



# Tecnologie leggere nei lavori di Pippo Delbono

In *La paura* il corpo di Delbono incontra per la prima volta un cellulare e lo usa per fare cinema a bassa definizione. Una visione diversa, più acuta, alla ricerca dei segreti rimandi di cui è intessuto il mondo. Una mano che si fa occhio e un corpo che si mostra nella propria fragilità mortale, aprendo una possibilità di comunicazione con gli altri uomini.

Simona Pezzano



Grido  
Amore Carne

Pierre Cazenave non è un teorico, si limita all'esperienza: la sua e quella dei suoi pazienti, ai quali lo lega; questa la formula con cui definisce la propria arte e che mi piacerebbe essere degno di fare mia, «una solidarietà incondizionata, con tutta l'insondabile disperazione che la condizione umana comporta».

Emmanuel Carrère

**Dopo aver girato due film** produttivamente più strutturati, con una vera e propria troupe e utilizzando formati tradizionali come il digital beta per *Guerra* (2003) e il 35mm per *Grido* (2006) – che ha avuto una distribuzione nazionale con Mikado –, Delbono si fa convincere da Benoît Labourdette, fondatore del Festival Pocket Films<sup>1</sup> di Parigi, a utilizzare «un piccolo cellulare di ultima generazione» per girare un intero film e dimostrare così «come si possa fare un cinema personale e a bassissimo costo, ma anche in grado di affrontare schermi di grandi dimensioni»<sup>2</sup>. Delbono inizia dunque un nuovo progetto il cui esito è *La paura* (2009), il più politico dei suoi film, che sarà presentato fuori concorso a Locarno e in cui la nuova scelta di linguaggio è dichiarata fin dall'apertura con un cartello, che segue il titolo di testa<sup>3</sup>.



Film sfaccettato che mette in campo, a partire dalla presenza in prima persona di Delbono, diversi temi di urgente attualità, momenti di follia dettati da un unico sentimento, la paura, che tiene in trappola il nostro tempo, producendo comportamenti disumanizzanti. «La paura dell'altro, la paura della crisi economica, la paura di perdere il lavoro. La paura di essere liberi, di essere diversi, di essere noi stessi»<sup>4</sup>. Ma anche la paura di stare al mondo, di cui Federica Villa ha dato conto in *Vite impersonali*, declinandola rispetto al panorama mediale odierno in continuo mutamento, che «introduce a una dimensione di novità basata necessariamente sullo stato di incertezza»<sup>5</sup>. Laddove i soggetti normalmente trovano una via di fuga all'instabilità proprio nella facilità d'uso dei nuovi media e nella possibilità rassicurante di poter sempre correre e rifare<sup>6</sup>, concentrati piuttosto sulla dimensione del gesto che sul suo significato, Pippo Delbono utilizza invece il telefonino per rovesciarne l'ottica<sup>7</sup>. Oggetto domestico, con cui continuamente registriamo la nostra quotidianità, «un po' un simbolo dell'idiozia contemporanea, della superficialità di chi passa sulle cose senza soffermarsi mai su niente», viene qui utilizzato invece per catturare «quei momenti che normalmente passano di fretta»<sup>8</sup>, costringendo lo spettatore a una riflessione sul presente, il cui senso alle volte sfugge.

Un ventre nudo ripreso dall'altezza dello sterno, che si gonfia e si sgonfia fino a occupare quasi tutto lo schermo. Sullo sfondo le note incalzanti di quell'Aleksandr Nevskij la cui musica era stata composta inizialmente da Prokof'ev per l'omonimo film di Ejzenštejn e successivamente rielaborata in una cantata per mezzo-soprano, coro e orchestra<sup>9</sup>. Cambia l'inquadratura, adesso il corpo è sdraiato, la musica prosegue con le sue note di battaglia, in primissimo piano di nuovo l'ombelico che si allarga verso lo spettatore seguendo il ritmo del respiro. Ora riusciamo anche a intravedere il viso di Pippo Delbono, che era fugacemente apparso all'inizio del film, riflesso nelle vetrine di alcuni negozi in cui fanno mostra di sé numerosi manichini di fogge diverse, tutti irrimediabilmente magri e filiformi, secondo i canoni estetici diffusi nella società italiana contemporanea. Un'ipocrisia smascherata dall'ultima inquadratura di questa scena, che si sofferma su una sontuosa pasticceria ricca di dolci molto invitanti e ben poco dietetici.

Si diceva, dunque, del corpo di Delbono che ci viene incontro, rispondendo a un doppio ordine di significati. Da una parte rievoca le ragioni di Bellour a sostegno di una maggiore capacità del video rispetto al cinema di prestarsi all'autoritratto grazie non solo all'«immagine che è là, subito, continuamente, come un doppio reale che non si ferma»<sup>10</sup>, ma anche grazie alla facilità con cui il regista ha accesso all'immagine del proprio corpo. Potendosi riprendere, infatti, in continuità e in presenza solo di se stesso, egli si lega così all'intimità del proprio sguardo che «conferisce [...] all'immagine una qualità d'essere, di presenza-assenza poco imitabile»<sup>11</sup>. Questo suo stare sia davanti che dietro l'obiettivo – come accade anche nei suoi spettacoli teatrali, in cui si trova a entrare e uscire dalla scena<sup>12</sup>, nella duplice funzione di Narratore<sup>13</sup> e di attore – provoca nello spettatore una vertigine, che lo costringe a uscire dalla propria passività, a interrogarsi rispetto alla posizione che sta occupando mentre è davanti alle immagini che scorrono e a prendere coscienza del proprio sguardo.

Dall'altra parte Delbono, presentandosi come corpo «diverso» che non corrisponde a nessuno di quegli stereotipi che ci ha mostrato esposti in vetrina, fa una scelta chiaramente politica, che richiama la possibilità di uno sguardo libero da pregiudizi, capace di «entrare in sintonia con la diversità»<sup>14</sup>. «Chi è il mostro?», si domanda. Per la nostra società è «colui che è differente dal modello di bellezza che ci è stato proposto» e non invece «l'essere umano ormai svuotato da vere emozioni»<sup>15</sup>, l'arrivista pronto a tutto per ottenere un momento di visibilità. È qui che la scelta letteralmente ombelicale di Delbono, che non indugia certo in un compiacimento narcisistico, ribadisce la sua connotazione politica, che si rivela nella capacità di schierarsi in prima persona accanto a chi soffre: è il dolore per il dolore dell'altro, che lo chiama in causa, che fa risuonare in lui l'esperienza del proprio dolore inscritto nella sua carne e lo mette in comunicazione con gli altri uomini, al di là di ogni barriera culturale o razziale.

Delbono sente l'urgenza di mostrare come gli occhi di oggi guardano la diversità, additano come mostri il down – come uno dei suoi attori, Gianluca – oppure gli zingari – cui va incontro nel campo rom di Moncalieri e di cui offre una visione dura delle condizioni in cui vivono – o





Guerra  
Sangue

perché il telefonino lo si tiene in mano»<sup>17</sup>. Guardare sì, ma anche lasciare che gli altri lo guardino; provocare anche, mettendoci la propria faccia, il proprio corpo, forzando gli eventi – come nel dialogo con il carabiniere – perché in quel momento è lui stesso parte di quanto sta avvenendo, ne è coinvolto fisicamente in prima persona.

C'è un altro motivo, però, per il quale l'uso delle immagini a bassa definizione costringono lo spettatore a una riflessione critica nei confronti del panorama mediale in cui siamo immersi. Tra le trasformazioni che stanno attraversando il cinema in questo momento, evidenziate da Francesco Casetti nel suo ultimo libro *La galassia Lumière*, quella che qui ci interessa è «l'attuale espansione del cinema»<sup>18</sup>, che si realizza secondo alcune precise direttive: tra cui «l'imporarsi di una logica transmediale, [...] un ampliamento dei modi di produzione e ricezione [...] e infine un'apertura a nuovi tipi di immagini»<sup>19</sup>. Questo allargamento dei propri confini porta però con sé il rischio di frammentazione della propria identità cui il cinema fa fronte seguendo due direttive opposte. Da una parte si riallaccia all'alta definizione che lavora a un forte coinvolgimento dei sensi dello spettatore. Dall'altra, ed è il modo che qui ci interessa, il cinema recupera sempre più spesso immagini povere come quelle che caratterizzano gli ultimi film girati da Pippo Delbono con il telefonino per promuovere il «sorgere di una coscienza critica che investe lo statuto dei media e la loro responsabilità nei processi di conoscenza»<sup>20</sup>. L'apertura del cinema alle immagini a bassa definizione comporta la fine dell'effetto di immersione dello spettatore nello spettacolo mediale, per favorirne all'opposto una sua presa di distanza critica, che lo induca a interrogarsi piuttosto sul ruolo che i media hanno nella sua vita, e al contempo di cogliere l'ineliminabile distanza tra l'immagine e il mondo. Montani, nel suo illuminante *L'immaginazione intermediale*, sottolinea come «si possa rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che

gli africani. Non a caso il nucleo forte del film ruota intorno al funerale di Abdul Salam Guibre, un italiano originario del Burkina Faso ucciso da padre e figlio proprietari di un bar a cui aveva rubato una scatola di biscotti. «Unico filmma-ker indipendente presente sulla scena»<sup>16</sup>, ci ricorda Luca Mosso, Delbono è tra le poche persone che si sono recate al funerale per documentare il decadimento in cui è scivolato il nostro paese. «Perché non c'è nessuno, dove sono i preti, i cardinali, i politici, la sinistra, il sindaco?», domanda Delbono, e l'intensità della sua testimonianza è rafforzata dalla scelta di usare per le riprese il cellulare, che gli impedisce di celarsi dietro l'obiettivo, come farebbe con una cinepresa o una videocamera professionale, costringendolo piuttosto a uno scambio di sguardi con chi è lì: «Del resto non c'è un occhio dietro all'obiettivo della videocamera,



vi accadono» soltanto muovendo da un confronto «tra i diversi formati tecnici dell'immagine»<sup>21</sup> audiovisiva e non tanto in un (impossibile) rapporto diretto tra immagine e mondo – che presenta oggi un altissimo tasso di mediatizzazione. Le due sequenze che Pippo Delbono gira, riprendendo lo schermo televisivo, sono in questo senso paradigmatiche di questa possibilità di una riattivazione di un atteggiamento critico nei confronti dell'uso per lo più distratto e inconsapevole che facciamo quotidianamente dei media che ci circondano e della loro relazione con il mondo, contrastando in questo modo il rischio che la sensibilità pieghi «verso una dimensione "anestetica"»<sup>22</sup>.

Questa «sorta di estetica della bassa definizione»<sup>23</sup>, che predilige le immagini «sporche», scarsamente definite ed effettuate con tecnologie leggere come gli smartphone, si allontana dall'«effetto di realtà», per favorire semmai lo scaturire di un «effetto di verità» «attraverso cui recuperiamo il mondo nei suoi processi e nei suoi significati intrinseci»<sup>24</sup> e che ci induce a interrogarci su ciò che si cela dietro ai fenomeni. Delbono utilizza dunque queste tecnologie leggere che registrano immagini sfuocate, povere, sgrigate per cercare una visione sostitutiva del mondo, più acuta, più precisa, ma non nella direzione di una maggiore aderenza al dato bruto del reale, di un'adesione naturalistica agli accadimenti del mondo<sup>25</sup>, bensì alla ricerca di quelle connessioni e quei segreti rimandi su cui è costruito *Amore Carne*.

Prodotto dalla Cinémathèque Suisse e presentato nella sezione Orizzonti alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 2011, il film è «un viaggio tra un'esperienza di morte e il desiderio di vita»<sup>26</sup>. Diario intimo di incontri e di misteriose corrispondenze tra le cose, in cui si manifesta «il desiderio degli altri, il bisogno degli altri»<sup>27</sup>: Delbono filma la rete di amici che offrono propri frammenti di vita all'occhio poco invasivo del cellulare<sup>28</sup>, artisti illustri come Irène Jacob, Tilda Swinton, Marisa Berenson, Alexander Balanescu, ma anche persone sconosciute, oltre l'immancabile presenza dello straordinario Bobò.

Mentre scorrono le immagini su una distesa di duemila garofani lasciati ad Avignone, come ultimo commiato da Pina Bausch – un punto di riferimento essenziale per il regista, «una grande maestra, che gli ha insegnato a seguire fino in fondo la propria follia di artista»<sup>29</sup> – la voce di Delbono ci conduce alla scoperta di quelle trame invisibili di cui è intessuto il mondo. Qualche giorno prima della morte di Pina, senza che ancora ne sapesse nulla, Pippo aveva scoperto dietro casa sua in Liguria un luogo arido, la cui superficie ricordava quella di una pelle screpolata. Solo in seguito il regista avrebbe saputo che nell'ultimo spettacolo della grande coreografa tedesca c'era un pavimento che si apriva e si chiudeva, lasciando delle feritoie simili a quelle viste nel terreno: «Quasi una premonizione di quella morte, forse»<sup>30</sup>. Ed è ancora la memoria del primo incontro con la Bausch – avvenuto durante la scoperta di alcune lesioni sulla cornea, che gli fanno vedere tutto come se fosse immerso nell'acqua – che ci introduce alla lunga sequenza dedicata al proprio occhio. Delbono rivolge verso di sé l'obiettivo per scrutare il proprio sguardo, mosso dal desiderio di vedere quelle cicatrici che lo hanno portato a diventare regista per potersi spingere oltre il visibile, oltre il reale, verso una dimensione di verità.

Gli stessi garofani rossi ritornano più oltre nel film, seguendo delle libere associazioni cromatiche, per fondersi con i fiori della tovaglia che copre il tavolo della cucina della mamma di Pippo. La consapevolezza dei mezzi espressivi si è venuta affinando in questi anni, Delbono ne ha preso piena coscienza sperimentando via via le possibilità del cellulare anche nella resa pittorica dell'immagine: «Con una certa luce, quella creata dalla neve per esempio, il cellulare è assolutamente perfetto»<sup>31</sup>. Come nella scena che apre il suo ultimo film, *Sangue* (2013), in cui riprende il funerale del brigatista Prospero Gallinari, mentre la Pianura Padana innevata lentamente scolora in una dolente sinfonia di grigi e in sovrimpressione appare il titolo in un rosso vivo.

Protagonista assoluta di questo film è la madre Margherita, che assieme ad Anna, la moglie di Giovanni Senzani, sono il filo narrativo di questo strano incontro tra Delbono e il capo delle Brigate Rosse cui si intrecciano l'abbandono dell'Aquila, ferita dal terremoto, da parte delle autorità italiane e la perdita degli affetti più intimi. Le due donne muoiono a pochi giorni di distanza una dall'altra, lasciandoli entrambi orfani, ma anche ormai privi di maschere e dunque disponibili a intraprendere un percorso di verità.



Nella sequenza più radicale del cinema di Delbono, mentre filma la morte, è ancora l'uso delle tecnologie leggere che gli permettono una prossimità così intima con il corpo di sua madre, ma soprattutto con il proprio – da cui l'immagine proviene «e quindi fa fatica a distaccarsene»<sup>32</sup> – che gli si svela luogo di una straziante lotta per tornare alla vita, attraverso l'esperienza della morte. Con una mano riprende, guarda si può dire, la madre colta negli ultimi atti di agonia e con l'altra le tiene la mano. Una contraddizione vissuta nella propria carne, nella tensione lace-rante di una mano che si fa occhio, per distanziare quel dolore filmandolo, e di un'altra che aggrappata al corpo morente vorrebbe lasciarsi andare incontro alla morte, travolto dal dolore che lo sta per precipitare in un abisso. «In quei giorni dovevo filmare, sempre», dice Delbono, che trova nel cinema una possibilità di salvezza e il luogo di accettazione della propria fragilità di essere umano mortale.

1. Il Festival Pocket Films (Parigi 2005-2010), prodotto dal Forum des Images, è un festival di cinema interamente consacrato ai film girati con il cellulare, vedi: [www.festivalpocketfilms.fr](http://www.festivalpocketfilms.fr). Per approfondimenti su questo evento che ebbe, a suo tempo, fama mondiale, cfr. Manuel Billi, *Microvisioni gonfiate: il Festival Pocket Films*, in Maurizio Ambrosini, Giovanna Maina, Elena Marceschi (a cura di), *Il film in tasca. Videofonino, cinema e televisione*, Felici Editore, Pisa 2009, pp. 183-196. Vedi anche Roger Odin, *Una conversazione con Benoît Labourdette*, «Bianco e Nero», 568, settembre-dicembre 2010, pp. 84-89.
2. Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Barbès, Firenze 2009, p. 100.
3. Che così recita: «Un film girato con il telefonino da Pippo Delbono».
4. L. Bentivoglio, *Pippo Delbono*, cit., p. 100.
5. Federica Villa, *Le stanze del pensiero. Autoritrattistica e medialità*, in Id. (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza 2012, p. 20.
6. «E allora dal momento che le tecnologie cambiano incessantemente sotto gli occhi dei soggetti, la medialità mette a segno vie di fuga allo scacco, al fallimento, al timore maturando formule tranquillizzanti san-cite non soltanto dal friendly “posso farlo anche io”, ma soprattutto dal rassicurante “comunque sia, se sba-glio correggo”. La provvisorietà, in questo modo, non allontana, non spaventa, ma al contrario, chiama in gioco». Ivi, p. 25.
7. Cfr. anche il saggio di Buquicchio in cui l'autore interpreta piuttosto il film di Delbono alla luce di un confronto con la produzione in Super 8 dell'*underground* e in particolare con quella del più grande fra i cineasti amatori, ossia Stan Brakhage. L'immagine digitale – e in particolare quella registrata con il videofonino – è capace, secondo l'autore, di raccogliere quella tradizione iniziata dai pionieri dell'*home video* e dei filmini familiari in Super 8: entrambi strumenti di uso domestico diventano, nelle mani di questi registi, mezzi per allargare il proprio sguardo sulla società in cui vivono. Maurizio Buquicchio, «La paura» di Pippo Delbono. *Soliloqui in videochiamata*, in M. Ambrosini, G. Maina, E. Marceschi (a cura di), *Il film in tasca*, cit., pp. 167-174.
8. Luca Mosso, «La paura», *ciak al cellulare*, «La Repubblica», 5 agosto 2009.
9. Sergej Sergeevič Prokof'ev, «The Battle on the Ice», Aleksandr Nevskij, cantata Op. 78, IV movimento.
10. Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, Editions de la Différence, Paris 2002, p. 311 (trad. it. Vincenza Costantino, Andrea Lissoni, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Bruno Mondadori, Milano 2007).
11. Ivi, p. 312.
12. A tal proposito si veda una dichiarazione di Delbono stesso che riflette sulla propria decisione di mettersi nudo nello spettacolo *La Menzogna*, «il mio corpo nudo fa effettivamente scandalo. Nello spettacolo io sono il Narratore, colui che all'inizio appare come il presentatore della serata. Meglio: sono un attore che a un tratto non è più attore, che entra ed esce dal gioco, il che risulta spiazzante», in L. Bentivoglio, *Pippo Delbono*, cit., p. 49.
13. Cfr. quanto dice Delbono: «Il Narratore, come accade nella tragedia greca. Anche lì c'è una figura che stava tra il pubblico e quello che succedeva in scena». Ivi, p. 86.
14. Ivi, p. 94.
15. Ivi, p. 50.
16. Luca Mosso, *Il cinema della distrazione*, in Nicola Bionda, Chiara Gualdoni (a cura di), *VISIONI INCROCIATE. Pippo Delbono tra cinema e teatro*, Titivillus, Pisa 2011, p. 128.
17. R. Odin, *Una conversazione con Benoît Labourdette*, cit., p. 85.
18. Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, p. 22.
19. *Ibid.*



20. Ivi, p. 191.
21. Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari-Roma 2010, p. XIII. Come abbiamo visto, Montani utilizza dunque il concetto di "intermedialità" in un'accezione differente rispetto a quella adottata nell'ambito degli studi mediologici; cfr., per esempio, Luciano De Giusti (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia 2008.
22. F. Casetti, *La galassia Lumière*, cit., p. 376.
23. Alessandro Amaducci, *L'occhio nella mano*, in M. Ambrosini, G. Maina, E. Marceschi (a cura di), *Il film in tasca*, cit., p. 144.
24. F. Casetti, *La galassia Lumière*, cit., p. 189.
25. D'altro canto Yuri Lavecchia, pur ricordando come nei film *mainstream* l'uso di sequenze girate in bassa definizione serva semmai a «suggerire una maggiore aderenza alla realtà della storia», sottolinea un punto di tensione fra estetica della bassa definizione e le sue promesse. Egli infatti nota come «l'immagine a bassa definizione tanto più si propone di aderire al reale tanto più sottrae qualcosa alla sua stessa intelligenza, [...] obbligandoci a rinunciare alla pretesa di vedere tutto», aprendo dunque semmai alla possibilità di andare oltre al visibile, per cogliere i fili segreti nascosti dentro la realtà delle cose, nella direzione intrapresa appunto da Delbono in *Amore Carne*. Yuri Lavecchia, *Questioni di grana grossa*, «Segnoscinema», 172, novembre-dicembre 2011, p. 27.
26. N. Bionda, C. Gualdoni (a cura di), *Visioni incrociate*, cit., p. 139.
27. *Ibid.*
28. Delbono ha utilizzato per le riprese di questo film uno smartphone, ma anche una piccola telecamera full HD.
29. Alessandra Rossi Ghiglione (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano 1999, p. 34.
30. Sono le parole di Delbono nel film *Amore Carne*.
31. N. Bionda, C. Gualdoni (a cura di), *Visioni incrociate*, cit., p. 87.
32. A. Amaducci, *L'occhio nella mano*, cit., p. 147.

**Simona Pezzano** collabora con il prof. Gianni Canova presso l'Università Iulm di Milano, dove ha conseguito il dottorato in Scienze della comunicazione e nuove tecnologie. Partecipa al progetto di cooperazione internazionale eMEDia. Assegnista di ricerca (2010-2014) studia l'archivio di fotografie e film di Giuseppe Morandi e Gianfranco Azzali. Recentemente ha pubblicato: *Trasmissioni meccaniche, Suggestioni iconografiche dall'Esposizione del 1906* in A. Abruzzese (direzione), L. Massidda (curatela), EXPO 1851-2015 *Storie e immagini delle Grandi Esposizioni*, UTET Grandi Opere, Torino 2015; *La Bassa Padana e le sue trasformazioni agricole e sociali nelle fotografie e nei film di Giuseppe Morandi e Gianfranco "Miciu" Azzali* in Polifemo, *Sapori delle parole*, 3-4, 2015, Liguori, Napoli; *Il gesto autoritrattistico dalla Body Art alla Rete* in F. Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza 2012.