

Tutto parla di te:

**tracce memoriali e scrittura soggettiva
nel cinema di Alina Marazzi**

Charlotte Rampling in *Tutto parla di te*

Laura Busetta

Nel lavoro di Alina Marazzi l'urgenza autobiografica persiste e la scrittura intima si confronta con l'universo femminile per raccontarne le complessità. La combinazione di materiali finzionali e non, con i quali viene raccontata l'esperienza della maternità, traduce il racconto soggettivo in un'esperienza di scrittura collettiva, in grado di divenire universale proprio perché filtrata attraverso le trame dell'esperienza personale.

Nell'ambito del cinema italiano dei neo-autarchici, registi che sanno valorizzare le esigenze dettate dal low budget¹, Alina Marazzi emerge come una personalità singolare, in grado di sperimentare sapientemente con i codici cinematografici e l'ibridazione tra i generi. Sembra articolarsi nel suo cinema una sfida, un doppio movimento che coniuga memoria individuale e collettiva, cinema e autobiografia. Le vicende narrate nei suoi film si legano alla storia personale, le questioni di natura più ampia sono sempre esplorate profondamente e restituite attraverso la lente della soggettività. *Tutto parla di te* (2012) è il primo film di finzione di Marazzi, realizzato a seguito di diversi esperimenti – *Un'ora sola ti vorrei* (2002), *Vogliamo anche le rose* (2007) – nel campo del documentario e nel riutilizzo di materiali di archivio al fine di costruire un racconto corale. Tra i richiami intertestuali ai film precedenti, gli elementi autobiografici si imprimono implicitamente nel corpo testuale, non solo nel materiale narrativo, ma anche negli inserti sonori recanti la registrazione della voce dell'artista e nell'inserimento delle sue fotografie – espedienti linguistici in grado entrambi di favorire l'accesso a una dimensione soggettiva.



Prelievi, tracce, residui

Descrivere il «sentimento carico di fatica misto ad amore, che è proprio dell'essere madre»²: questa la premessa da cui nasce il racconto di *Tutto parla di te*, che si concentra sulla maternità seguendo i personaggi di Emma e Pauline, interpretata da Charlotte Rampling. *Tutto parla di te* indaga l'ambivalenza e le contraddizioni che caratterizzano il sentimento materno, fuori dalle consuetudini che vedono la figura femminile come insitamente e naturalmente madre. Come accade in *Un'ora sola ti vorrei, Per sempre* (2005) e *Vogliamo anche le rose*, il presupposto è quello di articolare un dibattito sui modelli sociali che investono il femminile, attraverso alcune testimonianze dirette³. Si parte dalla necessità di smentire uno stereotipo per cercare più a fondo in quel sentimento oscuro e al tempo stesso profondamente umano che è il rifiuto della maternità, come dichiara la regista: «Chiunque sia stata genitore può ben comprendere quell'emozione a volte confusa tra amore e rifiuto per i propri figli. Una tensione tanto dolorosa da vivere quanto spesso impossibile da confessare, perché mette in crisi nel profondo non solo la funzione sociale, ma il senso di quel legame primordiale. Questo è quello che voglio raccontare nel mio film, la misura di questa distanza, spesso indicibile, la fatica di essere madri e l'impreparazione culturale e sociale per affrontare e ammettere questo disagio»⁴.

Il film dimostra l'attitudine di Marazzi nei confronti dell'ibridazione fra generi e materiali audiovisivi: combina la finzione con il documentario, la fotografia con l'animazione in stop motion, in una traiettoria di ricerca sull'espressione soggettiva già percorsa nella filmografia precedente. Intenzionata a indagare l'universo femminile e le difficoltà che accompagnano il diventare madre, il personaggio di Pauline torna a Torino, dove incontra Angela, che gestisce un centro per la maternità. Pauline nasconde un passato oscuro, che il film rivela pian piano attraverso l'espediente della detective story, e che preme visivamente, come un ricordo che affiora. Fin dall'inizio del film si configurano due tempi paralleli che contraddistinguono la figura di Pauline: il suo passato a Torino è qualificato da un'altra grana temporale, data dalle immagini degli *home movies* in bianco e nero, accanto al presente più nitido e a colori del ritorno nella città (si vedano i fotogrammi a fianco). Il passato è racchiuso nei luoghi dell'infanzia, fra la polvere di giocattoli antichi e le tracce fisiche di un dolore evidente, che il film sembra esprimere senza spiegare e che si scoprirà sostanzialmente coincidere con la perdita da parte della protagonista della figura materna. È evidente l'ancoreggio autobiografico alla storia personale della stessa cineasta: la ricerca di Pauline coincide con il recupero e la razionalizzazione del percorso della vita della madre, morta a seguito di un malessere psichico sfociato nell'infanticidio del figlio minore⁵. È questa la ragione che la porta a esa-



Tutto parla di te



minare le testimonianze di donne diverse, divorate dal senso di colpa o di inadeguatezza che accompagna in alcuni casi l'inaccettabile rifiuto della maternità. La osserviamo nello studio affollato di documenti raccolti nel corso della sua ricerca, a guardare interviste a donne che raccontano la propria esperienza. In continuità si frappongono sullo schermo tracce finzionali e documentali: vi sono le testimonianze raccolte da Marazzi in dialogo con donne che descrivono la propria faticosa esperienza di depressione post partum, che si mischiano all'intervista finzionalizzata al personaggio di Emma, che narra della sua faticosa esperienza con il figlio neonato, in un patchwork di materiali legati insieme in modo da minare le certezze dello spettatore⁶. Vi è inoltre il frammento della vera confessione di Mary Patrizio, altra donna che racconta dell'atto estremo compiuto con l'intento di proteggere il figlio, all'interno del programma televisivo *Storie maledette*. Si tratta in questo caso di un prelievo extratestuale inserito nel film, «oggetto tale e quale si presenta nella realtà extratestuale, e come tale presuntivamente riconoscibile dallo spettatore, installato nel film a partire da questa sua autonomia evenemenziale», sorta di residuo che ancora il film a una dimensione storica⁷. Marazzi continua la ricerca su materiali audiovisivi, mischiando testimonianze raccolte durante la preparazione del film a ricostruzioni finzionali e prelievi di reale. Seppure siano integrate nella linea narrativa, queste sembrano costituire dei momenti a sé, delle sospensioni rispetto al flusso del racconto che producono una moltiplicazione di voci e di sguardi. Gli sguardi di Pauline, Emma, delle donne delle interviste reali e fittizie, perfino gli sguardi dimessi delle fotografie di donne e madri che appaiono brevemente nel film – fra cui compare anche una foto della regista – sono tutti sguardi che si incrociano, che compongono un universo di esperienze e di confronto. Si compone un ritratto femminile di una corporeità universale, come emerge dagli inserti realizzati da Simona Ghizzoni che citano i lavori di Francesca Woodman, e in particolare il suo celebre *Some Disordered Interior Geometries*. Questi percorrono il film come articolazioni di un corpo femminile non identificabile, che si muove immerso fra gli oggetti, nello spazio intimo della casa, disegnando una dinamica di rapporti fra corpo e spazio (si vedano le immagini sopra)⁸. La citazione del lavoro della Woodman non è causale. I noti autoritratti dell'artista americana sono infatti descrizioni di una donna riconoscibile ma sempre sfuggente, il cui corpo si perde fra gli oggetti, si nasconde tra le forme. Anche Marazzi, nella sua filmografia, oscilla tra identificazione e annullamento della soggettività. Queste immagini fisse di una donna poco identificabile sembrano sottratte al tempo. L'immagine nebulosa di tale donna, misteriosa e immobile, si fa punto di sospensione⁹, varco attraverso cui la scrittura soggettiva si apre a una dimensione universale. Si afferma la tenacia artistica di dar voce all'eterogeneità dell'universo femminile, relazionandolo sempre però a un contesto sociale e culturale che necessariamente ne sagoma i contorni.



Tutto parla di te
Space2, Francesca Woodman



Tutto parla di te

Voci e immagini della soggettività

Il passato di Pauline preme lungo il film: si esplicita nel bianco e nero delle immagini che evocano i ricordi della protagonista, così come nella tracce della vita della madre e della sua infanzia – i giocattoli, la casa delle bambole – che si conservano in luoghi nel tempo abbandonati. Fra queste, la traccia forse più significativa è la registrazione audio delle sedute specialistiche effettuate dalla madre di Pauline lungo il corso della sua malattia. È riconoscibile la voce di Alina Marazza, che aveva raccordato lungamente le immagini di *Un'ora sola ti vorrei*. In *Tutto parla di te* la cineasta impime nuovamente la propria voce nel testo, nei brevi momenti in cui Pauline ritrova un contatto con la madre deceduta (foto accanto). È attraverso questa voce che si articola l'urgenza autobiografica, che percorre come un filo rosso tutta la filmografia della regista: «Il fantasma rimosso da

Pauline si rivela molto simile a quello rappresentato in *Un'ora sola ti vorrei*: una madre fragile, incompresa e soprattutto sola. Una voce accomuna questi due fantasmi, la voce con cui Alina Marazza aveva riscritto, attraverso la lettura dei diari della madre, immagini atte a trasformare il vero in falso. Come nel lavoro precedente, anche qui l'autrice affida al sonoro il compito di rivelare ciò che l'immagine nasconde e per farlo deve necessariamente nascondersi, ovvero interpretare un personaggio»¹⁰. La confessione prende qui il ruolo che in altri film (*Un'ora sola ti vorrei* e *Vogliamo anche le rose*) veniva assunto dal diario, e la registrazione è la superficie dove si imprimono liberamente pensieri ed ossessioni. Disagio latente e normalizzazione sociale sono i due poli fra i quali si collocano le figure femminili descritte dal film¹¹. La voce della cineasta agisce come una sorta di strumento di accesso all'intimità, ma anche come un veicolo extratestuale che tende a distaccarsi dall'universo diegetico, provenendo da uno spazio esterno. Tale voce rimane sempre in qualche modo al di fuori del mondo testuale, senza tuttavia separarsi mai del tutto da questo¹². La presenza invisibile di Alina Marazza emerge attraverso l'inserto vocale, impronta di un'autorialità declinata al femminile, costruendo al contempo un legame intertestuale con il precedente *Un'ora sola ti vorrei*¹³. La voce è di per sé in grado di rimandare alla singolarità di un individuo: essa parla sempre del soggetto, rivelandone elementi come l'età, la nazionalità, il sesso. L'inserimento della voce dell'autore all'interno di un film, cifra caratteristica di quel cinema che definiamo soggettivo, è un elemento in grado di funzionare in questo senso come esibizione di una marca della soggettività. È bene ricordare che la *voice over*, uno degli aspetti centrali all'interno dell'enunciazione cinematografica, assume un particolare significato se considerata nel contesto del cinema soggettivo¹⁴. Nel cinema autobiografico, nel film-saggio, nell'autoritratto, nei *first-person documentaries* la voce dell'autore si pone come una cifra estetica peculiare¹⁵. Si tratta spesso di una voce disincarnata, che compie continuamente un movimento oscillatorio di incarnazione e smaterializzazione¹⁶. Se la voce in ci rende conto di un corpo del soggetto nel dinamismo del suo scorrere, la *voice over* temporalizza le immagini, ricordandoci che la scrittura soggettiva è sempre un atto di interpretazione e rielaborazione successiva.

«La voce apertamente riconosciuta come autobiografica rifiuta la concezione che la storia e la realtà parlino direttamente allo spettatore. Diversamente, lo spettatore percepisce la voce autobiografica come forza organizzatrice dietro la presentazione del documentario. [...] Lo spetta-



Tutto parla di te



tore vede il documentario autobiografico non tanto come una visione "del mondo", come tanti altri documentari vorrebbero, ma come una visione del "mio mondo"»¹⁷.

La voce dell'autrice che veniva prestata alla figura della propria madre nel precedente *Un'ora sola ti vorrei* è in *Tutto parla di te* la voce di un'altra madre – fragile, incompresa e sola – che ha attraversato un'esperienza di malessere. Ancora una volta, questa voce è inserita nel testo per dar corpo all'assente, esprimendo al contempo una visione della soggettività. Sappiamo che per affermare la realtà e la legittimità di quello che definisce *cine-me*, Philippe Lejeune faceva riferimento alla voce come ad uno degli espedienti linguistici che permetterebbero l'accesso ad una dimensione maggiormente soggettiva nella costruzione del testo filmico, in grado di favorire il cineasta nel tentativo di evocare il proprio passato¹⁸. Anche la fotografia, e in particolare la fotografia del passato e della giovinezza, può funzionare come traccia memoriale esplicita, attraverso la quale si resuscita un tempo perduto, mentre si prende atto di un legame organico fra due stati del soggetto¹⁹. In *Tutto parla di te* la fotografia di Alina Marazzi con un bambino in braccio e la foto di Luisa, la madre di Alina, nello stesso atteggiamento materno, appaiono quasi di sfuggita, mentre scorrono immagini di altre donne, tutte immortalate in una postura analoga (foto pagina precedente). L'istantanea dell'infanzia della cineasta funziona come un "indice" che resuscita un tempo perduto, istituendo un legame temporale con il passato e fra due stati del corpo²⁰. Per questa ragione la fotografia ricorre negli autoritratti filmici e in generale nel cinema soggettivo, configurandosi come punto di partenza e di confronto, come impronta identitaria. Il lavoro filmico si concentra su alcune tracce soggettive tipiche della scrittura intima, come la foto ricordo o la voce. Queste non sono che tracce tra le altre, utili a comporre un racconto comune che interseca quello personale. Elementi apparentemente secondari nella dinamica narrativa del film, esse assumono tuttavia un ruolo efficace all'interno dell'operazione soggettiva. L'urgenza autobiografica persiste e si pone come elemento strutturante del testo, mentre la scrittura intima si confronta con l'universo femminile per raccontarne le complessità. Nella stessa direzione va la combinazione fra i materiali, finzionali e non, con i quali è raccontata l'esperienza della maternità. Dal racconto soggettivo si passa a un'esperienza di scrittura collettiva, in grado di divenire universale proprio in quanto filtrata attraverso le trame dell'esperienza personale²¹. La scrittura intima può essere una delle vie per rendere conto del cambiamento della nozione di soggetto, e il punto di partenza per osservare le modalità particolari e i fattori sociali, culturali, storici attraverso le quali esso si afferma.

1. Gianni Canova, *Eppur si muove*, in Vito Zagarrio (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Marsilio, Venezia 2006, p. 36.
2. <https://alinamarazzi.wordpress.com/alina-marazzi/> (consultato il 26 aprile 2015).
3. Come osserva Veronica Pravadelli, «*Un'ora sola ti vorrei* è anche l'indagine dei complessi familiari che regolano la formazione dell'individuo e soprattutto del soggetto femminile». Veronica Pravadelli, *Il ruolo materno nelle pratiche e nelle teorie filmiche*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Madre de-genere. La maternità tra scelta, desiderio e destino*, Il Poligrafo, Padova 2009.
4. <https://alinamarazzi.wordpress.com/alina-marazzi/> (consultato il 26 aprile 2015).
5. È Pauline a rivelare, verso la fine del film, l'atto estremo compiuto dalla madre: «Una mattina, mentre io ero a scuola e il mio fratellino dormiva ancora, c'è stato un incendio e la casa si è riempita di fumo. Le finestre stranamente erano tutte chiuse. Le aveva chiuse lei».
6. Alberto Scandola, *Riscritture. Tutto parla di te tra found footage, documentario e finzione*, in Giorgio Tinazzi et al. (a cura di), *Lo stato delle cose. Cinema e altre derive. Duemila13*, Cleup, Padova 2014, p. 22.
7. Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 176-192.
8. Antonietta Petrelli, *Ritrarsi. Su alcuni autoscatti di Francesca Woodman*, in Autoritratto, «*Fata Morgana*», 15, settembre-dicembre 2011, p. 268.
9. Stefania Rimini, «Le voci di dentro». *Fantasmi audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi*, «Arabeschi», 2, settembre 2013.
10. A. Scandola, *Riscritture*, cit., p. 24.
11. Cristina Gamberi, *Envisioning Our Mother's Face. Reading Alina Marazzi's Un'ora sola ti vorrei and Vogliamo*



anche le rose, in Maristella Cantini (ed.), *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, Palgrave Macmillian, New York 2013, p. 151.

12. Sulla voce al cinema si veda Michel Chion, *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991. La relazione fra voce, corpo e spazio è riportata in un famoso articolo di Mary Ann Doan, intitolato *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, «Yale French Studies», 60, 1980.

13. Mai esibita nel film, la corporeità di Alina riemerge in *Un'ora sola ti vorrei* attraverso le fotografie che la ritraggono bambina, ma soprattutto attraverso l'impiego della sua voce come elemento narrante che percorre il testo. La voce fuoricampo di Alina, che finge di essere quella della madre, funziona come elemento di raccordo fra i materiali, in un'operazione in cui la voce senza corporeità rappresenta un elemento ambiguo, ai margini della messa in scena. Per un'analisi di *Un'ora sola ti vorrei*, si veda Luisella Farinotti, *La riscrittura della storia: "Un'ora sola ti vorrei" di Alina Marazzi e la memoria delle immagini*, in Luisella Farinotti, Elena Mosconi (a cura di), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, «Comunicazioni Sociali», 3, settembre-dicembre 2005.

14. Come osserva Rascaroli a proposito del film saggio, «la voce-over rappresenta una posizione privilegiata della soggettività dell'autore». Laura Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, London-New York 2009, p. 38.

15. La dinamica della voce nell'autoritratto è stata indagata da chi scrive in modo più ampio in un recente saggio dal titolo *La voce nell'autoritratto: cinema soggettivo e utilizzo della voce*, in Mauro Di Donato, Valentina Valente, *Ascoltare il cinema: studi sul suono nel film*, Bulzoni, Roma 2015.

16. La posizione liminale dell'autorialità filmica nel cinema autobiografico si esprime spesso anche attraverso l'utilizzo della voce, che rimanda a una dinamica di presenza e assenza della dimensione sonora, conseguente a una visibilità e invisibilità del corpo del cineasta. Nel suo recente libro, *Performing Authorship. Self-inscription and Corporality in the Cinema*, Cecilia Sayad si concentra sul rilevare i termini della presenza di un autore in un testo, anche attraverso l'esibizione di una presenza corporea e di un posizionamento particolare nello spazio del testo. Cecilia Sayad, *Performing Authorship. Self-inscription and Corporality in the Cinema*, I.B. Tauris, London-New York 2013.

17. Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin, Madison 2002, p. 24 (traduzione di chi scrive).

18. Philippe Lejeune, *Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire*, in *L'Écriture du "Je" au cinéma*, «Revue Belge du Cinéma», 19, primavera 1987.

19. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975, p. 9. (trad. it., di Gianni Celati, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 1987).

20. Gli indici sarebbero infatti quei segni che vengono realmente impressionati dal proprio oggetto, con cui hanno una relazione di connessione fisica, a differenza delle icone, che intrattengono con l'oggetto relazioni di somiglianza e dai simboli, convenzionali. Cfr. Charles Santiago Sanders Peirce, *Collected Papers*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Ma) 1931 (ed. it. Massimo A. Bonfantini, Letizia Grassi, Roberto Grazia (a cura di), *Semiotica*, Einaudi, Torino 1980).

21. È importante ricordare come dal film sia nato il progetto in rete *Tutto parla di voi. Un progetto in rete sulla maternità*, che racconta la maternità attraverso video racconti di donne diverse, sempre nella logica di un lavoro sull'immagine in cui la dimensione individuale si intreccia con itinerari collettivi più ampi: <http://tuttoparladi voi.ilfattoquotidiano.it/le-vostre-storie/>.

Laura Busetta ha conseguito nel 2013 il titolo di dottore di ricerca presso l'Università La Sapienza di Roma, con una tesi sull'autoritratto cinematografico. Si è occupata di cinema soggettivo e di pratiche di autorappresentazione, pubblicando saggi in riviste come «Cineforum», «Imago», «Fata Morgana», «Alfabeta2», «Alphaville Journal of Film and New Media». Collabora con il Birkbeck Institute for the Moving Image di Londra, dove è stata guest-lecturer e ha organizzato conferenze e incontri.