

Daniele Dottorini

La mano, il corpo, il reale.
La scrittura documentaria

Racconto di una sequenza: l'anno è il 1994, siamo all'interno di un appartamento, in una città del Giappone; una ripresa in soggettiva esplora questo spazio. Una ripresa fatta con una piccola telecamera a mano. La camera si avvicina ad una finestra socchiusa, mentre in voice over ascoltiamo la voce di una donna anziana che parla. La donna sta raccontando la storia di una ragazza appassionata di fotografia e di cinema; così ascoltiamo la voce, mentre una mano entra in campo. La mano è chiaramente femminile, e altrettanto chiaramente appartiene a chi ha in mano la camera. La mano apre la finestra e a questo punto possiamo vedere fuori. È una giornata di sole, c'è molta luce. Il panorama è quello di una piccola via cittadina. In strada, davanti a un piccolo orticello, c'è una donna anziana (quella della voce?) che chiacchiera con qualcuno.

La mano si muove davanti all'occhio della camera, e segue il contorno della donna in strada, come se la stesse delicatamente accarezzando. La voce si rivolge ora a qualcun altro, ad una altra donna, più giovane: «C'è una cosa che non ti ho mai chiesto, tu mi vuoi bene?». La mano lentamente si ferma e improvvisamente la camera si muove, come spinta da un impulso irrefrenabile. Chi sta facendo la ripresa è uscita fuori, ha raggiunto la donna anziana e ora la mano non ne segue semplicemente il profilo da lontano, ma accarezza il volto sorridente dell'anziana donna.

Un altro racconto: è il 1972, siamo in Italia e Alberto Grifi, giovane regista sperimentale, insieme all'attore Massimo Sarchielli ospitano e filmano Anna, una ragazza minorenne e tossicodipendente incontrata per caso da Sarchielli. Anna è fuggita da un istituto e ora vive nella casa di Sarchielli. Nasce l'idea di fare un film, di trasformare l'appartamento in un set e di raccontare la storia di Anna. Ad un certo punto delle riprese però, un elettricista della troupe, Vincenzo, entra improvvisamente in campo e dichiara il suo amore per Anna, diventando di fatto parte del film. La camera, una delle prime telecamere a nastro magnetico che iniziavano a circolare in quegli anni continua a filmare, a riprendere. Ora Vincenzo è parte della storia, del set, del flusso. Grifi e Sarchielli abbandonano allora la sceneggiatu-

Abstract

Through the analysis of two films such as Naomi Kawase's *Katatsumori* and Alberto Grifi's *Anna*, the essay shows how documentary cinema is not limited to a reconstruction of the real but rather implies a construction of the real. Making possible the encounter between those who film and those who are filmed, the image continually brings into play the gestures and bodies of a story and goes beyond the filmic structure properly so-called.

KEYWORDS

DOCUMENTARY

-

CINE-WRITING

-

CORPOREITY

-

MISE EN ABYME

-

TRACE

ra prevista e il film si scrive nel suo farsi, fino alla nuova fuga di Anna, che abbandona tutti e scompare.

Due racconti che servono da introduzione, due sequenze tratte da film profondamente diversi l'uno dall'altro – *Katatsumori* (1994) di Naomi Kawase e *Anna* (1972) di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli. Qual è l'elemento che li accomuna? In *Katatsumori*, Kawase dà inizio ad una trilogia su sua nonna, Uno Kawase (che l'ha allevata come una madre, vista l'assenza dei genitori). Il racconto del loro rapporto, e lo sguardo d'amore della regista nei confronti di sua nonna/madre accompagnano anche i film successivi di Kawase. *Anna* di Grifi è un film emblematico del cinema militante e di ricerca italiano post-68, gli anni in cui il video iniziava a diffondersi nel cinema underground come forma di documentazione delle lotte politiche di quegli anni e come possibilità di ricerca di un'immagine libera e non sottoposta agli schemi rappresentativi del cinema borghese. Ma ciò che emerge in entrambi i film è qualcosa che oltrepassa le differenze: un gesto (la mano o il corpo che entrano in campo) mostra proprio la lacerazione di una struttura che il film inevitabilmente crea nella sua ricerca di un racconto del reale.

Spieghiamoci meglio: la mano della regista e il corpo di Vincenzo mettono in luce la "scrittura" del film, la costruzione di una forma che permette appunto all'indeterminatezza del reale di trasformarsi in una forma visibile. La carezza di Naomi scarta rispetto alla forma del film così come si era sviluppato in quel momento, la trasformazione di Vincenzo (da elettricista fuori campo ad "attore" nel film), lasciano irrompere nella grana delle immagini un non prevedibile, un non determinabile che di fatto rivela la potenza del reale e il lavoro del film documentario come creazione e invenzione di un'immagine che fa i conti con il reale stesso.

L'ipotesi che sta alla base di questo percorso è allora la seguente: il cinema del reale non si caratterizza come rappresentazione del reale né tantomeno come sua restituzione immediata. Al contrario, il cinema, e il documentario in modo specifico, devono necessariamente mettere in atto una strategia

di costruzione di un'immagine; una strategia di elaborazione di una scrittura del reale che si determina attraverso l'incontro tra chi filma e chi è filmato.

Scrittura. Usiamo questo termine non a caso, ma consapevolmente, perché applicare il concetto di scrittura alle pratiche del cinema documentario significa interrogarsi filosoficamente su come il cinema pone il problema del reale e in che modo la forma ne determini l'orizzonte di visibilità. Inoltre – e non è una questione secondaria – il termine scrittura ricorre costantemente negli scritti e nelle interviste di molti registi contemporanei, tutti unanimi nel descrivere la pratica della scrittura filmica del documentario come una pratica che abbraccia tutta la lavorazione del film, dalla sua ideazione fino alla post-produzione finale dell'opera. Si tratta di quel concetto di “cine-scrittura” che una regista come Agnès Varda ha molto spesso teorizzato nei suoi interventi:

Il taglio, il movimento, i punti di vista, il ritmo delle riprese e del montaggio sono stati sentiti e considerati allo stesso modo con cui uno scrittore sceglie la profondità di significato delle frasi, il tipo di parole, il numero di avverbi, i paragrafi, i margini, i capitoli che fanno avanzare la storia o ne interrompono il flusso, ecc. Nella scrittura si chiama stile. Nel cinema, lo stile è la *cinécriture*¹.

Varda, che è una straordinaria creatrice di cinema del reale, mette in parallelo lo stile della scrittura (che ovviamente non deve essere inteso come ornamento) con un'analogia operazione che caratterizza il cinema tutto: la cine-scrittura appunto. Sin dal suo folgorante esordio, *Pointe courte* (1955), in cui la messa in scena della coppia in crisi avviene in un piccolo paesino del sud della Francia, e si interseca con la vita dei suoi abitanti che mettono in scena loro stessi, la regista belga pensa l'operazione di cine-scrittura come lavoro totale sul film: «La *cinécriture*

¹ A. Varda, *Varda par Agnès*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris 1994, p. 14.

non è la sceneggiatura, è l'insieme delle passeggiate esplorative, le scelte, l'ispirazione, le parole che si scrivono, le riprese, il montaggio: il film è il prodotto di tutti questi diversi momenti»².

La scrittura – o la cine-scrittura, seguendo Varda – è un'operazione che lega insieme la costruzione del rapporto tra chi filma e chi è filmato, tra lo sguardo e un reale che deve diventare immagine («l'insieme delle passeggiate esplorative, le scelte, l'ispirazione»), alla costruzione del film come forma definita («le parole che si scrivono, le riprese, il montaggio»). Quello che i due esempi filmici evocati all'inizio di questo saggio mettono in evidenza è allora la visibilità dell'operazione di scrittura nel momento stesso in cui essa entra in crisi, in cui un elemento irrompe, rivelando di fatto la trama che struttura ogni scrittura del reale. Entrare in crisi, però, è qualcosa che va visto come dinamica feconda, come ciò che appunto rivela la messa in forma non del reale ma del rapporto che fonda la nostra esperienza.

Non è un caso, infatti, che le interruzioni del film (che comunque, ricordiamolo, fanno parte del film stesso), evidenziate negli esempi di Kawase e Grifi, hanno un altro elemento in comune, che è quello di porre in primo piano la presenza di un soggetto che determina lo sguardo. La mano di Kawase e l'entrata in campo di Vincenzo, interrompendo la falsa invisibilità del dispositivo, dichiarano la costruzione mostrando lo sguardo (e quindi il corpo) di chi filma, vale a dire del polo inalienabile del rapporto filmico nel cinema documentario.

Il corpo resiste o si ribella al suo ruolo di polo invisibile del rapporto e si dichiara. È questo uno dei modi con cui uno dei termini si manifesta. Ma cosa succede quando la ribellione (necessaria), l'interruzione del flusso della scrittura passa attraverso l'altro polo, quello di chi è filmato? Ancor più se il soggetto filmato si mette a sua volta a riflettere sulla sua condizione, sul fatto cioè di essere sottoposto allo sguardo dell'altro? Occorre rovesciare il punto di vista e introdurre ora un altro esempio, più complesso, che ci permetterà di attivare nuove riflessioni

² F. Wera, *Interview with Agnès Varda*, in T. Jefferson Kline (a cura di), *Agnès Varda. Interviews*, University of Mississippi Press, Jackson 2014, p. 124.

sulla questione della scrittura. È necessario cioè introdurre un nuovo personaggio nel racconto, un soggetto filmato che riflette sulla sua condizione. Un soggetto che mettendo in crisi la scrittura del film ribadisce la sua oscillazione tra persona e personaggio. Un caso filmico che ci permetterà di ampliare ulteriormente la questione della scrittura nel cinema documentario. Il caso di Jacques Derrida.

Derrida e il cinema

Rileggere Derrida dal punto di vista del cinema del reale può aprire una strada feconda, che è quella del ripensamento in chiave cinematografica del concetto di scrittura, che nel filosofo franco-algerino è, come si sa, importantissimo. Se, come si è detto, il concetto di scrittura si pone come concetto chiave del cinema documentario, la questione della scrittura è il punto nodale dell'itinerario filosofico del filosofo. Punto nodale e non centrale, perché la scrittura è anzitutto pensata come traccia, come movimento costantemente aperto di qualcosa che è inattingibile, come l'origine. Dunque essa non occupa un centro, ma si rivela sempre come traccia, differenza. Naturalmente non si tratta qui di sovrapporre con un gesto superficiale la questione della scrittura nel filosofo alla pratica di scrittura del reale cui si è accennato sopra: l'obiettivo è piuttosto quello di creare uno spazio di riflessione a partire dal quale approfondire il concetto alla base di questo saggio.

Procediamo per gradi e proviamo innanzitutto a chiarire quali possono essere le modalità attraverso le quali si può articolare il rapporto tra un nome proprio come quello di Derrida e una pratica delle immagini qual è il cinema. Tali declinazioni si possono elencare, passare in rassegna, indicando così anche le forme in generale con cui il rapporto cinema/filosofia è stato pensato nel corso degli anni; soprattutto si può porre l'attenzione su una di queste modalità che è la più inesplorata e la più densa di conseguenze teoriche feconde. Ma prima di arrivare a questo occorre, come si è detto, esplorare i modi del rapporto.

Anzitutto si può pensare al rapporto tra il pensiero di Derrida

e la teoria del cinema. È quello che hanno fatto ad esempio due autori come Peter Brunette e David Wills in un testo per molti aspetti pionieristico come *Screen/Play. Derrida and the Film Theory*, in cui i due studiosi, provenienti dall'ambito dei Film Studies, partendo dal riconoscimento che nel momento in cui scrivono l'influenza di Derrida nei Film Studies è minima, propongono un percorso di lettura del lavoro del filosofo franco-algerino dalla prospettiva della teoria del cinema. Concetti come quelli di *différance*, traccia, decostruzione vengono quindi analizzati, messi in relazione con le pratiche del discorso teorico e critico del cinema. Percorso interessante, con diversi elementi stimolanti, ma che presuppone una visione di fondo, quella che individua Derrida sostanzialmente come un filosofo della "lettura", e il suo lavoro come una grande e straordinaria modalità di interrogazione del testo. I concetti di Derrida vengono spesso analizzati come se fossero complessi strumenti critici, strumenti cioè in grado di essere "applicati" al film, alla sua lettura ed interpretazione. Non si tratta di disdegnare un tale approccio peraltro fecondo, quanto di evidenziarne la particolarità.

In secondo luogo, direttamente derivante dal primo, il secondo significato del rapporto è esemplificato da una molteplice pratica critica che esercita la sua attività mettendo in gioco concetti e forme di scrittura derivanti dai testi di Derrida. Nella pratica critica di riviste specializzate come i "Cahiers du cinéma" in Francia, o "Filmcritica" in Italia, il corpo a corpo con i film e le immagini diventa l'occasione per mettere in gioco concetti e termini direttamente derivati dai testi del filosofo – soprattutto a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, dopo l'uscita di testi come *Spettri di Marx*, *Memorie di cieco* e *Mal d'archivio*: testi che presentavano concetti e termini che ben si "applicavano" alle pratiche del cinema contemporaneo. Rispetto a un'interpretazione teorica generale, la pratica critica è una sorta di lavoro empirico e ibrido, dallo statuto epistemologico incerto e mobile nel bene e nel male, che al tempo stesso (nella sua forma migliore ovviamente) mette in gioco e costantemente trasforma pratiche e concetti provenienti da ambiti disciplinari diversi, utilizzati sia per attraversare i film da prospettive particolari, sia

per ridiscutere le pratiche teoriche stesse, pensando il cinema come una forma in grado di – letteralmente – “rimettere in gioco” i concetti.

In terzo luogo, il rapporto tra Derrida e il cinema può essere dispiegato attraverso le pagine (poche, per la verità) che il filosofo ha dedicato alla settima arte: alcune dense pagine in *Ecografie della televisione*, la famosa intervista pubblicata sui “Cahiers du cinéma” (*Il cinema e i suoi fantasmi*) e soprattutto il libro scritto a quattro mani con Safaa Fathy (poetessa e regista algerina, autrice di *D’ailleurs Derrida*), *Tourner les mots. Au bord d’un film* (testo sul quale mi soffermerò più a lungo in seguito). Pagine sparse e non organiche, per quanto dense di stimoli, in cui si mescola, in modo anche affascinante, la figura empiricamente determinata di Jacques Derrida spettatore di film e “attore”, con quella di Derrida come filosofo o come intellettuale che riflette sul cinema, sulla sua potenza come sui suoi limiti. Si tratta di riflessioni non organiche appunto, che non vogliono né possono offrire un discorso che metta in relazione filosofia e cinema. Vi si incrociano i ricordi della “fascinazione ipnotica” della sala, come il riconoscimento della dimensione sensuale delle immagini, insieme alle riflessioni sulla dimensione spettrale, fantasmatica dell’immagine cinematografica, che sviluppa e riprende quanto Derrida aveva già scritto in *Ecografie della televisione*. Una posizione, come sottolinea Pier Aldo Rovatti, al tempo stesso “ingenua” e ricca di “cornici filosofiche”³. Nei suoi scritti emerge ad esempio con forza la dimensione della spettralità, che Derrida, anche attraverso la mediazione di Benjamin, lega profondamente alla pratica psicoanalitica: l’immagine cinematografica ha una struttura in sé spettrale: «ogni spettatore, durante la proiezione, si mette in comunicazione con una attività inconscia che, per definizione, può essere avvicinata all’attività del fantasma secondo Freud»⁴. Oppure emerge il tema della *credenza* e del *credito* delle immagini cinematografiche – la possibilità

3 Cfr. P.A. Rovatti, *Di alcuni motivi che legano la filosofia al cinema*, «Aut Aut», n. 309, 2002, p. 34.

4 J. Derrida, *Il cinema e i suoi fantasmi*, a cura di A. de Baeque e T. Jousse, «Aut Aut», cit., p. 55.

cioè di porre ogni riflessione sul cinema sul piano del regime di credenza, così come la possibile analogia tra la scrittura e il montaggio: «Nella scrittura, sia essa di Platone, Dante o Blanchot, si impiegano tutte le possibili risorse del montaggio, vale a dire gioco dei ritmi, innesti citazionali, inserimenti, cambiamenti di toni e di lingue, incroci tra le varie “discipline” e le regole dell’arte, delle arti»⁵. Ma affrontare il cinema dal punto di vista della spettralità, della credenza o dell’analogia tra scrittura e montaggio significa in fondo ancora porsi dalla parte dello spettatore, del fruitore, di chi entra dall’esterno in un rapporto con le immagini. Tra le pieghe del discorso di Derrida esiste però un’altra prospettiva, che avevamo annunciato, e che è giunto il momento di far emergere.

La quarta declinazione del termine deriva direttamente dalla precedente ma è il caso di soffermarsi più attentamente su di essa, proprio perché è in questa quarta modalità di rapporto che il discorso di Derrida offre maggiori spunti di riflessione. Si tratta di affrontare gli stessi testi, le stesse pagine citate in precedenza (quelle in cui Derrida parla direttamente di cinema), ma da una prospettiva particolare, che tiene conto dell’esperienza del filosofo come corpo filmato. Se infatti, nei tanti incroci tra cinema e filosofia, le parole dei filosofi (da Bergson a Deleuze, passando per Wittgenstein, Alain Badiou, Jacques Rancière o Marie-José Mondzain) vengono soprattutto a partire dall’esperienza spettatoriale, del soggetto che guarda, che fa esperienza del film come spettatore, Derrida riflette non tanto a partire dalla sua esperienza di spettatore – di cui, per sua stessa ammissione rimane ben poco: nell’intervista ai “Cahiers” confessa di essere stato un divoratore di film di cui non ricorda quasi nulla –, ma a partire dalla sua esperienza di “attore”. Come è noto, infatti, Derrida partecipa (sempre nella parte di se stesso) a tre film: *Ghost Dance* (1982) di Ken McMullen, *D’ailleurs Derrida* (2001) di Safaa Fahy e *Derrida* (2002) di Kirby Dick e Amy Ziering Kofman. Ed è questo elemento a conferire al discorso una qualità particolare e a permetterci di leggere (con una ulteriore

⁵ *Ivi*, p. 62.

torsione del discorso) tale riflessione come perfettamente legata ad una teoria del documentario come scrittura, come riflessione sulla possibilità e potenza di un cinema del reale. E alla possibilità di pensare alla forma cinematografica come una forma capace di ripensare o rimettere in gioco il concetto filosofico.

Tourner les mots

Cosa significa parlare da una tale posizione, a partire cioè dall'esperienza dell'esser filmati? Cosa significa filmare un corpo particolare come il corpo di un filosofo? Di una figura cioè che il più delle volte fa della sottrazione della propria corporeità, della propria soggettività il presupposto di origine e sviluppo di un pensiero che si vuole anonimo, in un certo senso, non individualizzato perché universale? Il corpo, la voce, i gesti e le parole di filosofi sono stati spesso filmati in modi diversi: come *teste parlanti*, come *inserzioni*, come *tracce/docu*⁶. Queste tre modalità della presenza/assenza del corpo del filosofo, della evocazione o trasmissione della sua voce, della registrazione delle sue parole, pur con le loro differenze, ruotano tutte, ognuna a suo modo, intorno ad un nodo centrale, ad un aspetto fondamentale del cinema (e del cinema documentario in particolare): la presenza del corpo reale, della vita sullo schermo. In modi opposti, esse reagiscono alla presupposta infilmabilità del corpo del filosofo, che sì, da sempre si offre allo sguardo, si esibisce (attraverso la finzione del proprio nome, attraverso lezioni, seminari, conferenze), ma all'interno di una prospettiva che è assolutamente teatrale, non cinematografica; e in cui, in fondo, l'apparizione è sempre controllata, da un'istituzione (cioè l'istituzione del discorso filosofico, la lezione, la conferenza, le loro

⁶ La testa parlante è, in gergo cinematografico, la ripresa di un "esperto" che nel film è chiamato a raccontare, spiegare o commentare ciò di cui si sta parlando; l'inserzione è la presenza del filosofo (nella parte di se stesso) in una cornice finzionale (come Brice Parain in *Questa è la mia vita*, 1963, di Jean-Luc Godard); la traccia/documento è la presenza delle parole del filosofo, citate direttamente o attraverso cartelli, all'interno di un film, sia esso documentario o di finzione.

regole, ritualità, ecc.) o dal soggetto stesso (le modalità proprie del soggetto che si espone agli sguardi, l'intonazione della voce, il ritmo, la gestualità, la costruzione retorica dell'argomentazione, ecc.).

Dal punto di vista del cinema, infatti, si ha sempre un'operazione di espropriazione, di trasformazione di quel corpo in un corpo filmato, sottratto al continuum spazio-temporale a cui appartiene ad ogni visione, ad ogni "ripresa" del film. Ma in fondo, il problema del filmare il corpo estremo del filosofo non può essere altro che un caso particolare di ogni ripresa di un corpo, di un soggetto? Non si presentano forse sempre gli stessi problemi (a quale distanza filmare un corpo, qual è la sua verità?) ogniqualvolta nel cinema, come nella vita, si ha l'esperienza di un incontro? È su questo che riflette allora Derrida in *Turner les mots*, proprio a proposito della sua esperienza in *D'ailleurs Derrida*:

"Altrove" nel titolo del film [...] si riferisce non solo ad un altro luogo in cui ci si trova, o all'altra scena da cui proveniamo o l'altro paese in cui si situano la persona e il personaggio che io sono volta per volta o simultaneamente. "Altrove" è presente anche per suggerire che sempre io, l'attore, mi sentivo fuori dal film, estraneo a tutto ciò che il film potrebbe mostrare o comporre di "me". E che tutto ciò si doveva sentire come un "effetto di estraneità"⁷.

Le parole di Derrida pongono l'accento proprio sull'operazione filmica come spostamento, spaesamento, trasformazione. L'"altrove" del titolo (una delle traduzioni possibili di *d'ailleurs*) è allora il risultato dell'operazione del cinema, il passaggio tra *personne* e *personnage*, passaggio mai definito, sempre mobile. È in questa operazione che occorre rintracciare il nodo fondamentale del filmare. Bisogna allora pensare ad altre modalità del

⁷ J. Derrida, S. Fathy, *Turner les mots. Au bord d'un film*, Galilée/Arte éditions, Paris 2000, p. 74 (di qui in avanti, le citazioni del testo sono dell'autore).

rapporto tra cinema e corpo del filosofo, tra il filmare, trasformare il gesto e il gesto di parola (*Turner les mots* recita il titolo del libro di Derrida e Fathy), che affrontino tale nodo centrale, offrendo delle strade, dei percorsi, non unici, non assoluti, ma percorribili.

Il procedimento che accomuna i due film sin dal loro inizio salta agli occhi: è quello che nella terminologia della critica cinematografica si indica come *mise en abyme*, come sospensione cioè del patto di finzione che caratterizza ogni film: si tratta di ciò che interrompe il flusso della visione come qualcosa che non riguarda in prima persona lo spettatore; può trattarsi di uno sguardo in macchina, del rivolgersi del personaggio al regista o alla troupe o allo spettatore, della rivelazione del set, dell'artificialità della messa in scena. Sono tutte procedure di sospensione della credenza che diventano nei due film quasi delle cifre stilistiche. Infatti, la *mise en abyme* continuamente esposta nei due film non è affatto casuale. Derrida personaggio guarda in macchina, si rivolge al cameraman (in entrambi i film) e, soprattutto (in *D'ailleurs Derrida*), riflette sulla (e resiste alla) propria condizione di soggetto filmato, mettendo così in gioco continuamente il passaggio reiterato (ma mai compiuto fino in fondo, mai risolto) tra *personne* e *personnage*, di cui Derrida parla in *Turner les mots*. Il libro infatti si sviluppa, sin dalla prefazione, come un gioco a due voci (quella di Fathy e quella di Derrida, che si dividono le parti del testo), con due personaggi (l'“Attore” e l'“Autore”) e la messa a nudo delle regole del gioco (una fra tutte, che viene enunciata sin dall'introduzione: “Giocare ad essere giocati”)⁸.

Ma qual è qui la posta in gioco? È presto detto: rivelare che il lavoro del film è quello di «un film senza autorità, un lavoro in cui nulla è autorevole, che non autorizza né la Verità né la Realtà (come un puro documentario con testimoni oculari), né la libera sovranità di una finzione»⁹. Ecco la regola del gioco, un gioco serio, il gioco della scrittura, che svela un punto di vista

⁸ *Ivi*, p. 14.

⁹ *Ivi*, p. 15.

differente da quello dello spettatore critico, autorevole. Derrida riflette a partire da due operazioni filmiche che lo mettono in gioco e dunque si colloca all'interno del lavoro stesso del film. Ma i due film costruiscono un personaggio e una persona (in entrambi, nel titolo c'è ironicamente il nome proprio del filosofo), uno spazio e una separazione tra un Attore e un Io, tra le tante immagini prodotte da un soggetto durante la sua esistenza. Il film di Fathy, dice Derrida, registra «un divorzio tra l'attore e me stesso; cioè è del tutto possibile che in verità abbia, in una certa misura, fedelmente rappresentato e riprodotto il divorzio tra me e me, tra più di un me, tra me e i miei ruoli 'nell'esistenza'»¹⁰.

Tutto ciò, di fatto, appartiene pienamente al *documentario in quanto scrittura*. Questa dinamica della scissione, della rappresentazione di sé che il cinema in quanto sguardo necessariamente documentario non smette di riprodurre, diventa allora la chiave di volta per entrare dentro una riflessione sul cinema di tipo diverso. Soprattutto di un cinema inteso come forma documentaria, come cinema del reale. Perché ciò che il cinema fa in quanto sguardo documentario, ciò che realmente opera la sua scrittura è al tempo stesso una scissione e una ricomposizione: la scissione dei corpi e delle loro immagini (che diventano attori, personaggi di loro stessi), e al contempo una ricomposizione delle immagini attraverso il montaggio, attraverso la scelta delle inquadrature, le giustapposizioni e i conflitti audiovisivi.

Alla luce di quanto si è detto sin qui, l'affermazione iniziale – il documentario opera attraverso una serie di procedure che determinano non una rappresentazione del reale ma una scrittura del rapporto tra un osservatore e un osservato – acquista ulteriori declinazioni. Il caso Derrida rivela come la forma stessa della scrittura sia una forma mobile, costantemente aperta non solo alla sua crisi, ma anche alla messa in luce di ciò che in teoria essa mette in forma.

Il documentario, pensato come scrittura del reale, nella sua essenza, mette in crisi qualsiasi ingenua visione del reale come

¹⁰ *Ivi*, p. 16.

oggettivamente rappresentabile. Esso in realtà, a ben vedere, si pone come uno degli strumenti attraverso cui il cinema riflette sulla propria forma, sulla potenza di un'immagine che è al tempo stesso di fronte alla macchina da presa e altrove, scissa e ricomposta. È qui che un discorso sulla verità del cinema può e deve essere posto.