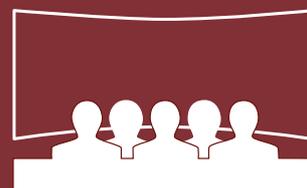


IL DOCUMENTARIO ITALIANO: MODELLI, POETICHE, ESITI

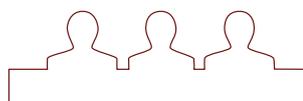
A CURA DI
CRISTINA FORMENTI
E LAURA RASCAROLI



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA II
NUMERO 4
luglio
dicembre 2018



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

RIDISEGNARE PAESAGGI. RIDEFINIZIONE DELLO SGUARDO ETNOGRAFICO E AESTHETIC OF SLOW NEL CINEMA DI MICHELANGELO FRAMMARTINO

Samuel Antichi

The cinematic image itself could serve as a medium that can represent a conceptualization of time thanks to its formal elements, which temporalize space and spatialize time, rendering duration and the experience of passing time. Taking into account Frammartino's cinema "Il dono" (2003), "Le quattro volte" (2010) and "Alberi" (2013), this essay aims to highlight how particular strategies to frame the passing of time, in line with the durational tendency in structural experimental cinema and its acute manifestation in "slow" contemporary films, encourage a contemplative spectatorial practice. This invites the viewer to wander within the frame and to focus on details which would otherwise remain veiled in a conventional form of narration.

KEYWORDS

Documentary film; Michelangelo Frammartino; slow cinema; time; ethnographic film

I. INTRODUZIONE

Nonostante fin dall'invenzione del cinematografo sia stata messa in discussione la natura ontologica ed epistemologica del documentario, il cinema contemporaneo, nella ricerca di nuovi formati, mezzi, pratiche e poetiche, ha messo in luce la necessità di riconcettualizzare terminologie e strumenti di analisi. Mescolando e dialogando con diversi codici, linguaggi, forme e modalità, anche i cineasti italiani sono andati alla ricerca di uno sguardo alternativo, personale, cercando di costruire un nuovo immaginario e di allargare il terreno di ricerca. Intorno alla pratica documentaria, in particolar modo, si è concentrata l'attenzione di alcuni studiosi e soprattutto di molti critici, che hanno riconosciuto e individuato nelle nuove forme di questo cinema un radicale e innovativo strumento di indagine e di riflessione sul reale, sul visibile e sui principi di rappresentazione¹. Come sottolinea Gianfranco Pannone:

¹ Per un'introduzione sulle forme contemporanee del cinema documentario, specialmente in riferimento al movimento neoverista italiano, si veda Perniola, 2014. Per uno sguardo generale sul documentario italiano si veda Bertozzi, 2008.

Il boom del documentario in Italia a mio giudizio è dovuto, oltre che all'attrazione per i bassi costi, specie tra i più giovani, proprio ad un disperato bisogno di cercare nuove strade sia sul piano linguistico che su quello dei contenuti.²

La nuova ondata del "cinema del reale"³ italiano ha cercato di percorrere strade e canali desueti al cinema industriale, superando i vincoli relativi alla distribuzione in sala per proliferare su altri canali, festival, piattaforme e formati, dimostrando capacità di investigazione in uno spazio ibrido, eterogeneo e multiforme. Alla luce di queste considerazioni, risulta sempre più difficile e futile definire e categorizzare un cinema che rifiuta la distinzione netta tra realtà e finzione, documentario e drammaturgia, rigettando un'immagine unitaria, ma promuovendo un universo in continua espansione⁴. Come nota Dario Zonta:

Ci riferiamo a quei film che hanno il reale come metodo, fonte, ispirazione, baricentro, cornice, sviluppo e la drammaturgia come linguaggio, narrazione, racconto, storia e ancora sviluppo. Nella loro macchina cinema, il reale – come fosse una materia – viene alterato, piegato, modellato e trasformato in nuove forme di narrazione.⁵

Andando quindi oltre le singole strutture e i canoni, le definizioni sfuggenti, possiamo notare come l'ibridazione tra il nuovo documentario e il cinema italiano contemporaneo abbia portato a una profonda riflessione critica e teorica sul cinema stesso. Un cinema per il reale, al servizio del reale, come propone Daniele Dottorini, che raccoglie differenti linee espressive, modelli di narrazioni e scelte estetiche e stilistiche, ma che si accomuna per una ridefinizione delle forme e delle prospettive del cinema contemporaneo⁶.

Prendendo come punto di partenza la produzione di Michelangelo Frammartino – *Il dono* (2003), *Le quattro volte* (2010) e *Alberi* (2013) – il presente saggio si pone l'obiettivo di sottolineare come le nuove forme del cinema documentario, «finzione nutrita dall'incontro con il reale»⁷, abbiano attuato un processo di ricodifica e riconfigurazione dei modelli di riferimento della tradizione culturale e cinematografica italiana, come quella etnografica, impiegando scelte estetiche, stilistiche e formali proprie della produzione contemporanea extra-nazionale, al fine di interrogarsi su nuovi modelli di visione così come su nuove modalità di esperienza.

² Pannone, 2012: 55. Per una panoramica dettagliata sulla produzione annuale di documentari si rimanda al sito www.cinemaitaliano.info

³ Sulle forme del reale nel cinema documentario italiano, scritto a partire da una serie di giornate di incontri e tavole rotonde, si veda Dottorini, 2013.

⁴ Sull'impossibilità di definire e categorizzare le nuove forme del cinema documentario si veda anche Spagnoletti, 2012.

⁵ Zonta, 2017: 2.

⁶ Sulle problematiche concernenti la terminologia e le definizioni si veda Dottorini, 2013.

⁷ De Gaetano, 2013: 10.

II. LO SGUARDO ETNOGRAFICO

Il cinema di Michelangelo Frammartino potrebbe essere associato, in prima istanza, alla tradizione del documentario etnografico italiano⁸, la cui produzione si è concentrata principalmente tra la seconda metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta attorno all'opera dell'antropologo Ernesto de Martino, considerato il «padre dell'antropologia culturale e dell'etnologia applicate alla società meridionale»⁹. Affiancando una dimensione visuale e sonora al rigore scientifico dei testi scritti di de Martino, la cui ricerca teorica si muoveva in linea con gli studi di Michel Foucault e Claude Lévi-Strauss¹⁰, il documentario etnografico attuava una riflessione sul rapporto tra i valori, le tradizioni e i rituali arcaici ancora esistenti e il processo di modernità e industrializzazione a cui il Paese stava velocemente andando incontro, gettando luce su un territorio marginale come quello del Meridione, carico di ambiguità e contrapposizioni, in un confronto tra «il pauroso mondo antico e il pauroso mondo moderno»¹¹. Attraverso un'esplorazione dei riti magico-religiosi, un recupero delle tradizioni agro-pastorali, un processo di ricostruzione e conservazione della memoria collettiva e storica, il cinema di Vittorio De Seta, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Michele Gandin e Gianfranco Mingozzi, tra gli altri, ha riflettuto profondamente su un paesaggio mutevole, forma simbolica dell'animo umano, passato e presente, mito e storia, di una realtà in via d'estinzione¹². L'attenzione si spostava su una realtà caratterizzata da forme di attrazione verso riti, simbologie, modelli arcaici, esclusa dal processo canonico di costruzione identitaria nazionale e dalla modernità invadente¹³. Il Meridione rappresentava uno scenario in cui emergevano la profonda complessità ed eterogeneità del processo di unificazione culturale del dopoguerra, dal momento che «si declina come un puzzle contorto, le cui tessere provengono da orizzonti diversi e talvolta conflittuali, apparentemente inconciliabili»¹⁴.

Nonostante sia nato e cresciuto a Milano, anche Frammartino volge lo sguardo al Meridione, ritornando alle proprie origini familiari e ai luoghi che ne hanno caratterizzato l'infanzia. Tutti e tre i film citati sono stati infatti girati in Calabria, dove il regista da bambino trascorreva le vacanze estive. Oltre alla stretta attenzione con l'ambientazione rurale calabrese, il cinema di Frammartino sembra riprendere la tradizione etnografica concentrandosi sulla preservazione della memoria storica della società rurale in un luogo fuori dal tempo che custo-

⁸ Per una ricostruzione storica del rapporto tra etnografia e cinema si veda Marano, 2007. Come indica Francesco Marano, la produzione dei documentari etno-antropologici si può dividere in due fasi: la prima tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta, contraddistinta dalla consulenza scientifica di de Martino i cui interessi di ricerca si concentravano sul tarantismo, le feste e le tradizioni popolari, i rituali magici e le onoranze funebri. I film di Luigi Di Gianni *Magia lucana* (1958) e *La Madonna del Pollino* (1971) aprono e chiudono simbolicamente questo primo periodo. La seconda, invece, nonostante mantenga una traccia dell'approccio e dell'indagine demartiniana, si concentra prevalentemente sulle grandi feste religiose del Sud, trasformandole sovente in un attraente stereotipo.

⁹ Saponara, 2017: 252.

¹⁰ Per un approfondimento si veda Saponara, 2017.

¹¹ Bernardi, 2002: 93.

¹² Marano, 2007.

¹³ Saponara, 2017.

¹⁴ Parigi, 2014: 8.

disce il sapere popolare come forma di costruzione dei caratteri identitari¹⁵. Frammartino getta luce sui riti magici della vita quotidiana contadina dalle tradizioni millenarie – come in *Le quattro volte*, dove viene mostrata la “Festa dell’Abete” di Alessandria del Carretto, piccolo paese della provincia di Cosenza ripresa anche nel film di Vittorio De Seta *I dimenticati* (1959) –, il processo per ottenere il carbone naturale tramite cataste di legno (*scarazzu*), oppure il culto arboreo lucano legato alla figura del “romito”, l’uomo-albero, nel suo ultimo lavoro *Alberi*. Il regista, in maniera analoga alla figura del cineasta/antropologo, attua un esercizio di osservazione partecipante, calandosi nel territorio, immergendosi all’interno delle comunità, come dimostrano i due anni di studio e ricerche sul campo tra Caulonia, Alessandria del Carretto e Serra San Bruno, instaurando un profondo legame con la dimensione rituale delle antiche tradizioni. La comprensione della realtà avviene a seguito di un percorso di relazione e di avvicinamento, personale esperienza di condivisione che riformula il concetto stesso di appartenenza. Secondo Maria Faccio, all’esercizio profilmico di Frammartino si può associare il trittico del paradigma maussiano dare/ricevere/ricambiare¹⁶. Lontano dalla spettacolarizzazione del folklore come processo di iconizzazione, dallo stereotipo il paesaggio del Meridione assume una nuova rilevanza e risignificazione diventando «modulo interpretativo»¹⁷. Il paesaggio viene lasciato agire davanti allo sguardo mutato dello spettatore contemporaneo trasformandosi in «materia prima a cui attribuire una forma secondo la propria personale interpretazione»¹⁸, realtà molteplice e non univoca. Tuttavia, il cinema di Frammartino sembra discostarsi da alcuni aspetti della tradizione demartiniana, quali la mancanza di intento enciclopedico e didattico, l’esigenza dell’indagine scientifica o dell’impegno civile. Il regista infatti non ha voluto approfondire il territorio della ricerca antropologica intenzionalmente, al fine di mantenere «quell’ingenuità e incoscienza ormai perdute in campo cinematografico»¹⁹. Emerge dalle sue produzioni una riflessione su un’antropologia del soggetto, piuttosto che dell’oggetto, del modo stesso di guardare. La natura dello sguardo, le modalità di messa in scena e le decisioni stilistiche e formali di Frammartino sono profondamente influenzate dalla propria formazione artistica, così come dal contesto storico e culturale.

Passando all’età adulta tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta, un’epoca in cui tutto un nuovo territorio delle immagini ci raggiungeva – e penso soprattutto all’avvento delle Tv private – un territorio fatto di immagini molto seduttive ma poco partecipative che venivano dal mondo della televisione, in me si è fatta strada l’esigenza di immagini di matrice opposta, immagini che consentissero di entrare in modo importante nelle cose.²⁰

¹⁵ Secondo Joseph Luzzi nel cinema di Frammartino possiamo inoltre rilevare delle influenze del “poetic cinema”. Luzzi, 2014.

¹⁶ Faccio, 2015: 25.

¹⁷ Faccio, 2015: 27.

¹⁸ Faccio, 2015: 21.

¹⁹ Faccio, 2015: 17.

²⁰ Frammartino in Dottorini, 2013: 203.

Il processo di interrogazione e reinterpretazione della realtà parte da un principio di “interazione con le immagini”, un percorso iniziato dalle installazioni interattive, dalla video-arte negli anni di studi di architettura al Politecnico di Milano e poi di cinema alla Scuola Civica. Parlando delle proprie influenze, lo stesso Frammartino nomina registi come Robert Bresson, Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Lisandro Alonso e Michel Snow o il gruppo di Studio Azzurro²¹. In un'altra intervista, invece, parla del rapporto con la tradizione documentaria del cinema italiano:

So che mi considerano un allievo di Ermanno Olmi... Mi onorano, ma non lo sono stato – per lo meno non direttamente. Non ho avuto un'ossessione per il suo cinema. Stesso discorso per altri grandissimi come De Seta, che ho recuperato in un secondo momento, o Piavoli. Sono registi che ho imparato a rispettare con la testa, ma che non sono arrivati nel momento del cuore.²²

III. AESTHETIC OF SLOW

Nella produzione di Frammartino, in linea con le sue dichiarazioni, emerge una precisa influenza e appartenenza allo *slow cinema*, una corrente stilistica non categorizzabile come genere cinematografico, dal momento che racchiude e ingloba diverse cinematografie, periodi, intenzioni, cinema narrativo, documentario e sperimentale su cui si sta concentrando l'attenzione di critici e studiosi negli ultimi anni²³. Lo “Slow Cinema debate”, come è stato definito, si è originato sulle pagine di «Sight and Sound» nell'estate del 2010 dagli articoli di Nick James e Jonathan Romney²⁴. Come nota quest'ultimo, specialmente dagli inizi degli anni 2000, sembrerebbe esserci una «increasing demand among cinephiles for films that are slow, poetic, contemplative cinema that downplays event in favour of mood, evocativeness and an intensified sense of temporality»²⁵. La definizione proposta da Romney evidenzia il *degree-zero mode* di una forma cinematografica i cui aspetti chiave si possono riscontrare nella «rarefied intensity in the artistic gaze, whether the images are polished [...] or frugally roughedged»²⁶. L'*aesthetic of slow* privilegia la narrazione lenta e non drammatica (se la narrazione è presente); l'utilizzo del piano-sequenza come mezzo “strutturale”, spesso accompagnato da un'inquadratura fissa; un'enfaticizzazione dei “tempi morti”, in cui si interrompe la narrazione per lasciar spazio alla contemplazione e alla concretizzazione della durata; la sospensione del flusso diegetico attraverso la rappresentazione dell'immobilità (*stillness*), la macchina da presa si sofferma su oggetti, paesaggi e piccoli gesti della quoti-

²¹ Si veda il saggio di Anton Giulio Mancino *Le due volte di Michelangelo*, pubblicato il 29 settembre 2013 sul sito «cinecriticaweb»: www.cinecriticaweb.it/panoramiche/le-due-volte-di-michelangelo (ultima consultazione 15 novembre 2018).

²² Frammartino in Massimo Lechi, *Intervista a Michelangelo Frammartino*, intervista pubblicata sul sito «filmdoc» nel settembre 2014: www.filmdoc.it/2014/09/intervista-a-michelangelo-frammartino-2/ (ultima consultazione 15 novembre 2018).

²³ Per un'introduzione allo *slow cinema* si vedano Flanagan, 2012; Jaffe, 2014; De Luca, Nuno Barradas, 2016.

²⁴ Romney, 2010; James, 2010: 5.

²⁵ Romney, 2010: 43.

²⁶ Romney, 2010: 43.

dianità; la mancanza di dialogo o il silenzio. Attraverso queste scelte e strategie lo *slow cinema* riflette sulla pratica contemplativa di visione e sulla percezione della durata cinematografica, invitando lo spettatore a focalizzare la propria attenzione su piccoli dettagli all'interno dell'inquadratura, impercettibili nelle forme convenzionali di narrazione²⁷.

È certamente possibile rintracciare nelle sperimentazioni linguistiche e formali del cinema strutturale o concettuale degli anni Sessanta e Settanta, nella riflessione sulla natura dell'esperienza cinematografica attraverso un gioco percettivo tra «camera optics and the time-based quality of the film image»²⁸, forti segnali anticipatori dello *slow cinema* contemporaneo. Come sottolinea Adam Sitney, nel cinema strutturale «the shape of the whole film is predetermined and simplified, it is that shape which is the primal impression of the film»²⁹. Minimizzando qualunque tipo di contenuto figurativo, visibile e udibile, il cinema strutturale entra in «this miasmic area of experience and proceed with film as film»³⁰. Tra i più chiari casi di autoriflessione sulla *medium specificity*, i film di Andy Warhol realizzati nel 1963 e 1964 consistono in *isochronal representations* di un oggetto statico o di una figura che compie una singola azione ripetuta e dilatata nel tempo, ripresi in un'inquadratura fissa. Film come *Sleep* (t.l. Dormire, 1963), *Kiss* (t.l. Bacio, 1963), *Eat* (t.l. Mangiare, 1963), *Blow Job* (t.l. Pompino, 1964) ed *Empire* (t.l. Impero, 1964) portano all'estremo la durata cinematografica offrendo una radicale riconsiderazione dell'esperienza fenomenologica dello spettatore³¹. Anche Michael Snow, riferimento esplicito di Frammartino, negli anni Sessanta esplora la temporalità cinematografica, riflettendo sulla natura materiale e percepibile dello scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura, aprendo uno spazio per una visione critica e di contemplazione in opere come *Wavelength* (t.l. Lunghezza d'onda, 1967), *Back and Forth* (t.l. Avanti e indietro, 1969), *Dripping Water* (t.l. Gocciolante acqua, 1969) e *La Région centrale* (t.l. La regione centrale, 1971). Legato a delle riflessioni ontologiche sulla natura del medium, il cinema strutturale attua, nelle geometrie del quadro e del supporto, un'invocazione del tempo che scorre, lasciando spazio allo spettatore di focalizzarsi su differenti e molteplici significati e associazioni. La riflessione sull'esperienza cinematografica, sullo sviluppo del pensiero critico nel regime scopico contemplativo è l'assunto base anche dell'opera di Frammartino:

Per me una delle cose più belle, proprio come fruitore, è quando scopro che ciò che do per scontato, degli a priori della percezione e del sentire, che ormai quasi considero come facenti parte del funzionamento del mio corpo, risultano invece essere delle costruzioni.³²

²⁷ Flanagan, 2008.

²⁸ Wahlberg, 2008: 95.

²⁹ Sitney, 2002: 374.

³⁰ Gidal, 1978: 2.

³¹ Wahlberg, 2008.

³² Frammartino in Matteo Marelli, *Sugli alberi e le tradizioni, sullo sguardo e il legame con le cose*, intervista pubblicata il 4 dicembre 2013 sul sito di «Cineforum»: www.cineforum.it/focus/Filmmaker_Festival_2013/Intervista_a_Frammartino (ultima consultazione 15 novembre 2018).

Alcuni degli elementi sopra citati, concernenti lo *slow cinema*, sono esplicitamente riconducibili all'opera del regista italiano già a partire dal lungometraggio d'esordio, *Il dono*, girato a Caulonia, un piccolo villaggio in provincia di Reggio Calabria, abitato ormai da un pugno di anime. Il film, attraverso piani-sequenza con inquadratura fissa, mostra la staticità e immobilità del luogo, in cui le pochissime persone rimaste sembrano in attesa, ferme in una surreale calma piatta, a fissare il tempo che scorre loro davanti. Frammartino rinuncia quasi esclusivamente al dialogo lasciando che lo spettatore possa entrare all'interno di questo spazio, immergersi nei suoi silenzi e nei suoni d'ambiente. Lo sguardo si posa principalmente sulle case di muratura e pietra, sulle strade che si diramano nel borgo, sulla chiesa, sulle poche botteghe rimaste, sull'ufficio postale, ripercorrendo e ridisegnando la geografia di una realtà che sembra scomparire davanti all'obiettivo della macchina da presa.

Le quattro volte, seppur mantenendo una continuità estetica e formale con il film precedente, attua una profonda articolazione della composizione, dello spazio e del tempo dell'inquadratura, instaurando un rapporto di intimità tra lo spettatore e l'immagine e portando all'estremo la riflessione sull'esperienza della durata³³. Come osserva il regista, il film suggerisce un processo di liberazione dello sguardo, permettendo allo spettatore di entrare in un regime contemplativo così che possa ritrovare il nesso invisibile «che unisce le materie viventi»³⁴. Il titolo del film fa riferimento ad una citazione che gli studiosi attribuiscono a Pitagora:

In noi [ci sono] quattro vite successive, incastrate l'una dentro l'altra. L'uomo è un minerale, perché ha in sé lo scheletro, formato da sali e da sostanze minerali; attorno a questo scheletro è ricamato un corpo di carne, formato di acqua, di fermenti e di altri sali. L'uomo è anche un vegetale, perché come le piante si nutre, respira, ha un sistema circolatorio, ha il sangue come linfa, si riproduce. È anche un animale, in quanto dotato di motilità e di conoscenza del mondo esterno, datagli dai cinque sensi e completata dall'immaginazione e dalla memoria. Infine è un essere razionale, in quanto possiede volontà e ragione. Abbiamo dunque in noi quattro vite distinte e dobbiamo quindi conoscerci quattro volte.³⁵

³³ «A mio parere è il linguaggio dell'immagine la vera questione. È il tipo di inquadratura, la sua durata, la relazione tra le stesse immagini a tratteggiare le sfumature dei significati in un unico prodotto dirompente che quasi sfiora il limite del film di denuncia. A volte in una pellicola che tratta argomenti apparentemente banali come delle caprette è proprio il linguaggio a sottolineare il contenuto profondo attraverso la forma» (Frammartino in Anton Giulio Mancino, *Le due volte di Michelangelo*, saggio pubblicato il 29 settembre 2013 sul sito «CineCritica»: www.cinecriticaweb.it/panoramiche/le-due-volte-di-michelangelo ultima consultazione 15 novembre 2018).

³⁴ Frammartino in Luca Mosso, *Conversazione con Michelangelo Frammartino* (2010), intervista pubblicata nel pressbook di *Le quattro volte* (film.cinecitta.com/public/pressbook/PBquattrovolte.doc).

³⁵ Frammartino in Luca Mosso, *Conversazione con Michelangelo Frammartino* (2010), intervista pubblicata nel pressbook di *Le quattro volte* (film.cinecitta.com/public/pressbook/PBquattrovolte.doc).

Il film mette in scena il ciclo della vita, della natura, mostrando quattro volti, quattro sembianze di uno stesso paesaggio in continuo e perpetuo mutamento, segnato dal passaggio delle stagioni, dallo scorrere del tempo. Il primo episodio ha al centro un vecchio pastore malato che ogni sera beve, sciolta nell'acqua, la polvere raccolta dal pavimento della chiesa, nella speranza di una guarigione³⁶. Dopo la morte dell'uomo, una capra dà alla luce un capretto bianco. Il film segue le prime settimane di vita dell'animale che cresce, si irrobustisce, entra nell'ovile ma, mentre è al pascolo per la prima volta, si stacca dal gregge perdendosi nella vegetazione. Il capretto, stremato, trova riparo sotto un grosso abete bianco. Il maestoso albero coperto prima dalla neve e poi scosso dal vento primaverile, porta al proprio interno insetti e microrganismi. Le stagioni passano, il silenzio contemplativo viene rotto dal rumore di una motosega. L'albero viene abbattuto, spogliato dei suoi possenti rami e portato nella piazza del paese dove viene issato nuovamente in posizione eretta. L'ultima parte del film segna il passaggio dal regno vegetale a quello minerale. I carbonai delle Serre, seguendo un'antichissima tecnica che risale ai Fenici, e che si trasmette di generazione in generazione, impugnano un bastone, che sembra quasi assumere la forma di uno scettro magico, con il quale tastano il covone monitorando lo stato di cottura e di disidratazione, e portano il legno bianco dell'abete a diventare carbone. Il disegno strutturale del film conclude il suo ciclo mostrando la natura impermanente, in continuo mutamento, dell'essere. L'immagine finale del camino fumante di un'abitazione, segnando un ritorno della figura umana nonostante questa non appaia, si ricollega a quella iniziale del prologo, in cui viene mostrata la fuoriuscita di vapore dalle bocche del covone durante il processo di carbonificazione. In questo film Frammartino privilegia i campi lunghi e lunghissimi, inquadrature fisse sul paesaggio che esaltano la spazialità e la profondità dell'ambiente, lasciando che lo spettatore si possa perdere all'interno della cornice. Facendo ancora riferimento alla percezione dello spettatore e allo sguardo della macchina da presa, Frammartino richiama chiaramente le geometrie del cinema strutturale:

If I film from one metre off the ground, I'm taking a viewpoint which is no longer human but mechanical – the viewpoint of the camera. It's like trying to see the world through the eyes of someone who is not capable of making distinctions, of discriminating between things – who can't therefore establish hierarchies.³⁷

Al fine di evidenziare questo aspetto, questa prospettiva, contrariamente a *Il dono*, che ritraeva lo spazio urbano del villaggio di Caulonia, in *Le quattro volte* il regista distoglie lo sguardo dall'uomo, dall'umano, concentrandosi sul paesaggio in linea con l'assunto principale dello *slow cinema* che cerca di dilatare il tempo, piuttosto che comprimerlo. La fascinazione per l'utilizzo del paesaggio in funzione della rappresentazione dello scorrere del tempo e della

³⁶ Secondo un'antica credenza diffusa in Calabria, che risale all'epoca pre-cristiana, la sporcizia raccolta, oltre ad avere un potere terapeutico per i malati, veniva data agli animali e utilizzata come fertilizzante magico nei campi.

³⁷ Frammartino in Romney, 2011a: 48.

durata filmica è riconducibile all'opera di Peter Hutton e James Benning³⁸. In stretta connessione con il cinema di Frammartino e in particolar modo con *Le quattro volte*, Peter Hutton concentra la sua opera sulla rappresentazione del paesaggio naturale, evocando l'«extreme sublime of silence»³⁹ della pittura luminista, come nota Scott MacDonald facendo riferimento specialmente ai dipinti di Martin Johnson Heade e di Fitz Hugh Lane, che enfatizzano gli effetti atmosferici e di luce. In opposizione alla nostra “rumorosa” (*noisy*) era cinematografica, Hutton è particolarmente devoto alla registrazione in completo silenzio che permette allo spettatore di entrare in un regime onirico, contemplativo e di focalizzare la propria attenzione su minimi e infinitesimali dettagli, sui tagli di luce che segnano il paesaggio, specialmente in film come *Landscape (for Manon)* (t.l. Paesaggio per Manon, 1987), *In Titan's Goblet* (t.l. Nel calice di Titano, 1991) e *Three Landscapes* (t.l. Tre paesaggi, 2013). Come afferma lo stesso regista facendo riferimento alla propria scelta di soffermarsi sul paesaggio naturale:

[My] films appeal primarily to people who enjoy looking at nature, or who enjoy having a moment to study something that's not fraught with information. The experience of my films is a little like daydreaming. It's about taking the time to just sit down and look at things.⁴⁰

Strettamente interconnesso con il cinema di Andy Warhol, Peter Hutton, Michael Snow e Hollis Frampton, James Benning nella sua intera filmografia, fin dagli anni Settanta, ha riflettuto sulla percezione visiva, sulla qualità temporale dell'immagine cinematografica, impiegando un approccio di osservazione, lo sguardo rigoroso dell'inquadratura fissa e l'utilizzo formale del piano-sequenza, concentrandosi sul paesaggio urbano e naturale. Come sostiene il regista stesso:

In my films, I'm very aware of recording place over time, and the way that makes you understand place. Once you've been watching something for a while, you become aware of it differently. I could show you a photograph of the place, but that doesn't convince you, it's not the same as seeing it in time. I'm very interested, now, in how much time is necessary to understand place.⁴¹

In *Le quattro volte* sono chiare ed esplicite alcune reminiscenze del cinema di Hutton e di Benning, nelle geometrie, nel rigore matematico, nelle armonie e nell'ascetismo del paesaggio, in particolar modo nella terza parte del film in cui la macchina da presa si sofferma sul grande abete e sulla magnificenza dell'ambiente circostante. La rappresentazione dello scorrere del tempo, qui evidenziata dall'elisse temporale che segna il passare delle stagioni, con l'albero prima coperto dalla neve e poi piegato dal vento, sembra richiamare la scelta, così come l'inquadratura, adottata da Benning in *Stemple Pass* (t.l.

³⁸ Pichler, 2007: 23.

³⁹ MacDonald, 2001.

⁴⁰ Hutton in MacDonald, 1988: 243.

⁴¹ Zuvella, 2004.

*Figg. 1 e 2 -
Fotogrammi tratti
da "Le quattro volte"
(2010) di Michelangelo
Frammartino,
esemplificativi di come nel
film il paesaggio venga
colto nel suo mutare.*



Il Passo di Stemple, 2012, *figg. 1-2*). Facendo in particolar modo riferimento a *13 Lakes* (t.l. 13 laghi, 2004), Michael Anderson sottolinea come la riflessione portata avanti da James Benning sulla durata cinematografica, sulla rappresentazione dello scorrere del tempo interno all'inquadratura, getti luce, inoltre, sul fuori campo richiamando la concettualizzazione dello "spazio laterale" teorizzata da André Bazin⁴². Seguendo questa prospettiva, lo schermo viene compreso non come presentazione di un « frammento rettangolare di realtà, ma piuttosto come una maschera la cui funzione non è di nascondere la realtà quanto di rivelarla »⁴³. Come nota Anderson, Bazin riflette sulla natura ontologica dell'immagine interrogandosi su come il cinema estenda l'immagine fissa nella durata temporale introducendo la complessità del cambiamento e della trasformazione⁴⁴. Il film non è più il contenuto per preservare l'oggetto, dal momento che il flusso della natura non può essere interamente confinato all'interno dei limiti dell'inquadratura. Attraverso un esercizio nell'atto di osservare le immagini lo spettatore diventa consapevole dello spazio laterale, andando oltre i confini del quadro, scrutando non solo l'istante rappresentato ma anche la durata e il processo di cambiamento messo in scena.

⁴² Anderson, 2005.

⁴³ Anderson, 2005.

⁴⁴ Bazin in Anderson, 2005.

Fig. 3 -
Fotogramma tratto da
“Le quattro volte” relativo
all’inquadratura che
si ripresenta quattro
volte prima del lungo
piano-sequenza.



Frammartino, attraverso l'utilizzo della profondità di campo e del piano-sequenza, esplora lo spazio interno all'inquadratura così come il fuori campo. Questo aspetto è evidente nel film *Le quattro volte*, in un lungo piano-sequenza di otto minuti che riprende una piccola processione pasquale (fig. 3). La scena si apre con l'arrivo di un camioncino dal quale scendono tre persone vestite da centurioni che prenderanno parte alla cerimonia. Dopo aver parcheggiato l'autoveicolo in uno spiazzo a lato della strada, si avviano verso il paese. In campo lungo viene mostrata, in alto sulla sinistra dell'inquadratura, la Porta di Sant'Antonio – principale accesso al borgo di Caulonia –, accanto alcune abitazioni e il furgoncino parcheggiato, la strada che taglia il quadro in diagonale, mentre in basso sulla sinistra si può notare un gregge di capre raccolto in un'area recintata⁴⁵. L'attenzione dello spettatore si divide dunque fra la strada, teatro dell'azione, e la zona in cui sono gli animali. La macchina da presa segue con un lento movimento verso destra l'avanzare della processione, mostrando il prosieguo della strada che si perde nei boschi circostanti. Un altro movimento porta la macchina alla posizione originaria mostrando, questa volta, un chierichetto rimasto indietro che cerca di raggiungere il gruppo mentre il cane di guardia al gregge gli abbaia contro. Appena il ragazzino riesce a distrarre l'animale lo vediamo correre verso la madre, mentre il cane urta il furgoncino facendo cadere il blocco che permetteva al mezzo, in salita, di rimanere fermo. Mentre il furgoncino sta franando contro la recinzione, la macchina da presa si muove ancora una volta verso destra a inquadrare l'altra porzione di campo seguendo il cane che corre in quella direzione, lasciando fuori campo l'incidente e il fragoroso boato. Dopo aver raggiunto alcuni uomini che si vedono in lontananza, il cane torna indietro: la macchina da presa continua a seguirlo, fermandosi ancora nella posizione iniziale, mostrando infine il gregge di capre che, uscito dalla recinzione, si dirige verso il paese. Attraverso un movimento panoramico, la macchina da presa crea un rapporto, una tensione dialettica tra i due ambienti spostando l'attenzione verso l'esterno, per poi tornare al

⁴⁵ Questa inquadratura, che si ripresenta quattro volte prima del lungo piano-sequenza, segna una ricorrenza rituale di alcune situazioni e punti di vista che ritornano in momenti diversi del film.

teatro dell'azione. Facendo riferimento alle riflessioni di Bazin sul montaggio proibito⁴⁶, il film pone lo spettatore in un regime scopico attivo, in una posizione libera, rompendo i confini del quadro.

In questa scena emerge un ulteriore aspetto centrale nella produzione di Frammartino, che richiama la capacità del cinema di proiettare il mondo indipendentemente dal soggetto umano. Un altro elemento che discosta il regista dalla tradizione del documentario etnografico demartiniano è, oltre al protagonismo del paesaggio, la «non-anthropocentric horizontalization of representation»⁴⁷. Partendo dalla concettualizzazione proposta da Jane Bennett, «horizontalization»⁴⁸ come parte del dissiparsi tra «the onto-theological binaries of life/matter, human/animal, will/determination, and organic/inorganic»⁴⁹, Laura McMahon riflette sulla «animal agency» che include effetti intenzionali e non intenzionali⁵⁰. Frammartino stesso invita lo spettatore a leggere il film tenendo conto di questa inversione di prospettiva: «the ant steals the scene, and the man's face, in close-up, becomes a landscape»⁵¹. In questo caso sono gli animali stessi come il cane e le capre a guidare l'azione, un elemento che il regista non può controllare o dirigere.

Un altro elemento chiave, punto di contatto tra lo *slow cinema* e l'opera di Frammartino, è il silenzio, o meglio l'«aesthetics of silence»⁵². La combinazione di microazioni del quotidiano, la mancanza completa di alcuna forma di dialogo (al massimo sono presenti dei brusii) o di voce *over*, riduce le «intimacy and identification» dello spettatore, creando una distanza «expanding our acoustic familiarity with what surrounds us»⁵³, come i suoni d'ambiente e i suoni della natura. Come sottolinea Jacques Rancière prendendo in esame il cinema di Béla Tarr:

Silent cinema was not an art of silence. Its model was the language of signs. Silence only has tangible power in the sound film, thanks to the possibility it offers of dismissing the language of signs, of making faces speak not through expressions signifying sentiments, but through the time taken to turn around their secret.⁵⁴

L'osservazione silenziosa e meditativa degli aspetti del quotidiano è una delle caratteristiche anche del cinema di Lisandro Alonso, citato dallo stesso Frammartino tra le proprie influenze. In film come *La Libertad* (*Id.*, 2001), *Los Muertos* (*Id.*, 2004) e *Liverpool* (*Id.*, 2008), la macchina da presa segue i personaggi che, avvolti nei suoni della natura, si perdono lentamente nel paesaggio. Alonso si sofferma sui tempi morti dell'inquadratura (non eventi), continuando a riprendere anche dopo che il personaggio è uscito di campo. Questo *empty*

⁴⁶ Bazin, 1975: 63-74.

⁴⁷ McMahon, 2015: 110.

⁴⁸ Bennett conia il termine invocando la figura dell'*actant* teorizzata da Bruno Latour «as a source of action that can be either human or nonhuman» (Bennett, 2010: VIII).

⁴⁹ Bennett, 2010: X.

⁵⁰ McMahon, 2015.

⁵¹ Frammartino in Romney, 2011b.

⁵² Taylor, 2007: 52.

⁵³ Jaffe, 2014: 113.

⁵⁴ Rancière, 2013: 5.

negative space mette in risalto la rappresentazione materiale della durata e dello scorrere del tempo, permettendo allo spettatore di vagare all'interno del quadro in un regime contemplativo⁵⁵. Alla strategia di sottolineare i tempi morti fa riferimento anche Theo Angelopoulos, che parla di «musical pauses»:

After the last note, there is a moment of silence, allowing the viewer to grasp the sense of the entire sequence. Normally, shots are cut when the action is over, or the last sound is heard. Emptiness, the dead moment, is the impression you have when there is nothing more to show or to hear.⁵⁶

Commentando questo tipo di pratica⁵⁷, propria anche del suo cinema, Frammartino fa riferimento ad una specifica scena di *Bu San (Goodbye Dragon Inn, 2003)* di Tsai Ming-liang, come influenza:

Si vede una donna claudicante che spazza il pavimento lentamente, fila dopo fila, e quindi esce di scena. Il piano rimane vuoto per dieci secondi, venti, trenta, un minuto. Ok, pensi, l'ha fatta un po' lunga, ma ora taglia. Dopo un minuto e mezzo capisci che stai guardando qualcos'altro. Ed è folgorante.⁵⁸

IV. ALBERI, NUOVE FORME DI VISIONE

Nonostante possa sembrare un evidente segno di cesura con i due film precedenti, *Alberi* corrisponde a un ritorno alle origini nella produzione di Frammartino, il campo delle installazioni interattive e della video-arte, delineando inoltre una continuità estetica, formale, propria dello *slow cinema*. La prima differenza con i due lungometraggi citati precedentemente è quella del supporto, dal momento che quest'ultimo film è stato realizzato in digitale e non in pellicola 35 millimetri⁵⁹. La cine-installazione, presentata in anteprima al MoMA PS1 di New York nel programma del Tribeca Film Festival e successivamente a Milano durante il Filmmaker Festival, riporta in vita la figura del romito, uomo-albero, una delle maschere (insieme all'orso e alla quaresima) che popola il carnevale

⁵⁵ Cavallini, 2015.

⁵⁶ Angelopoulos in Fainaru, 2001: 26.

⁵⁷ Anche Jean-Marie Straub e Danièle Huillet parlano della loro scelta di continuare a filmare fino a che non si conclude il rullo di pellicola in *Où gît votre sourire enfoui? (Where Does Your Hidden Smile Lie?, 2001, di Pedro Costa)*.

⁵⁸ Frammartino in Luca Mosso, *Conversazione con Michelangelo Frammartino (2010)*.

La conversazione è pubblicata nel pressbook di *Le quattro volte* (film.cinecitta.com/public/pressbook/PBquattrovolte.doc).

⁵⁹ Nelle interviste Frammartino ritorna spesso su questo aspetto: «La scelta del supporto per me non è una scelta dettata da considerazioni economiche. Nel periodo del Dogma si diceva che il digitale era la democrazia; per me questa è una sciocchezza. Mi è capitato di fare dei lunghi con 5.000 euro; il risparmio non sta nell'uso della pellicola. La pellicola cattura la lingua muta della materia, crea un rapporto tattile con le cose. Su *Le quattro volte* ho difeso questa scelta fino in fondo perché la pellicola è come un calco del reale» (Frammartino in Anton Giulio Mancino, *Le due volte di Michelangelo*, pubblicato il 29 settembre 2013 sul sito «CineCritica»: www.cinecriticaweb.it/panoramiche/le-due-volte-di-michelangelo ultima consultazione 15 novembre 2018).

Fig. 4 - Fotogramma tratto da "Alberi" (2013) di Michelangelo Frammartino relativo alla scena in cui i romiti indossano i costumi realizzati con i rami raccolti nel bosco.



di Satriano, in Lucania⁶⁰. Proiettata in loop l'opera conserva una struttura circolare in linea con la natura espositiva del progetto⁶¹. Come sostiene l'autore, l'albero, con la sua capacità rigenerativa, rappresenta il ciclo della vita, nascita, morte e rinascita, di stagione in stagione. Il film si apre mostrando il sorgere del sole, la cui luce illumina gradualmente l'inquadratura. La macchina da presa, inizialmente fissa a cogliere la luce che filtra tra le fronde degli alberi, attraverso un lungo piano-sequenza si muove lentamente addentrando nel bosco, per soffermarsi infine sul paese di Armento (dove sono state realizzate le riprese), inquadrato in lontananza. In linea con i film precedenti, Frammartino torna a gettare luce sulla sacralità del rito, mostrando gli uomini del paese scegliere con cura i rami e le foglie degli alberi con cui realizzare il proprio costume. Inquadrando i romiti nella foresta, letteralmente immersi nell'ambiente, che si confondono con gli alberi, il regista si serve del mimetismo per enfatizzare, visivamente ma non solo, l'appartenenza al luogo e al territorio, in comunione con la natura, aprendo a uno spazio contemplativo, ipnotico (fig. 4). Lo stesso regista afferma:

Quello che ricerco è una connessione profonda, un po' come un animale mimetico, come quegli insetti-foglia che gridano la loro appartenenza alla foresta. E lo fanno in una maniera talmente viva che non puoi non pensare che non riguardi anche noi. Ecco, quando vedi gli *uomini-albero* lucani capisci che gridano la loro appartenenza, perduta, al mondo.⁶²

⁶⁰ Si veda Alfonso Mastrantonio, *Alberi, l'unità fondamentale del cinema di Michelangelo Frammartino*, saggio pubblicato sul sito «indie-eye» il 15 dicembre 2013: www.indie-eye.it/cinema/covercinema/alberi-lunita-fondamentale-del-cinema-di-michelangelo-frammartino.html (ultima consultazione 15 novembre 2018).

⁶¹ Frammartino fa riferimento inoltre alla "ciclicità" del cinema degli anni Settanta e Ottanta, dal punto di vista dell'esperienza e della visione. «Potevi entrare in sala quando volevi e vedere rivedere a piacimento un film». Frammartino in Dottorini, 2013: 207.

⁶² Frammartino in Matteo Marelli, *Sugli alberi e le tradizioni, sullo sguardo e il legame con le cose*, intervista pubblicata il 4 dicembre 2013 sul sito di «Cineforum»: www.cineforum.it/focus/Filmmaker_Festival_2013/Intervista_a_Frammartino (ultima consultazione 15 novembre 2018).

Grazie alle nuove tecnologie lo *slow cinema* attua una profonda riflessione sulla natura ontologica dell'immagine digitale dal momento che, oltre alla riduzione dei costi di produzione rispetto alla pellicola, questa permette una sperimentazione ancora più radicale nell'esperienza fenomenologica dello scorrere del tempo. La durata dell'inquadratura infatti non dipende più dalla lunghezza della pellicola ma dalla batteria della camera o dalla dimensione del supporto di memoria⁶³. Condividendo alcune scelte estetiche e stilistiche con la fotografia e la video-arte, nella fissità dell'immagine lo *slow cinema*, come nota Elsaesser, potrebbe essere un modo per trasformare la sala cinematografica in «a kind of museum as the site of contemplation and concentration»⁶⁴. Nonostante a Milano il film sia stato proiettato su uno schermo cinematografico (quello dell'ex Cinema Manzoni) nel buio di una sala, il progetto rompe la sacralità del rito della fruizione cinematografica riflettendo sul processo di rilocalizzazione/dislocazione⁶⁵ dell'esperienza filmica, in linea con la geografia espositiva della galleria d'arte. Oltre ai cuscini posizionati davanti allo schermo, per permettere allo spettatore di entrare in un clima confortevole che incoraggiasse un'esperienza meditativa, lo spettatore/visitatore era libero di entrare e uscire quando preferiva dalla sala. Il progetto riflette in maniera ancora più radicale l'idea di interazione e di rendere lo spettatore attivo, «il polo fondamentale di un percorso di condivisione»⁶⁶. «Considero il film un corpo morto che ha bisogno dello sguardo attivo dello spettatore per prendere vita»⁶⁷, commenta il regista. La modalità espositiva di *Alberi*, proiettato in loop per una giornata intera, invita lo spettatore a rivedere il film, facendo in modo che possa focalizzare l'attenzione nuovamente sui dettagli che animano l'inquadratura e che potrebbero essere sfuggiti ad una prima visione. La struttura circolare del racconto e della visione permette che si inneschi «questo strano loop ipnotico capace di far scaturire un'energia alle immagini»⁶⁸. *Alberi* rompe l'istanza lineare e illusoria del cinema promuovendo una riflessione sull'aspetto percettivo

⁶³ Si veda ad esempio la produzione cinematografica in digitale di James Benning come *Ruhr* (*Id.*, 2009), *Nightfall* (t.l. Crepuscolo, 2012), *Small Roads* (t.l. Piccole strade, 2011), *Stemple Pass*, *BNSF* (*Id.*, 2013), o l'utilizzo del piano-sequenza in *He Fengming* (*Fengming: A Chinese Memoir*, 2007) di Wang Bing, *No quarto da Vanda* (*In Vanda's Room*, 2000) di Pedro Costa), oppure in *Jiao you* (*Stray Dogs*, 2013) di Tsai Ming-liang.

⁶⁴ Elsaesser, 2011: 117.

⁶⁵ Il termine "ri-localazione" viene concettualizzato da Francesco Casetti. Per un approfondimento si veda Casetti, 2015.

⁶⁶ Frammartino in Matteo Marelli, *Sugli alberi e le tradizioni, sullo sguardo e il legame con le cose*, intervista pubblicata il 4 dicembre 2013 sul sito di «Cineforum»: www.cineforum.it/focus/Filmmaker_Festival_2013/Intervista_a_Frammartino (ultima consultazione 15 novembre 2018).

⁶⁷ Frammartino in Matteo Marelli, *Sugli alberi e le tradizioni, sullo sguardo e il legame con le cose*, intervista pubblicata il 4 dicembre 2013 sul sito di «Cineforum»: www.cineforum.it/focus/Filmmaker_Festival_2013/Intervista_a_Frammartino (ultima consultazione 15 novembre 2018).

⁶⁸ Frammartino in Alfonso Mastrantonio, *Alberi, l'unità fondamentale del cinema di Michelangelo Frammartino*, saggio pubblicato sul sito «indie-eye» il 15 dicembre 2013: www.indie-eye.it/cinema/covercinema/alberi-lunita-fondamentale-del-cinema-di-michelangelo-frammartino.html (ultima consultazione 15 novembre 2018).

e spaziale in linea con i *gallery films*⁶⁹. Se nella fruizione classica all'interno della sala cinematografica il tempo dell'esperienza coincide con la durata stessa del film, nello spazio espositivo della galleria viene a crearsi un'estensione "verticale" del tempo, «a time of meanwhile»⁷⁰, l'immagine in movimento si espande per riempire lo spazio instaurando un rapporto di interazione con lo spettatore così come con il contesto esterno («out-of-frame»)⁷¹. L'opera riconfigura dunque la "tecnologia estetica" della sala cinematografica, che nega la mobilità corporea e la percezione dell'ambiente circostante al fine di potenziare gli effetti del film e della costruzione narrativa classica nell'universo finzionale sullo spettatore, per avvicinarsi invece alla percezione caratterizzante lo scenario complesso e ibrido del *white cube*⁷². La modalità di fruizione all'interno dello spazio espositivo della sala cinematografica in cui viene proiettato il film si avvicina a quella propria della galleria, nonostante venga mantenuta l'oscurità, offrendo allo spettatore/visitatore la possibilità di muoversi liberamente, di scegliere quando entrare, uscire, dove fermarsi, sedersi o restare⁷³. La riflessione attuata da Frammartino sulla percezione temporale del soggetto scopico nello spazio espositivo della galleria si ricollega inoltre al processo di modulazione e decelerazione attuato dalla video-arte grazie alla tecnologia digitale.

V. CONCLUSIONE

Per concludere, l'opera di Frammartino nel processo di interrogazione e reinterpretazione della realtà sembra attuare una ricodifica e ridefinizione delle forme e delle prospettive della tradizione demartiniana del documentario etnografico, impiegando scelte estetiche e stilistiche che denotano una chiara influenza e appartenenza allo *slow cinema*. Nonostante il regista, attraverso un esercizio di osservazione partecipante, getti luce sui riti magici della vita quotidiana contadina, attua un'inversione di tendenza attraverso una ricollocazione dell'elemento umano, lasciando invece agire il paesaggio. Il cinema di Frammartino si distanzia da una visione antropocentrica, giacché l'uomo non è più l'unità di misura ma parte di un contesto di interconnessioni colte dall'occhio della camera. Nella "temporalizzazione dello spazio" e nella "spazializzazione del tempo", il regista instaura e restaura la memoria storica della società rurale così come un rapporto originario, primordiale, tra la figura e il paesaggio, tra il soggetto e la macchina da presa, riflettendo su nuove esperienze percettive e della visione, sulla natura dell'immagine, filmando il ciclico e rituale eterno ritorno dell'esistenza.

⁶⁹ Fowler, 2004. Produzione di confine tra cinema e arti visive, i *gallery films* sono stati associati anche ad altre terminologie come cinema d'artista, cinema installato, cinema «altro» (Bellour, 2008), cinema esposto (Royoux, 1999).

⁷⁰ Fowler, 2004.

⁷¹ Catherine Fowler fa riferimento alla trilogia di Maya Deren *Meshes of the Afternoon* (t.l. Le reti del pomeriggio, 1943), *At Land* (t.l. Sulla Terra, 1944), e *Ritual in Transfigured Time* (t.l. Rituale in un'epoca di transfigurazione, 1946) per riflettere sulla «vertical investigation» che lega la tradizione dell'avanguardia ai *gallery films*. Fowler, 2004.

⁷² Per un approfondimento si veda Curtis, White, Ball, 2011.

⁷³ Per un approfondimento sulle modalità di fruizione proprie dello spazio di espositivo della galleria, che consentono allo spettatore (intermittente) una "deambulazione libera e orientata", provocando differenti esperienze percettive di temporalità e spazialità, si vedano: Bellour, 2008; Uroskie, 2014.

**Tavola
delle sigle**

BNSF: Burlington Northern and Santa Fe Railway
MoMA: Museum of Modern Art

**Riferimenti
bibliografici**

Anderson, Michael J.

2005, *James's Benning's Art of Landscape: Ontological, Pedagogical, Sacrilegious*, «Sense of Cinema», n. 36, July.

Bazin, André

1975, *Qu'est-ce que le cinéma*, 4 voll., Les Edition du Cerf, Paris; trad. it. *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano 1999.

Bellour, Raymond

2008, *Of an Other Cinema*, in Tanya Leighton (ed.), *Art and the Moving Image: a Critical Reader*, London Tate Publishing/Afterall Books, London 2008.

Bennett, Jane

2010, *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham (North Carolina).

Bernardi, Sandro

2002, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Padova.

Bertozi, Marco

2008, *Storia del documentario italiano: Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Padova.

Casetti, Francesco

2015, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.

Cavallini, Roberto

2015, *No Way Home: Silence, Slowness and the Problem of Authenticity in the Cinema of Lisandro Alonso*, «Aniki», vol. 2, n. 2.

Curtis, David; White, Duncan; Ball, Stephen (eds.)

2011, *Expanded Cinema: Art, Performance and Film*, Tate Publishing, London.

De Gaetano, Roberto

2013, *L'immagine documentaria come domanda di senso*, in Daniele Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum Edizioni, Udine 2013.

De Luca, Tiago; Nuno Barradas, Jorge (eds.)

2016, *Slow Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Dottorini, Daniele (a cura di)

2013, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum Edizioni, Udine.

Elsaesser, Thomas

2011, *Stop/Motion*, in Eivind Røssaak (ed.), *Between Stillness and Motion: Film Photography and Algorithms*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011.

Faccio, Maria

2015, *Le quattro volte di Michelangelo Frammartino: un caso di etnografia profilmica*, «Voci. Annuale di Scienze Umane», vol. 12.

Fainaru, Dan (ed.)

2001, *Theo Angelopoulos: Interviews*, Mississippi University Press, Jackson.

Flanagan, Matthew

2008, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, «16:9», vol. 29.

2012, *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, Tesi di dottorato in Philosophy in English, University of Exeter (<https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/4432>).

Fowler, Catherine

2004, *Room for Experiment: Gallery Films and Vertical Time from Maya Deren to Eija-Liisa Ahtila*, «Screen», vol. 45, n. 4.

Gidal, Peter

1978, *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, in Peter Gidal (ed.), *Structural Film Anthology*, London British Film Institute, London 1978.

Hansen, Miriam

2004, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts).

Jaffe, Ira

2014, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, Wallflower Press, New York.

James, Nick

2010, *Syndromes of a New Century*, «Sight and Sound», vol. 20, n. 2, February.

Luzzi, Joseph

2014, *A Cinema of Poetry. Aesthetic of the Italian Film Art*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland).

MacDonald, Scott

1988, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, California University Press, Berkeley/Los Angeles.

2001, *The Filmmaker as Luminist*, «Chicago Review», vol. 47, n. 3.

McMahon, Laura

2015, *Animal Agency in "Le Quattro volte"*, «Screen», vol. 56, n. 1, Spring.

Marano, Francesco

2007, *Il film etnografico in Italia*, Edizioni di Pagina, Bari.

Pannone, Gianfranco

2012, *Le sirene del documentario*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Padova 2012.

Parigi, Stefania

2014, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Padova.

Pichler, Barbara

2007, *An Iconography of the Midwest. 8x11 (1974) to Grand Opera (1979)*, in Barbara Pichler, Claudia Slanar (eds), *James Benning*, Synema, Wien 2007.

Perniola, Ivelise

2014, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano.

Ranci re, Jacques

2013, *B la Tarr, the Time After*, Univocal Publishing, Minneapolis (Minnesota).

Romney, Jonathan

2010, *In Search of Lost Time*, «Sight and Sound», vol. 20, n. 2, April.

2011a, *Nature Calls*, «Sight and Sound», vol. 21, n. 6, June.

2011b, *Michelangelo Frammartino Talks to Jonathan Romney*, in *Le quattro volte* DVD, New Wave Films 2011.

Royoux, Jean-Christophe

1999, *Remaking Cinema*, in Marente Bloemheugel, Jaap Guldmond (eds.), *Cin ma Cin ma: Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Stedelijk Van Abbemuseum, Rotterdam.

Saponara, Angela

2017, *L' "iconizzazione" del Sud*, *Fotogiornalismo e cinema documentario*, «Cinergie», n. 12.

Sitney, Adam

2002, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford University Press, Oxford.

Spagnoletti, Giovanni (a cura di)

2012, *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Padova.

Taylor, Greg

2007, *Approaching the Cinema of Silence*, «Post Script», vol. 26, n. 2, Winter.

Uroskie, Andrew

2014, *Between the Black Box and the White Cube*, University of Chicago Press, Chicago (Illinois).

Wahlberg, Malin

2008, *Documentary Time. Film and Phenomenology*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.

Zonta, Dario

2017, *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, Roma.

Zuvela, Danni

2004, *Talking about Seeing: A Conversation with James Benning*, «Sense of Cinema», n. 33, October.