti.

Il gesto per eccellenza è straordinariamente catturato dal regista in delle sequenze che sono la continuazione di quella precedentemente descritta, in cui un giovane internato è accompagnato in cella da una guardia. La porta della stanza di detenzione si chiude quando, forse sotto richiesta del documentarista, un inserviente apre lo spioncino della cella, permettendo all'occhio della macchina da presa d'esercitare la sua "reputazione" di *voyeur*.

L'uomo affacciato alle grate che incorniciano una finestrella abbassa la nuca in un gesto di sconforto. L'obiettivo di Wiseman è quello di preservare e accogliere, attraverso un'osservazione fluida e nomade, i residui gestuali di corpi quasi totalmente istituzionalizzati che, qualche volta, come ricorda Franco Basaglia, «[tentano] attraverso *acting-out* apparentemente incomprensibili, di riconquistare le qualifiche di un corpo proprio, di un corpo vissuto, rifiutando di identificarsi con l'istituzione»[23]. Mentre una folla si dirige pacatamente verso un'altra stanza del centro, fuori campo ascoltiamo la voce roca di un detenuto "polemico" che con una scatenata cinesica entra gradualmente nell'inquadratura.

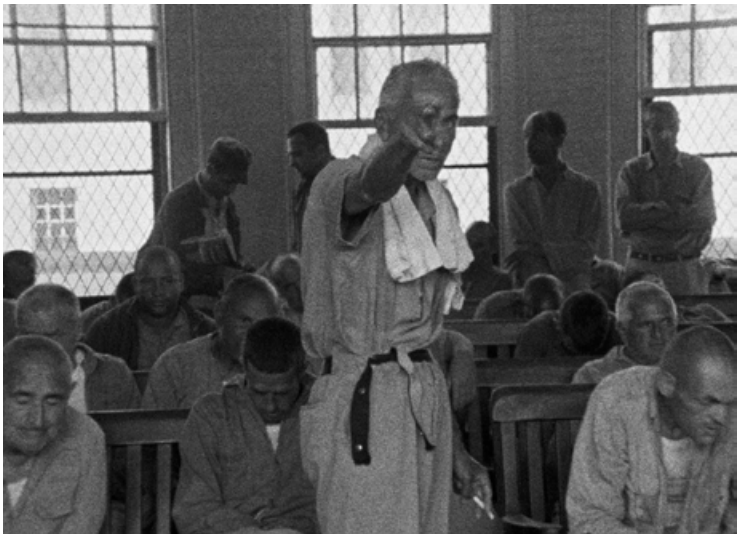
Il detenuto, gesticolando e muovendosi aggressivamente per tutta la sala, esibisce un discorso "a vuoto", una parola che non comunica qualcosa, sebbene abbia come protagonisti Cristo, John Fitzgerald Kennedy e David Ben Gurion. Ecco che Wiseman riprende il malato osceno e disordinato, in preda alla

22 Cfr. Anderson - Benson, *Documentary Dilemmas*, cit., p. 50.

23 Basaglia, *Corpo e istituzione. Considerazioni antropologiche e psicopatologiche in tema di psichiatria istituzionale*, cit., p. 141.



Frederick Wiseman,
Titicut Follies
-
(1967)



«pura lingua»[24]: una lingua che interrompe qualsiasi desiderio di "sapere", perché non vuole comunicare qualcosa, piuttosto essere la residua possibilità di un'essenza linguistica, la resistenza di una pura comunicabilità che faccia a meno di ogni fine. In queste manifestazioni istrioniche e fuori luogo della parola, l'io semiotico si arresta in una sorta di battaglia *semioclasta*[25] contro i meccanismi della comunicazione con cui il potere cerca

24 G. Agamben, *Per un'ontologia e una politica del gesto*, <https://www.quodlibet.it/toc/404> (consultato 08/03/2025).
25 Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2016.

di inculcare nozioni, definizioni e diagnosi. Convincentemente sostiene Basaglia, «il malato sta ancora cercando, in modo diverso, in un mondo diverso (forse quello della provocazione) di uscire dall'oggettualità in cui si sente rinchiuso, per testimoniare di esserci comunque»[26].

Io, medium, occhio: *San Clemente* di Raymond Depardon

> Ho cominciato ad avvicinarmi troppo […],
> a lavorare sulle mie inquadrature,
> di aspettare la prodezza di una buona immagine.
> Ero troppo lucido. Non avevo più paura dei pazzi.
>
> Raymond Depardon

Nel 1977 Raymond Depardon scatta una serie di fotografie nel manicomio veneziano di San Clemente[27]. Ci ritornerà nel 1980 per girare un film che, commissionato e realizzato grazie all'intercessione di Franco Basaglia, è un documento sociale dichiarante una rivoluzione in corso[28]. Depardon, fotografo ma anche cineasta, passa con disinvoltura dalla fotografia al cinema, secondo quello che Panayotis Papadimitropoulos definisce «metodo divergente»[29]: un metodo poietico pluridisciplinare spinto dal desiderio della discontinuità, dal rifiuto del ruolo e dell'identità che, in tutta libertà, si serve della variegata

26 Basaglia, *Corpo e istituzione. Considerazioni antropologiche e psicopatologiche in tema di psichiatria istituzionale*, cit., p. 141.

27 R. Depardon, *San Clemente*, Photo Prints Collection, Paris 1984.

28 Difatti, Depardon costruisce una fenomenologia di corpi antipsichiatrici sulla soglia della rivoluzione: gli operatori salutano i pazienti con gesti affettuosi, lasciandosi "toccare" e comunicando con loro in maniera diretta. Si svolgono delle assemblee comuni di operatori dell'ospedale e famigliari dei parenti in cui si discute di problemi organizzativi e assistenziali.

29 P. Papadimitropoulos, *Raymond Depardon & la philosophie*, L'Harmattan, Paris 2020, p. 135.



Raymond Depardon, *San Clemente* - *(1982)*

esistenza dei media, incarnandosi in diversi di loro. Dunque, una ricerca quella della fotografia che si prolunga nel cinema documentario e viceversa: Depardon rammenta come tra le sue "guide" ci fossero fotografi americani come Walker Evans e Robert Frank e cineasti come Richard Leacock e Frederick Wiseman[30]. Rispetto al metodo con cui Wiseman filma *Titicut Follies*, spesso nominato riduttivamente sotto la categoria di modalità osservativa (ci siamo dilungati sul perché non sia propriamente così), a prima vista il film di Depardon potrebbe rientrare nelle dinamiche di una modalità partecipativa[31]. Pensiamo a una delle prime sequenze del film. Un paziente dell'ospedale, ripreso in primo piano, articola un lungo discorso rivolgendosi a Depardon e a Sophie Ristelhueber, l'assistente alla regia: l'uomo guardando costantemente in macchina interagisce spontaneamente con gli operatori, offrendo loro una sigaretta e occupandosi persino di accenderla.

Ai margini del discorso ben articolato si ascoltano dei farfugliamenti sconnessi e senza senso: «Macchina fotografica.

30 R. Depardon, *La Solitude heureuse du voyageur*, Seuil, Paris 2006, pp. 85-86.
31 Cfr. Nicholson, *Introduzione al documentario,* cit.

Cinepresa. Ah, cinepresa, grazie e arrivederci», «Signorina, come va con il microfono? Si sente?». Depardon e Ristelhueber impassibili alle parole e ai gesti dell'internato mantengono da un lato la postura discreta dell'*observational mode*, dall'altro sembrerebbero aperti al confronto e alla creazione di una relazione triadica, propria del *participatory mode*. Depardon, tuttavia, è restio a riconoscersi nelle due modalità e ne inventa una terza, quella dell'*erranza*: nell'erranza non c'è uno sguardo dominante, *voyeuristico*[32], né uno sguardo osservante o partecipante, perché «l'errante è qualcuno che passa, che non si appropria, che non ruba»[33]. Il documentario inizia con un'anziana signora di fronte ad una porta bianca che, aprendosi, la lascia entrare all'interno: dietro di lei, il regista, che la segue fino al letto di un grande dormitorio ospedaliero. Entriamo quindi in San Clemente con Depardon che, giusto il tempo di fare una breve ripresa, viene cacciato fuori dal reparto con tanto di insulti: «Vergognatevi», gli inveisce contro il medico.

In questa prima sequenza il corpo del regista sembra impersonare la macchina da presa, esserne una sua diramazione protesica: una sorta di cine-percezione in un gesto meccanico e al contempo più umano possibile. Altra sequenza. La porta dell'infermeria si chiude di fronte al regista che, come spiega l'internata, lì non può entrare. Depardon la riapre insinuandosi al suo interno e poi, uscendone immediatamente, compie un giro di 180° con la macchina da presa. Il regista e la sua assistente sfidano intransigentemente le delimitazioni spaziali, rimappando gli spazi dell'ospedale e riassestando, mediante i tracciamenti filmici, le demarcazioni cartografiche che osserviamo nella mappa del centro mostrata all'inizio del documentario.

---

32 Depardon scrive a proposito del *voyeurismo* in San Clemente: « J'ai été longtemps accusé d'être voyeur. J'ai même revendiqué, dans mon travail sur les hôpitaux psychiatriques, le statut de voyeur. J'ai imposé une distance aux choses et je pense que je suis un voyeur très doux. Mais je suis voyeur, bien sûr puisque je filme, je fais des images». Cfr. R. Depardon, *Errance*, Points, Paris 2003, p. 92.

33 *Ivi*, p. 110.



Raymond Depardon, *San Clemente* - *(1982)*

Alla luce di ciò, potremmo descrivere Raymond e Sophie come delle «personalità filmanti» che divengono personaggi, abbandonando la posizione di operatori: emerge l'*Io* dell'autore[34], una forma estrema di riflessività che scardina i meccanismi dell'enunciazione classica e, di conseguenza, di qualsiasi narrazione ideologica e diagnostica nei confronti dei pazienti di San Clemente. I gesti di esibizione e di connessione dei pazienti col medium e, perciò, anche con il corpo filmante di Depardon, sottolineano la carica politica e rivoluzionaria che uno strumento di registrazione porta con sé quando attivato in un luogo eterotipico. Più che "partecipante", lo sguardo di Depardon è uno sguardo incarnato nel mezzo: il cineasta è completamente localizzato sulla scena, rendendo esplicita con la sua «installazione nel mondo»[35] la natura assolutamente intersoggettiva «dello stato di cose di cui ci parla il cinema»[36]. Gli ospiti del centro e gli assistenti, come si è già detto, reagiscono alla presenza del dispositivo disprezzandolo, oppure, con un atteggiamento di stupore, mostrando un particolare godimento nell'essere filmati: «Sono i ragazzi della televisione?», chiede un paziente; «Non è la televisione, Umberto. Sta girando un film sugli ospe-

34 A lungo fotogiornalista, Depardon introducendo l'"Io" nel suo metodo di lavoro provoca una rottura all'interno del sistema informativo e cronachistico del fotogiornalismo dell'epoca. Cfr. C. Bui, *La présence graduelle du sujet autobiographique: les multiples je de Raymond Depardon*, 2016, <https://www.doc.ubi.pt/19/dossier_2.pdf> (consultato il 25/07/2025), pp. 29 e 32.

35 Papadimitropoulos, *Raymond Depardon & la philosophie*, cit., p. 128.

36 Bui, *La présence graduelle du sujet autobiographique*, cit., p. 39.



Raymond Depardon,
San Clemente
-
(1982)

dali che poi ci farà vedere», risponde il medico. Un'internata, preoccupandosi del suo aspetto, corre di fronte a uno specchio sistemandosi i capelli, per poi sorridere interpellando la macchina da presa. «Sai cosa stanno facendo?», chiede il medico; «Sì, sono dei *parapazzi*», risponde.

Gli occhi dei pazienti sprofondano nell'occhio meccanico, incontrandolo, rivelandolo, "sentendo" su di loro la sua capacità di fuga, di estensione, di "fuori". Un fuori le mura dell'ospedale, un fuori da sé e un fuori dalla malattia diagnosticata, dal ruolo imposto, dall'identità irrevocabilmente ricevuta.

Depardon preferisce girare poco in termini di minutaggio, non solo a causa dell'insostenibilità dell'ambiente manicomiale (nel quale non riusciva a resistere più di qualche ora[37]), ma soprattutto al fine di cogliere e trasmettere il "reale" nei suoi dettagli insignificanti e improvvisi. Si spiega così l'insistenza di lunghi piani sequenza, volti a pedinare i personaggi, letteralmente a vivere con loro nei loro tempi e nei loro spazi. Altra sequenza. La macchina da presa riprende in lontananza due sagome offuscate dal fitto velo di nebbia: i soggetti avanzano, si riconoscono i loro volti, mentre Depardon restando alle loro spalle comincia a seguirli fino al patio dell'ospedale. Il regista attraversa un marciapiede bordato dai pazienti che lo scrutano in uno stato d'animo misto tra curiosità e fastidio.

37 Cfr. Papadimitropoulos, *Raymond Depardon & la philosophie*, cit., p. 94.



Raymond Depardon, *San Clemente - (1982)*

L'utilizzo ricorrente del piano sequenza rientra in ciò che Philippe Roy definisce «geste de traçage»[38]: il piano sequenza è un gesto di tracciamento che, nel concatenarsi unitario dei punti di vista dell'occhio del regista, doppiato dal dispositivo di registrazione, crea una tracciatura filmica continua e, quindi, una durata, una progressione nel tempo. La misura temporale del *gesto di tracciamento* ha per Depardon una fondamentale importanza: il regista ama filmare il tempo debole dell'inoperosità, i tempi morti nei quali sembra non succedere nulla e poi, ad un certo punto, avviene qualcosa che ridisegna la sequenza, le dà un senso a posteriori. Il film si chiude come è iniziato, con un'assemblea collettiva. Depardon segue il dialogo tra i medici e i famigliari, intervallando a riprese in campo-controcampo delle veloci panoramiche sulla sala. Ristelhueber, ripresa in campo, sposta il microfono verso l'una o l'altra parte della stanza seguendo la fonte delle voci dei partecipanti. Tutto calmo, regolato e sotto controllo, quando un brusco movimento di macchina sposta la nostra visuale dal medico a un paziente. Cassarola, così si chiama, si avvicina a Sophie, le sfila il microfono dalle mani e lo addenta.

Il medium è inghiottito, incorporato nel corpo dell'internato: l'interferenza generata dalla lingua e dai denti di Cassarola disturba l'audio pulito del dialogo istituzionale.

38 P. Roy, *Geste cinématographique et cinéma documentaire*, «Appareil», n. 6, 2010, pp. 1-2.

Cinegenie e contro-dispositivi

> Passando per il cinema, il mondo diventa sguardo sul mondo. Mondo come sguardo.
>
> Jean-Louis Comolli

Dall'analisi di alcune sequenze significative di *Titicut Follies* di Frederick Wiseman e *San Clemente* di Raymond Depardon, emergono le seguenti riflessioni conclusive.

Lungi da appartenere solo all'estetica, il cinema si apre a una dimensione etico-politica: esso ha il suo centro nel gesto e non nell'immagine[39]; e il gesto, è sì una medialità senza fine, ma una medialità "attiva" che nell'interruzione della sua relazione con un fine rende straordinariamente visibile il mezzo. La liberazione della potenza del corpo da un fine organico o sociale, che si dà nello scollamento del soggetto dall'azione, permette a quest'ultimo di sondare e mostrare tutte le possibilità di cui è capace[40]. In quest'ottica, Agamben sostiene che l'inoperosità del "gesto" è una politica dei mezzi puri. E il cinema del gesto[41] è un *contro-dispositivo*, la congiunzione di diverse temporalità e spazialità dell'immagine, in cui tutti gli altri dispositivi «che legano le azioni umane nella connessione dei fini e dei mezzi […] sono resi inoperosi»[42]. L'inoperosità di categorie identitarie e diagnostiche si sviluppa ai margini di una pratica osservativa che non riproduce mimeticamente il reale, ma lo interroga mediante una messa in scena sapientemente costruita:

---

39 Agamben, *Mezzi senza fine*, cit., p. 50.

40 G. Agamben, *Al di là dell'azione* in Id., *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 135.

41 Il gesto è dagli esordi connesso al cinema Cfr. B. Grespi, *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Meltemi, Roma 2019. Ma se dovessimo rintracciare un cinema propriamente del "gesto", dovremmo operare una selezione nella storia del cinema *tout court*. Cfr. C. Blümlinger - M. Lavin, *Geste filmé, gestes filmiques*, Mimesis, Paris 2018.

42 Agamben, *Al di là dell'azione* in Id., *Karman*, cit., pp. 138-139.

la dilatazione o la contrazione spazio-temporale, i movimenti di macchina (l'estrema mobilità, la scelta del piano sequenza). Jean-Louis Comolli[43] conia il concetto di *cinegenia* per descrivere il modo in cui la macchina si appropria, rimodella e ridisegna con il suo filtro la realtà osservata, che sia un corpo, un volto o una cosa. D'altronde, Wiseman e Depardon hanno, più che ripreso, rivelato le cose del mondo, conferendo loro una nuova dimensione di relazione. Secondo Comolli, infatti, prima dello sguardo, prima del cinema, il mondo è compatto e intangibile finché la fabbricazione dello sguardo lo espone a nuove relazioni semiotiche che lo mettono in dubbio, lo riducono a pezzi[44]. L'esplorazione osservativa di luoghi istituzionali in Wiseman e Depardon – scuole (*Multi-handicapped*, 1986; *Blind*, 1987), tribunali (*10e chambre - Instants d'audience*, 2004), ospedali (*12 jours*, 2017), musei (*National Gallery*, 2014) e teatri (*La Comédie-Française*, 1996) – fa apparire ciò che non si rivelerebbe senza la messa in scena o la messa in dubbio etica e politica del mondo come fenomenologicamente e ideologicamente ci appare.

In entrambi gli autori, il gesto osservato assume, attraverso due movimenti complementari, una funzione rigenerativa e liberatoria: da un lato è "rappresentato" dalla macchina da presa, ossia è il *segno visibile* del corpo dell'internato; dall'altro è quello "della" macchina da presa, che si fa co-creatrice di una *cinegenia* svincolata dallo sguardo descrittivo. Lo sguardo *antipsichiatrico* si mostra ebbene nella decostruzione della modalità osservativa intesa come mero sguardo passivo e totale sul mondo (Wiseman) e nell'*embodiment* del dispositivo di ripresa, l'occhio meccanico sovrapposto e rinforzato dall'occhio del soggetto (Depardon). Avviene così quella transizione da un corpo neurologico a un corpo antipsichiatrico che, mostrando la propria *medialità esistenziale*, diviene "comunicante" di una misteriosa potenza di vita residua. Lo spiega molto bene Janet Harbord, riprendendo Agamben:

43 J. L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, p. 168.
44 *Ivi*, p. 169.

> Il gesto al cinema è il corpo liberato dalla domanda biopolitica di significato ed esattezza, che mira a calcolare, calibrare e conoscere i corpi. Nei momenti di "volo" cinematografico, al contrario, il gesto risiede in una forma che rifiuta ogni interpretazione esatta. In questo modo, il gesto è una modalità che si oppone al dispositivo degli effetti identitari, evitando così di essere ridotto a un insieme di descrittori che dettagliano un profilo umano[45].

Perché un corpo, nella misura in cui riesce a restare mistero e non si iscrive nel dispositivo dei mezzi e dei fini, diventa ingiudicabile, incategorizzabile, indiagnosticabile: l'espressione «di una pura medialità»[46] che resiste ai dispositivi di contenzione identitaria delle istituzioni manicomiali e non solo di queste.

La maestria di Wiseman e Depardon si riversa, difatti, nel cinema documentario contemporaneo che, pungolato dagli incandescenti dibattiti sociopolitici mondiali, rimodula senza sosta il suo approccio alla rappresentazione dei corpi politici. Emergono nuove forme di vita «in bilico»[47] che esigono nuove pratiche filmiche e nuovi linguaggi per catturare quella che potremmo definire «una seconda catastrofe generalizzata del gesto»: migranti in mare, centri di accoglienza, corpi costretti ai confini, profughi in fuga dalla guerra, ma anche testimonianze dirette dal conflitto (*citizen camera-witnessing*), fino ai centri di salute mentale, alle esperienze neurodivergenti e alle crisi ecologiche[48]. Oggi più che mai, *osservare il gesto della follia* non ha solo a che fare con ambiti psicologici o contesti psichiatri, ma vuol dire aguzzare la vista verso le mutazioni in corso all'interno delle pratiche e delle tecniche dei corpi: *rotture gestuali* che, come ai tempi delle grandi rivoluzioni psichiatriche, richiedono una rigorosa etica dell'osservazione.

---

45 J. Harbord, *Ex-Centric Cinema: Giorgio Agamben and Film Archaeology*, Bloomsbury, Londra 2016.

46 Agamben, *Mezzi senza fine*, cit., p. 46.

47 Cfr. D. Dottorini, *Campi, Castelli, Istituzioni* in Id., *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano 2018, p. 122.

48 Alcuni titoli indicativi: *Midnight traveler* (Fazili, 2019); *Geographies of Solitude* (Mills, 2022); *Sull'Adamant* (Philibert, 2023); *À Gaza* (Libert, 2023); *The Stimming Pool* (The Neurocultures Collective, 2024); *Save our souls* (Bonnet, 2024).