



MAURO BUZZI

## LEZIONE DI FISICA DEL LINGUAGGIO IN *9m<sup>2</sup>*



CLOV	Sì.
HAMM	Non ne hai abbastanza tu?
CLOV	Certo! ( <i>pausa</i> ). Di che cosa?
HAMM	Di questo... di questa... cosa.
CLOV	Ma da sempre. ( <i>Pausa</i> ). Tu no?
HAMM ( <i>avvilito</i> )	Allora non c'è ragione che le cose cambino.
Clov	Possono finire. ( <i>Pausa</i> ). Tutta la vita le stesse domande, le stesse risposte.
HAMM	Preparami. ( <i>Clov non si muove</i> ). Va' a prendere il lenzuolo. ( <i>Clov non si muove</i> ). Clov.
CLOV	Sì.
HAMM	Non ti darò più niente da mangiare.
CLOV	Allora moriremo.
HAMM	Te ne darò quel tanto che basta per impedirti di morire. Avrai fame sempre.
CLOV	Allora non moriremo. ( <i>Pausa</i> ). Vado a prendere il lenzuolo. ( <i>Va verso la porta</i> ).
HAMM	Lascia perdere. ( <i>Clov si ferma</i> ). Ti darò un biscotto al giorno. ( <i>Pausa</i> ). Un biscotto e mezzo. ( <i>Pausa</i> ). Perché rimani con me?
CLOV	Perché mi tieni con me?
HAMM	Non c'è nessun altro.
CLOV	Non c'è altro posto.

S. BECKETT<sup>1</sup>

I titoli di testa sono brevi, in sovrapposizione sull'immagine di un muro. A introdurci nel film compare una didascalia che informa sul luogo d'ambientazione dell'intera opera: "Prison des Baumettes Marseille". La prima sequenza è girata in un unico piano di circa quattro minuti (intercorre per l'esattezza tra il minuto 1' 50" e 5' 36"). Inizia con una soggettiva di un detenuto (che scopriremo in seguito essere Mourad) che osserva il ballatoio interno del suo raggio, dall'occhiello della sua cella. Lentamente si scosta dalla porta e ruota di novanta gradi permettendoci di vedere il luogo nel quale si trova. Con cautela si avvicina

<sup>1</sup> S. BECKETT, *Fin de partie*, Éditions de Minuit, Paris 1956; tr. it. *Finale di partita*, in *Teatro*, Einaudi, Torino 2002.

agli oggetti, informandoci del nome di ciascuno, e per taluni dando una breve frase di descrizione. Elenca in ordine i propri vestiti, la sacca, il suo letto e al di sotto l'altro letto della cella, il lavabo, un piano d'appoggio o di lavoro in piastrelle, il frigorifero, una mensola pensata per sostenere la televisione ma che, essendo posta troppo in alto, ne rende scomoda la visione, e perciò rimane vuota, mentre la tv è sistemata più in basso. Poi lo specchio, nel quale vediamo l'immagine di Mourad che sostiene la macchina da presa, la tenda oltre la quale è situata la toilette, la porta, il suo occhiello e a lato un interruttore, il tavolo, la sedia, uno sgabello e infine i tubi, che scorrono ad altezza terra per un lato della stanza e che, come ci spiega Mourad, sono molto utili, percuotendoli, per chiamare alla finestra i detenuti delle celle vicine, quando occorre passare velocemente delle informazioni. La soggettiva termina quando Mourad appoggia la macchina da presa su di un piano e la rivolge verso di sé, per un saluto, in un certo senso, di introduzione al film e con il quale si chiude la prima sequenza.

L'ambiente carcerario è da sempre stato oggetto di vivo interesse da parte del cinema. Il quale, attraverso i più disparati approcci, ha spesso saputo sfruttare le particolari condizioni che, anche per necessità, il dispositivo di reclusione pone in atto. E questo valga non soltanto per quanto concerne i termini narrativi, ma anche di suggestione visiva e scenografica. Data la mole incalcolabile delle attestazioni, sono ovviamente innumerevoli le intenzioni che di volta in volta si sono legate a questa scelta. Sia di ordine metaforico, ovvero il carcere come condizione le cui caratteristiche rimandano a un altrove paragonabile (ma anche, all'inverso, opere che sottolineano come situazioni non palesemente reclusive, ne possano in realtà possedere e far proliferare i germi). Sia attraverso la volontà di fotografarne la prassi in termini di forte aderenza alla realtà. In questo secondo ambito un ruolo di grande rilevanza viene da sempre giocato dalla forma del documentario, soprattutto nella mole imponente delle sue attestazioni pensate per il web o per il mezzo televisivo. Nonostante quest'ultimo aspetto, negli ultimi anni la sorpresa più lieta, in termini di qualità e forza espressiva, per quanto riguarda il contesto italiano, proviene da un progetto per il grande schermo. Il riferimento è indirizzato a *La bocca del lupo* (Pietro Marcello, 2009), lungometraggio premiato con la vittoria al 27esimo Festival del Cinema di Torino (peraltro nella prima occasione nella quale la giuria internazionale ha assegnato il riconoscimento a un film italiano). In questa opera il regista Marcello, attraverso l'ibridazione delle sequenze documentarie con immagini evocative della città di Genova, e la lettura da parte della voce fuori campo di passaggi lirici, riesce a restituire un quadro di forte impatto emotivo, rifuggendo da qualsivoglia pericolosa deriva sensazionalistica. Se mi è parso doveroso da principio citare questo film, vorrei ora piuttosto focalizzare la mia attenzione su di un collettivo, d'area francese, che ha sinora compiuto la ricognizione più completa e duratura attorno all'istituzione carceraria, potendo infatti contare sull'apporto di molteplici realizzazioni. La somma di tali esperienze si raccoglie attorno alla casa di produzione francese Lieux Fictifs<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> [www.lieuxfictifs.org](http://www.lieuxfictifs.org).

Se in seguito concentrerò il mio sguardo essenzialmente sulla loro opera più importante e di maggiore visibilità internazionale, *9m<sup>2</sup>* di Joseph Césarini e Jimmy Glasberg, è doveroso sottolineare come sia la continuità nel mostrare interesse verso l'ambiente carcerario, e nell'organizzare molteplici occasioni di lavoro comune con i detenuti, ad averne permesso la realizzazione. La collaborazione con un istituto di detenzione si iscrive all'interno di processi di organizzazione complessi. I quali necessitano la costruzione di rapporti di fiducia da parte degli artisti, sia nei confronti dell'autorità carceraria, sia con le persone che scontano le proprie condanne. La fiducia, in luoghi dalle condizioni di vita tanto estreme, è una merce di alto valore, e forse proprio in quanto tale, richiede la spesa di molto tempo perché si possa consolidare.

La prima esperienza, che ha dato origine all'intero progetto, risale al 1987<sup>3</sup>. Caroline Caccavale e Joseph Césarini ottengono l'autorizzazione dell'allora direttore del carcere di Baumettes, Monsieur Daguerre, a lavorare all'interno della struttura. Sarà lui stesso a suggerire la possibilità di lavorare a stretto contatto con le persone detenute. Trattandosi del medesimo anno nel quale il carcere aveva permesso l'introduzione del televisore all'interno delle singole celle, la decisione fu quella di intraprendere un progetto di *atelier vidéo*, con un canale interno all'istituto dal nome, appunto, di Télé Vidéo Baumettes. L'approdo al mezzo cinematografico avviene poco dopo, grazie all'incontro dei due fondatori, con Renaud Victor. Al termine di due anni di riprese, durante i quali i primi due ricopriranno il ruolo di assistenti del terzo, viene approntato il documentario *De jour comme de nuit* (1989).

Il 1990 segna la decisiva occasione di favorevole congiuntura per il progetto, grazie agli accordi che vengono stabiliti tra i ministeri di Cultura e Giustizia, i quali prevedono convenzioni per la creazione di Centres de Ressources Audiovisuelles (CRAV) all'interno di alcuni centri di detenzione. In questo modo è stato possibile per Caccavale e Césarini ottenere uno spazio che potesse essere esclusivamente dedicato allo scopo. La scelta ricadde su di un intero edificio al tempo abbandonato, in quanto comprendeva un Quartier de Haute Sécurité con gli ambienti necessari all'espletamento della pratica dell'esecuzione capitale, ormai cancellata dal sistema legislativo francese. A impressionare particolarmente Caroline Caccavale fu anzitutto la struttura di una parte della costruzione, che si ispirava abbastanza fedelmente a quella di un Panopticon<sup>4</sup>. Il carcere ideale, che Jeremy Bentham<sup>5</sup> (1748-1832), uomo di legge inglese, progettò e promosse, non ebbe particolare fortuna architettonica all'epoca e in seguito. Ma la sua composizione fisica radiocentrica e la motivazione di tale struttura, legata alla correzione del comportamento, hanno invece prodotto un fertile dibattito sulla pratica carceraria e i suoi dispositivi. Al centro occorrerà ovviamente collocare la ricostruzione e rilettura operata da Michel Foucault che in *Sorvegliare e punire*<sup>6</sup>, illumina la questione attraverso l'indagine sui sistemi di potere che entrano in gioco e sull'idea di società della disciplina.

<sup>3</sup> C. DORIVAL, *9m<sup>2</sup>*, Lieux Fictifs, Marseille 2008.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>5</sup> J. BENTHAM, *Panopticon; or the Inspection-House*, T. Payne, London 1791; tr. it. *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Marsilio, Venezia 2002.

<sup>6</sup> M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

In questo modo ponendosi come pietra fondativa delle riflessioni su di una prassi ontologicamente prossima a quella dell'incarceramento, come quella della sorveglianza. Che si dispiega in due direzioni (non sempre ovviamente disgiunte e ben distinte): i *surveillance studies*<sup>7</sup>, ovvero lo studio delle dinamiche socioculturali che i dispositivi di sorveglianza innescano e il loro rapporto con gli stessi, e le rielaborazioni in ambito artistico che di tale fenomeno indagano le più svariate occorrenze.

All'interno delle attività del CRAV, Caccavale e Césarini (coadiuvati da Laetitia Martinet) realizzano sei documentari. Insieme compongono la serie dei *Coursives*. La struttura prevede l'incontro tra persone libere e incarcerate, che discutono attorno a un tema comune. Questo avviene durante gli anni che scorrono tra il 1991 e il 1994. Perché la casa di produzione Lieux Fictifs possa nascere, occorrerà però attendere sino al 1997, quando viene fondata dai due autori con l'intento di concretizzare anche in una struttura produttiva organizzata i loro sforzi ed esperienze sin qui acquisite. E sarà appunto la Lieux Fictifs a produrre l'opera tuttora più nota di Césarini, in collaborazione con un altro documentarista, Jimmy Glasberg, ovvero *9m<sup>2</sup>*. Il punto di partenza che unisce i due autori è quello di indagare le modalità attraverso le quali la prigione opera sulle persone che detiene. Anzitutto osservando come la privazione della libertà individuale agisca sul processo di continua costruzione identitaria di ciascuna persona<sup>8</sup>. Lo strumento è quello del dispositivo di creazione cinematografica, il quale va analizzato in rapporto alle forme di convivenza e amalgama che pone in essere nei confronti dell'istituzione carceraria.

La prima mossa che viene decisa è quella di invertire la normale prassi del racconto della prigione. Ovvero quella che, sia in termini finzionali, sia in quelli documentaristici, vede raccontato lo sguardo della società sul carcere. Si cerca invece una reciprocità di visioni, permettendo alle persone che scontano pene detentive di indirizzare il proprio sguardo verso lo spettatore, che si trova all'esterno, attraverso l'uso della macchina da presa e la possibilità di strutturare da sé il proprio racconto. Il tentativo è quello di un cinema nel quale il detenuto abbia il controllo completo della propria immagine, e che questo non sia delegato a un potere superiore e impositivo. Il tutto anche al fine di innescare un cortocircuito tra la possibilità di osservare e costruire la propria identità d'immagine da parte di individui, costantemente e invasivamente guardati e sorvegliati da una istituzione che è necessariamente onnipresente nelle loro vite. La seconda scelta importante, presa anch'essa da Césarini e Glasberg, è quella dell'aspetto della vita carceraria sul quale vogliono indurre i partecipanti al laboratorio a riflettere. Dalle discussioni con i diretti interessati e dalla precedente esperienza sul campo di Césarini, i due autori si convincono. Decidono quindi di voler focalizzare l'attenzione sulla promiscuità e la cattività, come elementi primari della vita in prigione. Per questo motivo, impongono la regola di ambientare l'intera opera esclusivamente all'interno di una cella di deten-

<sup>7</sup> Senza pretesa alcuna di esaustività segnalò, oltre alle opere di Foucault, D. LYON, *Surveillance Studies. An Overview*, Polity Press, Cambridge 2007, e S.P. HIER, J. GREENBERG (a cura di), *The Surveillance Studies Reader*, Open University Press, New York 2007.

<sup>8</sup> L. DELANNOY, "Trajectoire identitaire, entre incarcération et création. Inertie et mouvement", «Trickster», Rivista del Master in Studi Interculturali del Dipartimento di Storia, Università di Padova, 9, settembre 2010, disponibile al sito [trickster.lettere.unipd.it/doku.php?id=malessere\\_identita:delannoy\\_prison](http://trickster.lettere.unipd.it/doku.php?id=malessere_identita:delannoy_prison).

zione per due individui. In questo modo la narrazione procede attraverso la presenza quasi costante di due persone nel medesimo spazio ristretto. Il che rende più semplice la soluzione di una delle problematiche, riguardanti l'esito finale, che più preoccupano Glasberg. Ovvero che lo sguardo sulla vita di tutti i giorni dei detenuti possa venarsi di voyeurismo. Effetto che viene costantemente tenuto distante dalla presenza fortemente marcata della macchina da presa. Questa infatti è un oggetto reale del mondo che vediamo sullo schermo, e viene continuamente evocata. Non solo nei continui sguardi in macchina, ma soprattutto nel continuo essere messa al centro del discorso dei protagonisti. Il loro frequente passarsi di mano l'oggetto, che di conseguenza ci mostra alternativamente i detenuti filmati l'un l'altro, lo rende parte di una costruzione di naturale accettazione del mezzo, nella sua ostentata artificialità. La prima sequenza del lungometraggio, di cui ho dato breve descrizione in precedenza, è già pienamente rivelativa.



Figura 3. *9m<sup>2</sup>*, fotografia di scena

Difatti se Mourad è momentaneamente solo nella sua cella, non solo comprendiamo con ragionevole certezza come sia il suo braccio a manovrare la vista del film, ma ci viene mostrato chiaramente quando si pone di fronte a uno specchio. In questo caso non vediamo l'abituale falsa soggettiva (nella quale lo specchio riflette l'immagine del personaggio, come non esistesse la macchina da presa che lo filma), alla cui attesa il cinema ci ha abituato. Ma vediamo invece la figura di Mourad che si riprende.

A questo punto si potrebbe obiettare come quest'ultima sia una marca tutto sommato piuttosto usuale, nel cinema documentario. Mostro un ambiente reale, non predisposto per essere filmato, e di conseguenza le diverse azioni compiute dalla macchina da presa potranno creare delle reazioni conseguenti al fatto, che

il mondo che vedo è lo stesso nel quale la macchina è inserita (ovvero il mondo reale). Ma in questa occasione le cose non si pongono in questi termini. Infatti la costituzione della scenografia (e di conseguenza della sceneggiatura) sposta completamente l'asse del discorso. Infatti quella che i detenuti utilizzano per le riprese non è una vera cella. Ma, per la realizzazione di *9m<sup>2</sup>*, nell'atelier di Baumettes viene ricostruita scenograficamente una stanza del tutto simile. L'azione è quindi svolta completamente in un ambiente non reale. E la sceneggiatura è una riscrittura della vita carceraria, da parte dei detenuti stessi. Date tali premesse è quindi più opportuno parlare di un'opera, senza dubbio d'alto valore documentale, ma molto più ancorata all'ordine del finzionale che non a quello del documentario.

La scelta è quella di costruire una struttura che si compone di precise regole di gioco (purtroppo la lingua italiana non permette il noto e affascinante gioco di parole, che si crea attorno al doppio significato di *jouer*, cioè sia giocare che recitare). Con il fine di dispiegare le potenzialità del racconto di sé, da parte dei detenuti, in maniera più profonda e libera da vincoli. Anzitutto eliminando la forte tendenza all'autocensura, che gli autori riscontrano da parte dei carcerati, quando si filmano negli ambienti reali. Lo sottolinea in maniera chiara anche Caccavale (in questa opera in veste di produttrice):

Dans cette démarche, le décor de cinéma était totalement juste. Encore plus qu'à l'extérieur, la prison nomme l'impossibilité de montrer un réel difficile, voire impossible à capter. C'est un lieu de contrainte maximale. Croire qu'il est facile pour une personne incarcérée de réenvisager sa place dans ce lieu, qu'il est facile d'avoir une parole libre et évidente est une illusion et un erreur. Même si personne ne censure, il y a une autocensure permanente. Parce que la contrainte est permanente, qu'elle soit visible ou invisible. Pour échapper à ce phénomène, il faut donc contourner le réel<sup>9</sup>.

Nei confronti dell'opera diviene quindi d'obbligo riconoscere come, parte importante del campo d'azione che si ritaglia, si collochi a ridosso di una delle questioni più complesse e ricche di interventi e attestazioni della storia delle forme di narrazione tutte. Ovvero il concetto del realismo, che in particolar modo attorno alla riproduzione delle immagini ha dato vita a una mole amplissima di letteratura. Tanto, nell'ordine della teoria del film, da aver legittimato per lungo tempo una possibile organizzazione dell'assetto teorico generale, attorno al tema stesso. Come sottolineato da Thomas Elsaesser e Malte Haneger, nella prefazione a la *Teoria del film. Un'introduzione*<sup>10</sup>, all'interno della quale si ricorda la profonda influenza avuta dalla prassi della spartizione del campo teorico tra teorie formalistiche e realistiche:

Mentre le prime considerano il film come costruzione e rappresentazione, le seconde sottolineano che il film rende possibile intravedere una realtà non mediatica. I «formalisti» sottolineano inoltre l'artificiosità del cinema, ossia la sua natura di artefatto, mentre i «realisti» rivolgono l'attenzione alla

<sup>9</sup> C. DORIVAL, *9m<sup>2</sup>*, cit., p. 40.

<sup>10</sup> T. ELSAESSER, M. HANEGER, *Filmtheorie. Zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg 2007; tr. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009.

(semi-)trasparenza del medium filmico, che ci consente di essere testimoni apparentemente diretti. Secondo questa distinzione, Sergej Ejzenštejn, Rudolf Arnheim, i formalisti russi come pure i neoformalisti statunitensi propenderebbero per la «costruzione» artificiale, mentre la controparte si riunirebbe, sotto la bandiera di un «realismo» ontologico, intorno ad André Bazin e Siegfried Kracauer<sup>11</sup>.

Il problema è che rispetto a *9m<sup>2</sup>* la questione del realismo appare particolarmente complessa. In quanto ci troviamo di fronte a una restituzione della vita carceraria finzionale sì, ma operata a partire dalla scrittura dei detenuti, volta a raccontare se stessi. E che per di più si avvale di marche di riconoscimento legate a una dimensione del tutto documentaria, e che quindi invitano lo spettatore a considerare come immediatamente reali le immagini prodotte. È chiaro che il primo elemento da sottolineare è la precisa scelta di rifuggire da una concezione ingenua della *mimesis* narrativa, che non crede nella possibilità di un accesso immediato alla vista del mondo. La costruzione a guisa di *matrioska* (il soggetto che sceneggia se stesso, nell'atto di filmare con una visibile macchina da presa, una ricostruzione del suo luogo di vita reale) è il risultato di una riflessione sulla inattingibilità del reale di per sé. Occorre una corrispondenza di codice, che costruisca la nostra esperienza del testo in modo da dare vita a configurazioni portatrici di significato. Lo sguardo immediato è un falso mito, opzione impossibile senza uno schema di rappresentazione che guidi. La realtà, va da sé, si può registrare. Ma ciò che si ottiene difficilmente è in grado di offrire condizioni di visione in grado di scalfire la più esterna superficie delle cose. È necessaria una messa a distanza delle cose, attraverso procedimenti di selezione del punto di vista, del materiale utile e di quello da eliminare, nonché le scelte di montaggio e di stile. Tutte queste operazioni hanno il fine di allontanare la mera riproduzione di un fatto, per arrivare alla percezione di un evento dotato di significato trasmissibile. In questo senso, in una delle molteplici accezioni, che il concetto di illusione può assumere, evidenziate ne *L'illusione difficile*, Federico Di Chio riprende, sia la definizione di *macchina da presa forcipe* di Alain Bergala<sup>12</sup>, che quella di Serge Daney, par la quale occorre spesso «inventare ciò che esiste»<sup>13</sup>.

È il paradosso della “macchina da presa forcipe” di cui parla Alain Bergala, che se da un lato afferra e tira a sé il reale, dall'altro rischia sempre di segnarlo irrimediabilmente con la sua presa troppo incisiva [...]. La necessità di questa trasfigurazione, senza la quale la realtà non si può davvero cogliere, è attestata in modo esemplare anche dalle opere di quei grandi autori del factual – Dziga Vertov, Walter Ruttmann, Joris Ivens, Godfrey Reggio, Werner Herzog – nelle quali il reale viene “trattato” in modo da perdere la sua concretezza, la sua materialità, diventando così sostanza espressiva e simbolica; una sostanza che, tuttavia, plasmata e ricomposta in modo nuovo, è capace di mostrarci le cose come non

<sup>11</sup> *Ivi*, p. VIII.

<sup>12</sup> A. BERGALA, *Roberto Rossellini*, Cahiers du Cinéma, La cinémathèque française, Paris 1989.

<sup>13</sup> S. DANEY, *Devant la recrudescence des sacs à main*, Aleas, Lyon 1991.

le abbiamo mai viste. Insomma, la mediazione creativa dell'immaginazione aiuta la realtà a manifestarsi; a volte anche meglio di quanto possa fare direttamente<sup>14</sup>.

L'effetto di discorso è una questione assolutamente centrale. Quando Federico Bertoni sintetizza l'apporto strutturalista alla lettura del realismo come codice di lettura di un testo (in questo caso letterario) è appunto nella convenzionalità della sua prassi di fruizione che giudichiamo fedeli al reale costruzioni testuali, tutto sommato anche fortemente stilizzate:

Se il testo realista rappresenta davvero qualcosa, non si tratta infatti della 'realtà' in quanto tale, ma di una versione *semiotica* della realtà, di un modello del mondo linguisticamente e simbolicamente mediato a cui un codice di significazione garantisce la necessaria *leggibilità*<sup>15</sup>.

Come referente d'appoggio primario si ricordi la posizione di Barthes che più volte ha insistito sul concetto di *effetto del reale*, concentrandosi appunto sulla natura di codice dello stesso:

Il discorso non ha nessuna responsabilità verso il reale: nel romanzo più realista, il referente non ha "realtà" [...]. Quello che noi chiamiamo "reale" (nella teoria del testo realista) non è altro che un codice di rappresentazione<sup>16</sup>.

Il modello di enunciazione di *9m<sup>2</sup>*, che abbiamo precedentemente descritto, si presta anche a illustrare la volontà di Bertoni di superare una visione rigidamente strutturalista. Infatti quanto viene contestato a quest'ultima è l'estensione totale del concetto di convenzionalismo, che non tiene conto del maggiore grado di istinto referenziale con il quale ci avviciniamo a un testo come quello di Cèsarini e Glasberg. Quindi che il realismo sia una struttura convenzionale è conclamato, ma non possiamo considerarla alla stregua di una qualsiasi altra convenzione. E anzi l'analisi soltanto del suo aspetto convenzionale non può bastare a comprenderne le sfaccettature.

Meglio allora ricomprendere l'approccio semiotico in un più ampio modello plurale, farne la componente integrata di un sistema flessibile, un terzo livello che si aggiunge a quello tematico e a quello formale (sussumendoli in parte) e che viene a sua volta trasceso da quello cognitivo, luogo di transazione del senso, punto di passaggio (...) da una semiotica a un'ermeneutica del reale<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> F. DI CHIO, *L'illusione difficile. Cinema e serie tv nell'età della disillusione*, Bompiani, Milano 2011, pp. 39-40.

<sup>15</sup> F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 342.

<sup>16</sup> R. BARTHES, *S/Z*, Seuil, Paris 1970; tr. it. *S/Z*, Einaudi, Torino 1973, p. 77.

<sup>17</sup> F. BERTONI, *Realismo e letteratura*, cit., p. 342.



Tra i molti aspetti che possono caratterizzare un approccio di ordine realista al racconto della vita carceraria, ve ne è uno che *9m<sup>2</sup>*, più di ogni altro si propone di indagare. È l'aspetto del quotidiano, che dai detenuti viene sentito anzitutto come serialità rituale oppressiva.

Mohamed – (...) On est conditionné: quand tu rentres dans la cellule, tu allumes ta plaque, tu te fais un café, tu allumes la télé et tu zappes. Ce sont toujours les mêmes choses: même en regardant la télé, ce sont toujours les mêmes programmes. On vit vraiment toujours les mêmes scènes. Il y a un quotidien qui est répétitif et infernal. Infernal!<sup>18</sup>

Eppure al contempo traspare la volontà di indagare le pieghe dello stesso. Di scoprire la dimensione di segreta magia che il quotidiano spesso nasconde dietro l'apparente banalità della situazione comune. Lo strumento per disvelare la bellezza del mistero e dell'elusività che gli sono propri, è già tutta presente nella prima, altamente programmatica, sequenza di *9m<sup>2</sup>*, nella quale il detenuto Mourad ci insegna a nominare puntualmente i singoli oggetti che compongono la sua cella. Impartendoci una lezione di *fisica del linguaggio* sorprendentemente affine a quella, che compone alcune delle più belle pagine della letteratura contemporanea. Nick Shay, protagonista di *Underworld* di Don DeLillo, deve scontare una condanna penale. In quanto minorenne, accede a un programma di recupero e la sua educazione viene gestita da un ente gesuita, diretto da padre Andrew Paulus. Che decide di insegnare l'importanza della conoscenza degli oggetti comuni e della prassi del riconoscerne e nominarne parti e attributi.

– (...) Ti servirebbe di più guardarti una scarpa e nominarne le parti. A te in particolare, Shay, visto da dove vieni.

Questo parve rianimarlo. Si sorse sopra la scrivania e fissò, letteralmente, i miei stivali bagnati.

– Sono oggetti orribili, vero?

– Sì, senza dubbio.

– Nominami le parti. Coraggio. Qui non siamo così ricercati, non siamo così intellettualmente chic da non poter esaminare uno studente faccia a faccia<sup>19</sup>.

Quella a cui padre Paulus mira è anzitutto una dimensione primaria di conoscenza del mondo, come grado primo e indispensabile di una sua interpretazione. In tale ottica i ritorni e le banalità del quotidiano diventano un terreno di incontro col reale privilegiato.

– Lo vedi, come restano nascoste le cose di tutti i giorni? Perché non sappiamo come si chiamano. E l'area frontale che copre il collo della scarpa, come si chiama?

– Non lo so.

<sup>18</sup> C. DORIVAL, *9m<sup>2</sup>*, cit., p. 182.

<sup>19</sup> D. DELILLO, *Underworld*, Scribner, New York 1997; tr. it. Einaudi, Torino 1999, pp. 576-579.

- Non lo sai. Si chiama tomaia. [...].
- Le cose di ogni giorno rappresentano la conoscenza più trascurata. Questi nomi sono vitali per il tuo progresso. Cose quotidiane. Se non fossero importanti, non useremmo una parola così splendida di derivazione latina. Ripetila, – mi intimò.
- Quotidiano<sup>20</sup>.

Nella ricerca, attraverso una lente finzionale, che non deforma ma conforma alle possibilità di codificazione e lettura del reale, di una puntuale antropologia del momento contingente, che renda accessibile l'esperienza di uno spaccato di vita vero, l'accostamento tra *9m<sup>2</sup>* e *Underworld* si vuole giocato attorno al criterio di similitudine. Seppur attraverso ordini di grandezza differenti, le due opere dispiegano il loro potenziale di valore esegetico del reale, proprio nel medesimo approccio alla dimensione del quotidiano. Ma perché quest'ultimo è così tanto, almeno potenzialmente, significativo?

Vorrei provare a rispondere attraverso il ricorso a un testo critico letterario, che nonostante quasi centenario, conserva molti spunti affatto invecchiati. Si intitola "L'arte come procedimento", è stato scritto da Viktor Šklovskij nel 1917, e in seguito è stato raccolto anche nell'influente e importante antologia, curata da Todorov, *I formalisti russi*<sup>21</sup>. Il testo parla di letteratura ma si applica bene, in realtà, a ogni genere di produzione artistica. Il punto di partenza è nel riconoscimento del fatto che nel linguaggio poetico giapponese esistano suoni del tutto assenti dall'insieme di tutti quelli che compongono il giapponese parlato. Probabilmente, anche se non con la medesima precisa reperibilità, la stessa cosa avviene in ogni lingua. Questo perché il linguaggio artistico è un gioco (molto serio spesso, ma sono molti i giochi che, pur praticati con grande gravità non cessano per questo di essere tali) nel quale valgono regole in parte differenti, rispetto a quelle che organizzano il linguaggio comune. Questo anzitutto per quanto riguarda la questione dello sperpero e del risparmio di fatica, cioè di "quantità d'espressione". Il linguaggio comune è strutturato in modo da consentire l'espressione del maggior numero di pensieri, con il minor numero di parole possibili. Quindi il suo scopo primo è quello del suo massimo automatizzarsi. Tanto che si possa considerarlo molto simile all'algebra, nel suo funzionamento meccanico e nella sostituzione continua di simboli a oggetti. (sostituzione, come quella algebrica, frutto di indirizzi convenzionali, che però non arrivano mai a obliterare la realtà di partenza. Se infatti non posso sommare  $a + b$  esprimendolo con un grado di approssimazione grafica maggiore, è perché si presuppone che  $a$  siano, per esempio, mele, mentre  $b$  pere, e che quindi non abbia senso sommarle. Si può invece sommare frutta, e vi sono modi anche algebrici per esprimerlo, ma questo in fondo è un altro discorso).

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> V. ŠKLOVSKIJ, "L'art comme procédé", in T. TODOROV (a cura di), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Seuil, Paris 1965; tr. it. "L'arte come procedimento", in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968, pp. 73-94

Questo modo algebrico di pensare porta a concepire le cose come numero e spazio; noi non le vediamo, le riconosciamo dai loro primi e più appariscenti contrassegni, come le lettere con le quali cominciano. Ma la cosa, la cosa in sé, passa davanti a noi come avvolta in un involucre. Come se fosse imballata; sappiamo che esiste, che occupa spazio, ma ne vediamo solo la superficie. Questo modo algebrico, secondo Šklovskij, è il modo di percepire le cose nel linguaggio ordinario, che ha il vantaggio di permetterci di risparmiare un massimo di energia percettiva<sup>22</sup>.

Il linguaggio artistico invece non funziona così. Perché il suo fine non è quello di combinare cose, opinioni, caratteri, che conosciamo già, o comunque approssimiamo il più possibile, ma invece di scoprire la reale sostanza che le cose hanno al di sotto degli imballaggi convenzionali che abbiamo fornito loro per trasportarle meglio.

Ecco secondo Šklovskij, per risuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra, esiste questa cosa che noi chiamiamo arte. Il fine dell'arte è di darci una sensazione della cosa, sensazione che dev'essere visione, non solo riconoscimento. Per ottenere questo risultato l'arte, secondo Šklovskij, si serve di due procedimenti: lo straniamento delle cose, e la complicazione della forma, con cui si tende a rendere più difficile la percezione e a prolungare la durata<sup>23</sup>.

L'arte guarda alle cose come le vedesse per la prima volta, e quindi deve a priori rinunciare alle immediatezze delle più oliate convenzioni. In questo modo però disvela e gli oggetti, ovviamente anche quelli consueti, tornano a essere nuovamente "veri". In questo ordine di cose si può comprendere come il quotidiano abbia una valenza enorme. A partire dalle proprie caratteristiche costitutive, riesce a collocare la sua pratica, così come il suo racconto, in un certo senso spontaneamente a metà strada tra il piano dell'arte e il piano del reale. Il quotidiano infatti impone l'indugio e una dimensione di continuo ritorno di fatti, comportamenti, persone, che acquistano valore al di là della loro mancata straordinarietà. È attraverso il soffermarsi, in senso ontologico del quotidiano, ancor prima che rispetto a una situazione singola e precisa dello stesso, che prende forma il tracciarsi di un piano misto, che oscilla continuamente tra due poli, entrambi peraltro ben presenti anche ne  $9m^2$  di Joseph Césairini e Jimmy Glasberg.

Da un lato, la resa di un evento reale, che aderisca il più possibile alla verità, con tutti i rischi connessi di prevedibilità e insignificanza. Dall'altro, la costruzione di un discorso che, come il padre Andrew Paulus di De Lillo, rinomina la realtà nota, come se non la conoscesse, come se la vita di tutti i giorni fosse ancora piena di oggetti cui occorra togliere l'imballaggio.

---

<sup>22</sup> P. NORI, *La meravigliosa utilità del filo a piombo*, Marcos Y Marcos, Milano 2011, p. 37.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 38.