

Per una poetica inferenziale: corpo, *techné* e rappresentazione audiovisiva¹

Giulia Colaizzi
Universitat de València
colaizzi@uv.es

Abstract

This text is part of a research on contemporary Spanish cinema and is articulated around three fundamental areas of interest: a) attention to the semiotic process of filmic discourse as part of the audiovisual enunciation; b) attention to the cinematographic utterance and to the textual traces that articulate it; c) understanding of the ways of interpellation of the audiovisual utterance which, in its materiality, always involves the receiver's body and opens to a multiplicity of possible readings and interpretations. To reflect on these issues, the text proposes an analysis of three films by Catalan director Mar Coll: *La última polaroid* (2004), *Tres días con la familia* (2009) and *Todos queremos lo mejor para ella* (2013). The goal is to highlight the importance of the institutional dimension of audiovisual enunciation, which is crucial for cinema intended both as a practice and discourse and, at the same time, as part of the productive universe of the cultural industry.

Keywords: Cultural industry, interpreters, cinema, body.

La riflessione che si presenta in questo testo è parte di una ricerca sul cinema spagnolo contemporaneo e si articola intorno a tre nuclei fondamentali di interesse: a) attenzione al processo semiotico del discorso filmico come parte dell'enunciazione audiovisiva; b) attenzione all'enunciato cinematografico e alle tracce testuali che lo articolano; c) comprensione dei modi di interpellazione dell'enunciato audiovisivo che, nella sua materialità, mette sempre in gioco il corpo del ricevente e apre in maniera illimitata al gioco degli interpretanti, alla molteplicità delle letture e delle interpretazioni possibili.

È opportuno ricordare, a tal proposito, che il cinema, come modo di rappresentazione (cfr. Burch, 2001), più che *un* linguaggio, è una pratica, un discorso, una industria e una istituzione, e che la sua forza interpellativa è basata su un paradosso: il divario esistente tra il potere referenziale delle immagini (ciò che Barthes chiamò la loro "forza d'evidenza", o "constatativa", cfr. Barthes 2003:107, 112) e la radicale immaterialità del mondo, dei corpi e degli oggetti rappresentati. Comodamente seduti nella nostra poltrona, seguiamo le vicende narrate, proviamo piacere (o dispiacere), ci emozioniamo di fronte a un mondo che ha le caratteristiche del mondo reale, ma che ci arriva, nell'oscurità della sala, come un fascio di luce proiettato dalle nostre spalle, privo di ogni materialità o corporeità tangibile. In realtà è proprio tale paradosso, il carattere fantasmatico della rappresentazione cinematografica e, in generale, audiovisiva, che fa del cinema una potente tecnologia dell'immaginario, con

¹ Ricerca realizzata con l'appoggio del progetto *Interculturalidad, biopolítica y tecnologías de género* (IBiTec), finanziato dalla *Consellería de Educación, Investigación, Cultura y Deporte* della *Generalitat Valenciana*, AICO 2017/123.

implicazioni di notevole importanza per ciò che concerne tanto la configurazione del soggetto quanto la delineazione di un progetto di critica possibile. È anche opportuno ricordare che in *La conversazione audiovisiva* Gianfranco Bettetini (2002), che riconosce l'importanza della componente pragmatica emersa nelle scienze semiotiche, considera il cinema (e l'audiovisivo) come un campo di ricerca di sommo interesse “per comprendere come si pone lo spettatore anche corporalmente in rapporto a fantasmi e simulacri” e sottolinea che le “tracce testuali” del discorso cinematografico/audiovisivo indicano “secondo modalità diverse e programmate, un'icona e tendono a governare il rapporto fruitivo del destinatario con la stessa icona” (Bettetini 2003: 23). Le condizioni della ricezione sono indicative di una certa dimensione circolare, o di *feedback*, del processo di produzione/comunicazione/fruizione; allo stesso tempo, l'esperienza spettatoriale è sempre aperta, in qualche modo, alle possibili fenditure –o rotture– che, nella dimensione “iconica” o più in generale audiovisiva, possono essere messe in gioco tanto nella stessa enunciazione quanto nell'enunciato audiovisivi.

Per riflettere su tali problematiche farò riferimento a tre film della regista catalana Mar Coll, *La última polaroid* (2004), *Tres días con la familia* (2009) e *Todos queremos lo mejor para ella* (2013). L'obiettivo è quello di indicare *in primis* l'importanza della dimensione istituzionale dell'enunciazione audiovisiva, cruciale per il cinema come pratica e discorso e, insieme, come parte dell'universo produttivo e fruitivo dell'industria culturale. La produzione di Mar Coll è specialmente significativa in tal senso, perchè tanto la sua opera prima, il cortometraggio *La última polaroid*, come i suoi lavori successivi, sono in rapporto diretto con la “factoria” *Escándalo Films*, specializzata nella ricerca e promozione di nuovi talenti della cinematografia spagnola, che dal 1999 collabora con la Escola Superior de Cine i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC, in cooperazione con la Universitat de Barcelona) dove la regista studiò cinema. Nella traiettoria che ha inizio nel 2004 con il debutto di Mar Coll come sceneggiatrice e regista, i testi presi in considerazione ci propongono un discorso autoriflessivo sull'audiovisivo che pone al centro della rappresentazione e del microcosmo creato il corpo come testo in multiple accezioni: come *corpus*, un insieme e campione di opere che, nella loro diversità, sono caratterizzate da una coerenza tematica e formale; come corpo testuale specifico e concreto, insieme di enunciati offerti sintagmaticamente allo sguardo dello spettatore nella forma di un flusso visivo e sonoro nel momento della visione del film; come corpo fisico, biologico, la cui rappresentazione funziona come attante nell'enunciazione filmica il quale, in quanto unità storica, materiale e concreta, è il destinatario della rete testuale veicolata dall'enunciato audiovisivo. Le varie strategie testuali, narrative, tecno-semiotiche messe in atto nei testi esaminati evidenziano il carattere costruito, strutturato, strutturante e, allo stesso tempo, illusorio del sapere che la pratica audiovisiva mette in discorso. Queste strategie testuali sembrano proporre, a mio avviso, una pratica dell'immagine o dell'audiovisivo come poetica dell'inferenza: una pratica “situata”, che sorge dall'interazione tra il corpo testuale-film e il corpo testuale-destinatario e in rapporto con i modi concreti di significazione, interpellazione e ricezione che costituiscono l'esperienza spettatoriale.

1. Istituzione, rappresentazione, affetto e *technè*

Nel recente panorama cinematografico spagnolo il lavoro di Mar Coll (Barcellona, 1981) costituisce un percorso tra i più interessanti, con la sua attenta rappresentazione di situazioni complesse nella loro apparente semplicità, nelle quali i protagonisti affrontano le loro crisi personali, e con una messa in scena accurata e sempre corale. Con tre corti, due lungometraggi e una serie televisiva all'attivo, la regista catalana ha dato vita a un *corpus* che è la dimostrazione dei frutti che si raccolgono quando alla passione, al talento e all'impegno personale si aggiungono le possibilità e le risorse messe a disposizione da una struttura educativa che (è il caso di varie istituzioni pubbliche spagnole) promuove iniziative nell'ambito dell'audiovisivo, riconoscendo la sua importanza cruciale in un mondo come quello contemporaneo caratterizzato dall'egemonia dell'immagine.

Dopo aver frequentato il Liceo Francese di Barcellona, Mar Coll ha studiato cinema all'Escola Superior de Cine i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), nel cui ambito ha anche girato il suo primo cortometraggio, *L'última polaroid* (2004), presentato come tesi di fine corso. Alla luce del lavoro realizzato in poco più di tre lustri dalla regista barcellonese – che è anche autrice o coautrice delle sceneggiature di tutti i suoi film –, la sua opera prima, portata a termine quando aveva 23 anni, è molto più di un lavoro d'occasione; si tratta, in realtà, di una vera e propria dichiarazione di principi che si presenta come l'enucleazione di una poetica già personale: il film contiene gli elementi strutturali, stilistici e tematici che emergeranno, con modalità e modulazioni diverse, nelle opere successive. Tra questi elementi, e in quanto linee fondamentali, troviamo la centralità dei personaggi femminili, colti in momenti di crisi, di cambiamento, di scoperta; le relazioni *tra* donne (adolescenti, giovani, mature); una varietà di situazioni e trame affettive, spesso conflittuali, soprattutto nell'ambito familiare; la cura per le forme dell'enunciazione cinematografica; un'attenzione speciale nei confronti tanto della dimensione metadiscorsiva relativa alle condizioni di possibilità della rappresentazione *per se* come delle modalità dell'enunciato cinematografico. In questo senso, la traiettoria cominciata nel 2004 con il debutto cinematografico della cineasta e terminata, per ora, nel 2018 con la serie televisiva *Matar al padre*, nella quale spiccano i lungometraggi *Tres dies amb la família* (2009) e *Tots volem el millor per a ella* (2013), entrambe opere notevoli, ci propone una poetica visiva, o dell'audiovisivo, che, come *poiesi* autoriflessiva attraverso l'immagine, si configura quale istanza, necessaria e potente, per la riflessione e l'interpretazione critiche nei tempi sempre più complessi e problematici in cui viviamo.

L'última polaroid (2004), la prima prova di Mar Coll, un cortometraggio di 19 minuti con il quale la regista vinse il premio “Nova autoria” al Festival Internazionale di Sitges del 2005, è una storia discreta di amicizia, di affetti e di perdita. La trama può essere brevemente riassunta in questo modo: due amiche adolescenti, Mariana (Marta Cabanillas) e Eli (Alda Quesada), devono affrontare la loro separazione a causa del trasferimento della famiglia di Mariana da Barcellona a Malaga; tra i preparativi finali del viaggio, decidono di trascorrere insieme l'ultima notte prima di dirsi addio.

Il film, chiamato talvolta *L'última Polaroid* –con la maiuscola del sostantivo– in recensioni e interviste uscite sulla stampa, sin dal titolo ci mette di fronte all'*Umwelt* tecnologica che ci circonda, che ci dà strumenti per esprimerci, per essere in contatto e rappresentarci e che, nello stesso tempo, ci limita e costringe traducendo l'esperienza in *framings* che facilitano o, al contrario, possono tradire il riconoscimento (del mondo, degli oggetti, dei corpi). Il

riferimento alla Polaroid – come marchio, il nome di un fabbricante di dispositivi e materiali fotografici – rimanda immediatamente alla pratica fotografica, all'apparecchio capace di rivelare e stampare i positivi in maniera istantanea². Nei crediti del film il nome appare con l'iniziale minuscola: il titolo contiene una metonimia, che non richiama né un marchio né un apparecchio fotografico – come ci conferma la visione del film –, ma piuttosto un oggetto che è il prodotto di un'azione, qualcosa che “si fa”. La “polaroid” (con minuscola) è la foto, l'ultima, quella che la protagonista scatta alla sua amica del cuore, con le luci intermittenti della città sullo sfondo, poco prima di dirsi addio. Il fatto che essa sia l'“ultima”, come annunciato dal titolo, evoca qualcosa che finisce, che si chiude, l'evento doloroso e traumatico della separazione, della perdita; ma rimanda anche, nello stesso tempo, alla serie positiva di elementi e azioni (le foto scattate) alla quale anche l'ultima appartiene. Se c'è un'ultima foto che interrompe la serie, la sequenza già data, nulla ci vieta di pensare che la serie possa ricominciare in un qualche momento oltre il finale, oltre la chiusura del film.

Di fatto, in alcuni brevi momenti significativi il film sembra insistere sulla dimensione positiva del *fare* foto, nonostante la negatività del momento, malgrado la tristezza dovuta alla separazione e alla perdita (e nonostante il carattere obsoleto – già ai tempi delle riprese del film – della tecnologia, della macchina fotografica usata per realizzare tali immagini): le foto figurano tra gli ultimi oggetti presenti nella casa – per il resto già quasi vuota – che Mariana si trova costretta a lasciare. Ce ne sono diverse in una scatola di cartone nella sua stanza; Eli le prende, il suo sguardo si sofferma su di esse: sono ritratti delle amiche, immagini che hanno catturato la fugacità di un momento felice e l'hanno fissata. Nella sequenza successiva vediamo Mariana che con un velo di tristezza negli occhi stacca le foto da una bacheca di sughero appesa a una parete della stessa stanza.

È un momento di smobilitazione, di chiusura e turbamento, che apre a un futuro incerto, come sottolineano le diverse inquadrature di corridoi, di stanze vuote e di confusione (che fanno pensare ai primi lavori di Chantal Akerman, come *Saute ma ville* e *Hotel Monterey*), le brevi frasi del padre che viene a dire di affrettarsi (“Mariana, di' a tua madre di sbrigarsi”, “Mariana, tu scendi con tua sorella”), i numerosi primi piani delle due protagoniste a testa bassa, in silenzio o mentre si scambiano dialoghi minimi, quasi sussurrati. La logica narrativa e la messa in scena del testo stabiliscono un rapporto tra la rappresentazione, quello che l'immagine ci presenta, e ciò che è già passato, ciò che non è più, tra immagine e perdita (la foto come ricordo, fissazione e traccia di un'esperienza già passata). La fotografia in quanto rappresentazione, scrittura, come qualcosa che appartiene all'ordine della metonimia –in maniera dichiarata, nel testo–, non implica semplicemente il riconoscimento e/o il piacere

² Nel 1947 Edwin H. Lund presentò alla Società Ottica Statunitense la prima macchina fotografica istantanea –di cui aveva registrato il brevetto nel 1929–, la quale era in grado di rivelare e stampare il positivo di un'immagine in sessanta secondi. Venne prodotta e messa sul mercato nel 1948 dalla *Polaroid Corporation*, fondata dallo stesso Lund. La terza generazione di apparecchi riscosse molta popolarità, specialmente negli anni Sessanta e Settanta, decenni che precedettero il declino causato dalle nuove tecniche di digitalizzazione. Fu utilizzata per lungo tempo, prima della sua scomparsa definitiva, da artisti e da professionisti del cinema in quanto permetteva di ricavare una prova immediata di inquadratura, composizione e valori di illuminazione. Nel 2007 la Polaroid, ormai in bancarotta, smise la produzione delle macchine fotografiche (la Kodak aveva già smesso di produrle nel 1986) e nel 2008 annunciò la fine della fabbricazione di pellicole. Nel 2015 lanciò la produzione della fotocamera Snap –tuttora sul mercato–, che permette di realizzare fotografie di 10 MP con stampa istantanea e senza l'utilizzo di cartucce di inchiostro mediante la tecnologia ZINK-Zero Ind.

dell'atto (vedendo la foto che Eli le ha appena scattato, durante quest'ultima notte, Mariana esclama: "Orribile!"): ci trasporta anche nell'orizzonte della serialità e della sostituzione. La rappresentazione, ovvero il segno, si pone in luogo dell'esperienza, la sostituisce, e implica sempre una *techne* (tecnica e artificio), per quanto istantanea o "immediata" possa essere la rappresentazione (cfr. Colaizzi 2007). La tecnologia come *techne* – lo constatiamo con chiarezza in *La inquilina*, cortometraggio realizzato da Mar Coll nel 2015³ – non è semplicemente una "estensione" dell'essere umano né soltanto un *mezzo* di comunicazione o espressione a nostra disposizione (sebbene possa essere senza dubbio uno strumento educativo), ma anche un modo di socializzazione, una *forma* di conoscenza che ci indica *come* pensarci nel mondo e *come* partecipare.

In altre sequenze del testo, e in altro modo, viene impostata una riflessione sul potere e sulla pregnanza del significante visivo. La sequenza iniziale del film ci presenta le protagoniste, in strada durante una sera di pioggia, mentre sorridono complici in uno scambio di sguardi privo di dialoghi. Parlano i gesti, la messa in scena e il punto di vista: l'oscurità, la luce dei lampioni che inonda il volto di Eli e si riflette nelle pozzanghere, la sensazione di umidità data dal cadere della pioggia nel registro visivo e sonoro; la cinepresa (una camera a spalla, bisogna sopporre, per le oscillazioni dell'inquadratura) sfiora i corpi, la pelle, ci mostra il profilo di una delle due ragazze poi quello dell'altra. Dalla stessa posizione ci mostra le due amiche che, senza scambiare parole, cominciano a correre una accanto all'altra e si allontanano. La sequenza ci introduce in una visualità aptica che apre alla testualità del visibile, alla materialità del testo come superficie nella quale inscrivere e dar conto della natura sensoriale, radicalmente incarnata e, insieme, tecnologicamente determinata, della produzione del senso. L'uso della camera a spalla, l'incertezza della messa a fuoco, la stessa luminosità dell'inquadratura che sembra saturare l'obiettivo a momenti, l'assenza di dialogo, marcano un *incipit* che segnala con decisione la potenza del significante audiovisivo, insieme alle sue limitazioni e (im)possibilità. Con l'ultima sequenza questi piani iniziali creano una cornice che contiene e iscrive il testo come itinerario di perdita, cambiamento e trasformazione. Nella parte finale del film, all'arrivo del taxi che deve portare la famiglia in stazione, i quattro membri della famiglia di Mariana scendono in strada con borse e valigie, Eli è con loro. Le due amiche si stringono in un ultimo abbraccio, senza parole. Quando Mariana entra nel taxi, Eli rimane sola in strada, guardando l'auto che si allontana fino a scomparire dietro l'angolo. La macchina da presa si sofferma su un primo piano di lei, e delle sue lacrime. Eli si avvia, sola, allontanandosi con calma lungo la strada.

Nel film, dunque, la separazione e la perdita sono l'inizio di un nuovo percorso, o la continuazione, in modo diverso, del percorso intrapreso. Un buon esempio è il momento in cui, prima della sequenza finale, Eli consegna all'amica una nota nel momento dell'addio, chiedendole di leggerla più tardi, in treno. Eli si proietta verso il futuro mettendo per iscritto i suoi sentimenti e rinnovando il suo impegno nella relazione: "A diciott'anni vivremo in un appartamento a Madrid. TVB".

³ In *La inquilina*, vincitore del Premio ALMA alla migliore sceneggiatura al Festival del cinema di Alcalá de Henares del 2016, una donna spagnola che ha affittato una stanza in Francia, molto grata alla giovane padrona di casa per l'accoglienza, si sostituisce a lei nel corso *online* di spagnolo che sta seguendo, creando degli equivoci che alla fine la costringono a fuggire dal luogo precipitosamente.

I momenti di attesa (dei personaggi, e degli spettatori, nello scorrere delle immagini sullo schermo), le inquadrature prive di personaggi, i silenzi, i dialoghi brevi e frammentati – spesso fatti di domande e risposte estremamente concise che sottolineano la difficoltà del momento – sfidano il regime scopico del film, presentano un eccesso rispetto alla presunta chiarezza del visibile, rispetto alla sua certezza. Aprono al mondo inafferrabile degli affetti, alla loro intangibilità, alla loro materialità ed effettività invisibili –quello che Roland Barthes, riferendosi alla fotografia, chiamava “*punctum*”–, a quel pensiero incarnato che, esso solo, può definire la singolarità e la storicità di *un* soggetto.

2. Parzialità, molteplicità, percorsi.

Il destino di un individuo in un microcosmo di relazioni, soprattutto affettive, il cui vissuto è messo in scena – e in crisi– in una struttura narrativa dal finale aperto come *tranche de vie*, è un nodo tematico-formale fondamentale nell’opera di Mar Coll. In *L’última polaroid* una delle due protagoniste, Mariana, esce di scena in taxi diretta all’altro lato della Spagna con la sua famiglia; l’altra, Eli, chiude il racconto degli eventi con il suo camminare lento e solitario, lo zaino in spalla, verso un orizzonte indefinito. Questa ultima sequenza indica però che, nella sua solitudine, la ragazza si avvia in compagnia della sua macchina fotografica – la Polaroid che è nello zaino– e che questa rimane in qualche modo nel nostro campo di visione assieme alla protagonista, sino al finale. Seppur incentrato sul rapporto di amicizia e affetto tra Mariana e Eli, che è il motore della storia,⁴ il film ci mette di fronte a molteplici vincoli e rapporti affettivi (non presenti *on-screen*, ma allusi nei dialoghi, nelle telefonate, nel ricordo in diversi momenti del racconto): tra sorelle, tra Eli e sua madre, tra la sorella di Mariana e il suo fidanzato, tra le madri delle protagoniste (la relazione di amicizia tra le due donne si deduce dalle parole con cui la madre di Mariana si congeda dall’amica della figlia: “Eli, tesoro, di’ a tua madre che la chiamo non appena arrivo”). Nella logica narrativa del testo la maggioranza di questi rapporti sono destinati a essere riformulati, *off-screen*, dal trauma dell’allontanamento, della separazione, che cambierà la vita dei personaggi.

La problematica di un soggetto che si costituisce in un percorso, e che affronta cambiamenti, conflitti e tensioni, emerge con evidenza nel film successivo della cineasta catalana, *Tres días con la familia* (*Tres dies amb la família*, 2009). Con questo suo primo lungometraggio, costato un milione di euro e girato in sette settimane (Mulet 2009), Coll riscuote un successo di critica considerevole: tra i riconoscimenti, il Goya 2010 al “Miglior esordio registico” e, al Festival del cinema di Malaga, la Biznaga d’argento per la migliore regia e quella per la migliore interpretazione assegnata agli attori Eduard Fernández y Nausicaa Bonnín. La protagonista del film è Léa, studentessa di ingegneria a Toulouse che torna in Catalogna per assistere al funerale del nonno paterno. Anche in questo caso un evento traumatico, una perdita, avvia la storia e determina il percorso, lo spazio che la protagonista deve attraversare. La riunione di famiglia, la convivenza di tre giorni con i parenti richiama l’attenzione dello spettatore sul microcosmo familiare: le relazioni tra Léa (Nausicaa Bonnín) e i genitori, tra il padre (Eduard Fernández) e la madre (Philippine Leroy-Beaulieu), tra cugini, zii, fratelli, cognati, fidanzati. Nella rappresentazione dell’ambiente della borghesia medio-alta nel quale

⁴ L’ottima prova recitativa delle protagoniste fu premiata con il riconoscimento alla migliore interpretazione femminile all’11ª edizione del *Festival Ibérico de cine* di Badajoz.

si muovono i personaggi, il racconto apre a una molteplicità di situazioni e di vissuti che rimandano continuamente a uno spazio/tempo extradiegetico, presente sullo schermo sotto forma di frammenti di conversazioni, dialoghi che spesso finiscono in silenzi, esitazioni, o gesti, sospiri, espressioni facciali. Tra le conversazioni ci sono anche quelle sulla possibile presenza al funerale della “niña” (bambina), la figlia del defunto; commenti fuggevoli sul libro che Virginia, la “niña”, ha appena pubblicato (e nel quale alcuni, preoccupati, credono di riconoscere storie e conflitti familiari, specialmente con il nonno appena mancato); reazioni diverse, alcune ironiche, alla notizia che Léa lascerà gli studi di ingegneria a Toulouse per aprire un bar con il fidanzato; i ricordi di Pau, che da piccolo si nascondeva sotto il tavolo per guardare le gambe delle cugine, di due anni più grandi di lui; le tensioni tra la madre e il padre di Léa, che non ha ancora informato la famiglia della separazione dalla moglie avvenuta due anni prima; l’ambivalenza nel rapporto tra la protagonista e sua madre, che si manifesta con sguardi teneri di attenzione, carezze respinte e infine rimproveri (verso il finale la madre apostrofa così la figlia che l’ha appena chiamata “deficiente”: “Dimmi, Léa, cos’è che ti dà tanto fastidio? Perché sei sempre amareggiata? Cosa credi, che non mi rendo conto che stai male? Se la tua vita non ti piace, allora cambiala... Ma non ti puoi chiudere nella tua sofferenza e guardare il mondo con tanto disprezzo”). Come in un caleidoscopio, lo spazio testuale del film ci restituisce un tessuto di esperienze e di storie di vita, ognuna con la propria complessità (o idiosincrasia), con la propria articolazione. Sono storie suggerite più che narrate, che a loro volta aprono al mondo degli affetti, del non detto, del non rappresentato; ci obbligano ad aspettare (un senso possibile nella successione delle immagini, delle sequenze), a inferire. Tanto la dimensione scopica del testo quanto quella narrativa rinunciano ad articolare e a presentarci il senso come totalità, collocandoci come spettatori in una condizione di parzialità.

È ciò che constatiamo all’inizio stesso del film, con le sequenze di apertura che ci mostrano, in successione, l’arrivo della protagonista in treno (annunciata dal registro dei suoni del treno mentre sullo schermo scorrono i titoli di testa su fondo nero), il suo tentativo di fare una chiamata da un telefono pubblico della stazione – un fatto che sembra turbarla –, il suo viaggio su un mezzo di trasporto locale, l’incontro col padre, l’abbraccio e la prima conversazione con lui, il tragitto in auto, scene di vita quotidiana a casa del padre. Si tratta di sequenze che presentano dialoghi minimi, concisi, che cominciano nel minuto 2:50 del film, giacché la prima conversazione, tra Léa e suo padre, a cui assistiamo da una certa distanza, risulta acusticamente impercettibile. Si tratta di sequenze nelle quali la macchina da presa sembra voler catturare un’atmosfera, o esplorare un ambiente, o una sezione di tempo, più che una successione di “azioni” o eventi, soffermandosi su dettagli che rivelano l’ansia e l’inquietudine della protagonista in un ritmo scandito dai gesti e dal rapporto con momenti e oggetti della quotidianità (prepararsi in bagno, la colazione, la musica in sottofondo, il padre che sistema meticolosamente i giornali sul tavolino).

Nella trama del testo, con l’incrociarsi e lo sfiorarsi delle storie nel racconto, con l’insieme dei frammenti – o schegge – di vita che il film ci offre, per la protagonista si va preparando una seconda perdita, la rottura con il suo fidanzato, e la decisione di non ritornare in Francia. Lo veniamo a sapere in un breve dialogo tra Léa e suo padre, mentre i due si dirigono in macchina al funerale:

Léa: *Ho deciso di tornare*
Josep María: *Léa, ora non è il momento, stiamo arrivando al cimitero*
Léa: *A Barcellona*
Josep María: *A far che? A vivere?*
Léa: *No. Seb non mi ama più. Sono stata molto male ultimamente*
Josep María: *Già... Me ne sono accorto. Ora stai meglio?*
Léa: *No... Non lo so*

È l'ultimo dialogo del film, che finisce con una carezza di Josep Maria alla figlia nella sequenza finale che precede i titoli di coda (che partono senza soluzione di continuità, dopo una breve inquadratura del paesaggio, e scorrono sulle immagini del funerale). Insieme a quella iniziale, questa sequenza incornicia lo spazio/tempo del film come orizzonte di crisi, come percorso, chiudendo il testo con la protagonista che accetta la necessità (l'inevitabilità) di un cambiamento che – come sottolinea il “Non lo so” finale – assume la forma di un presente/futuro incerto e da definire. Si tratta di una crisi e di una trasformazione non scelte ma subite, e la logica narrativa e formale del testo – la poetica visiva che Mar Coll ci propone – ci mette di fronte reiteratamente e con decisione ai limiti della rappresentazione nelle forme specifiche dell'enunciato audiovisivo. Tali limiti sono anche i limiti del soggetto inteso come soggetto agente/attore, che ha vissuto la crisi su di sé e si trova costretto ad accettare la perdita per (ri)articolarsi nella propria singolarità storica e cercare una sua specifica forma di agentività.

3. Crisi, sconcerto, riarticolazione.

La perdita, la crisi, l'incertezza del presente e la ricerca costante di un nuovo assetto di vita di fronte a un futuro possibile nonostante le difficoltà, sono i temi cruciali del secondo lungometraggio, *Todos queremos lo mejor para ella (Tots volem el millor per a ella, 2013)*. La protagonista è Eugenia Moncada, “la Geni”, una donna di 38 anni che tenta di ricostruire le relazioni intorno a sé e di riprendersi dalle conseguenze, non solo fisiche e immediatamente evidenti (la donna zoppica), di un incidente automobilistico.⁵

Il film comincia con l'arrivo di Geni nello studio della sua neurologa e con l'emergere immediato, nell'incontro con la dottoressa, dei suoi problemi a un anno di distanza dall'incidente: il dolore, il ginocchio, il lavoro, la memoria, una certa insicurezza nel parlare (“Come stai? [...] Come va? Riesci a usare il cellulare? Come va il ginocchio? Stai già lavorando, vero? E come va la memoria al lavoro?”). Come già nel corto e nel lungometraggio precedenti, la *tranche de vie* che ci mostra il film è caratterizzata da una trama di relazioni soprattutto di tipo familiare: con il marito, il padre, le sorelle, il cognato della protagonista, tutti preoccupati per il ritorno di Geni alla “normalità”, alla sua vita di sempre. Il testo ci mostra, fin da subito e poi come momenti importanti del racconto, le tensioni più o meno evidenti con l'ambiente che la circonda, la pressione delle aspettative, il confronto tra un “prima” e un “dopo”, l'affetto dei familiari che diventa una forma di

⁵ La splendida recitazione di Nora Navas nel ruolo di Geni ha fatto vincere al film vari riconoscimenti: il premio alla miglior attrice al Festival di Valladolid e al Festival *Premiers Plans* di Algeri, il Premio Gaudí alla migliore protagonista femminile, il premio alla migliore interpretazione al *Miami International Film Festival* del 2014.

controllo o di imperativo (il marito: “Stai bevendo?”; “Fa’ uno sforzo, parla bene!”; “Non versarle altro vino!”; la sorella: “Prima tu avevi sempre tutto chiaro, eri una persona che sapeva trovare le parole giuste, parlavi benissimo”; il padre: “Prima eri più attenta in queste cose”; un ospite a una festa di famiglia: “Mi raccomando, vinci tutte le cause, come sempre” e “L’importante è che tu stia lavorando”). In questo contesto, nel presente di Geni, nella storia narrata, prevale lo sconcerto: sconcerto da parte della protagonista – che è sempre la stessa e allo stesso tempo non lo è, e per questo tenta di adattarsi, senza riuscirci – e da parte di familiari e amici, che non capiscono, ad esempio, il desiderio di Geni (avvocata con 15 anni di esperienza nel suo studio) di lavorare come domestica in casa della sorella per guadagnare qualche soldo e poter “viaggiare, [stare] fuori per un po’” (realizzando così un progetto abbandonato vent’anni prima a causa della morte della madre), o il suo rinnovato interesse nei confronti di Mariana, una vecchia amica che la protagonista ha incontrato per caso in occasione di un colloquio di lavoro. Si tratta di uno sconcerto che segna ripetutamente il racconto e si manifesta in sguardi perplessi, ironici o di attesa, prende la forma di dialoghi brevi e faticosi (molte volte interrotti dalla balbuzie della protagonista), momenti di attesa, lunghi intervalli silenziosi che spesso vedono la protagonista a testa bassa, assorta o nell’atto di guardare all’esterno da una finestra.

L’incontro con Mariana⁶ dà a Geni l’opportunità di proiettarsi e immaginarsi oltre le limitazioni del presente: dopo il primo e casuale incontro avvenuto a vent’anni di distanza dall’ultima volta in cui si erano viste, Geni decide di tagliarsi i capelli come Mariana, portandoli sciolti; partecipa a una festa degli ex compagni di Liceo dove la vediamo ridere con piacere per la prima volta (e dove canta un pezzo d’opera, come faceva una volta); fa visita alla madre dell’amica; si commuove guardando, sola in casa, il film in cui Mariana lavora come attrice (il cui titolo è *El desconcierto*, lo sconcerto); la invita nello *chalet* di montagna dove la sua famiglia si è riunita per trascorrere l’Epifania. Durante la riunione di famiglia, di fronte ai commenti critici dei parenti di Geni – specialmente di suo marito – riguardanti lo stile di vita di Mariana (che ha sempre viaggiato nel mondo senza preoccuparsi del futuro e del posto fisso), un atteggiamento che porterà la donna ad andarsene in anticipo, Geni decide di fuggire via, e compra per telefono due biglietti per fare finalmente il viaggio con l’amica. Due sequenze, della durata di 2 e di quasi 5 minuti rispettivamente (da 72’55’’ a 74’54’’; da 75’44’’ a 80’20’’), prive di dialoghi, ci mostrano l’addio dell’amica e il momento in cui Geni prende la sua decisione, pensosa di fronte alla finestra della sua stanza, e il tragitto dallo *chalet* alla casa di Mariana. Il suo coraggioso gesto di rottura non sortisce però il risultato sperato: con gioielli e oggetti di famiglia in valigia, guida prima nel paesaggio

⁶ La sequenza del film relativa a questo primo incontro, quella del colloquio di lavoro nell’azienda di trasporti tedesca *GreenBox*, ci presenta un altro versante della crisi, quello specificamente economico-sociale. Geni arriva all’appuntamento –in ritardo– pensando che il colloquio sarà personalizzato e con un manager. L’impiegata (che le chiede se è “la ragazza dell’incidente”, domanda a cui Geni risponde di no) la accompagna invece in una sala buia, dove un gruppo di persone –nessuna persona giovane, solo uomini e donne più o meno della stessa età di Geni– guardano un video aziendale in tedesco. Alla fine della visione la responsabile delle risorse umane sottolinea che *GreenBox* ha succursali in tutto il mondo, e fa domande sull’azienda e sulla disponibilità a viaggiare dei candidati. Tale contesto lavorativo introduce anche la differenza tra le due donne: Mariana si trova in una condizione di precarietà, è disperata e “disposta a tutto” pur di trovare lavoro, mentre Geni ha vissuto sempre nell’ambiente agiato di una famiglia borghese che ha relazioni con il mondo dell’impresa, un marito architetto e una bella casa in montagna per le riunioni familiari.

di montagna e poi in città, per poi camminare in piena notte indossando la pelliccia di sua madre (mentre in colonna sonora si sente una versione della canzone jazz degli anni Trenta *The Man from the South* di Rube Bloom, interpretata da una voce femminile). Geni passa da uno sconcerto all'altro, da una delusione all'altra: il viaggio non si farà più perché Mariana – glielo dice lei stessa al suo arrivo – ha trovato lavoro in Germania e a breve lascerà il paese. Nella parte finale del testo (gli ultimi 5 minuti del film prima dei titoli di coda) assistiamo all'incontro tra Geni e il marito nella stanza d'albergo dove la donna ha trascorso la notte dopo aver vagato per le strade in solitudine. Questo loro ritrovarsi sembra annunciare un *happy ending*, con la previsione di Dani che “tutto sarà di nuovo come prima” e il sorriso di Geni – che in un primo momento appare ancora molto triste per la delusione –, aiutata dal marito a fare un bagno caldo (mentre si avvicina alla vasca vediamo in primo piano una lunga e profonda cicatrice nella parte posteriore della gamba sinistra). La chiusura del film riserva però un altro momento di sconcerto: quando torna dalla reception, Dani trova la porta socchiusa e la stanza vuota; Geni è andata via, lasciando la pelliccia, le chiavi e il cellulare. Turbato, Dani corre in strada per cercarla. Con la sua corsa, la sua ricerca, arriva “the end”, una fine che, in realtà non leggiamo sullo schermo, ma prende la forma di un “cut to black” che introduce i titoli di coda e con cui termina il film.

Ancorato al trauma, alla perdita, alla messa in scena di una crisi che, generata nello spazio *off*, provoca continui movimenti ed effetti nel presente diegetico del testo, il film si chiude con un finale aperto. Di fatto, più che chiudersi, finisce: non dà risposte, bensì pone domande (e materializza, visibilmente, una ricerca, un'indagine); nega allo spettatore la pienezza del senso, lo consegna all'incertezza, alla materia instabile di ciò che è squisitamente soggettivo (perché del *subiectum*; cfr. Colaizzi 2007). Il testo ci ha presentato un personaggio ferito la cui autonomia è continuamente minacciata, i cui disturbi, fisici e psichici, sono evidenti nel corso della narrazione, e fino alla fine, quando la cicatrice sul corpo di Geni emerge definitivamente sul piano visivo, in primo piano. Eppure, malgrado i limiti e le difficoltà, lo sconcerto e le delusioni (reiterate), la protagonista cerca – fino al finale e oltre, nello spazio *off* al quale alludono (dove finiscono) i passi affrettati di Dani – un modo possibile di (ri)articolazione, di significato proprio, una ricerca che viene presentata come incessante, protesa verso un futuro incerto. Tale ricerca – questo è, crediamo, il senso generale della *poiesi* critica che il lavoro di Mar Coll ci propone – può darsi solo come implicazione necessaria nel presente per comprendere i limiti della rappresentazione (che sono anche i limiti dell'esistente, del mondo nel quale agiamo e che è quello dei nostri vissuti) per metterli in questione, trovare nuove forme di agentività, e spingerli oltre.

Tale ricerca è anche l'operazione che, necessariamente, si deve realizzare come elemento della spettorialità, nel momento della ricezione del film, concretamente in tutti e tre i film di Mar Coll: una operazione di inferenza, che pone lo spettatore in una situazione di attesa (di una soluzione, o una risoluzione, che alla fine è radicalmente negata). In ognuno dei testi analizzati lo spazio/tempo diegetico rimanda a uno spazio *off*, a un'orizzonte di indefinizione nel quale valgono, possono servire, solo le congetture, le possibilità. Si tratta di un orizzonte di apertura, segnato dalla parzialità, a cui ci rinvia, reiteratamente, l'enunciato filmico. In *La última polaroid*, l'esperienza spettatoriale si chiude con l'indicazione di un cammino da intraprendere, in *Tres días con la familia* con il “non lo so” della protagonista, in *Todos queremos lo mejor para ella* con una scelta di autodeterminazione da parte di Geni (che sparisce letteralmente dalla scena, in maniera brusca e inaspettata) e con una messa in

questione –prima forzata, dovuta a un trauma, un incidente, alla fine come scelta deliberata– dell’ordine (l’universo familiare e personale) costituito. Tutto ciò implica e comporta, come parte della poetica inferenziale che Mar Coll ci propone, (tanto nello spazio diegetico del visibile e dell’audiovisivo, quanto nello spazio *off*, extradiegetico che è proprio dell’enunciazione cinematografica) l’interpretazione dei materiali che chiamiamo ‘vita’ e di tutte le nostre stesse pratiche intese, in maniera intrinseca e necessaria, come pratiche produttive che si articolano, a loro volta, a partire dalla storicità di un *subiectum*, come una interazione e come un “nonostante” illimitati.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (2003), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Einaudi. Traduzione di Renzo Guidieri.
- BELINCHÓN, Gregorio (2013), “Una película del desconcierto”, in *El País/ Cultura*, 18 ottobre 2013.
- BETTETINI, Gianfranco (2002), *La conversazione audiovisiva. Problemi dell’enunciazione filmica e televisiva*, Torino, Einaudi, 4ª edizione.
- BRINKEMA, Eugenie (2014), *The Forms of the Affects*, Durham y Londres, Duke University Press.
- BURCH, Noël (2001), *Il lucernario dell’infinito. Nacita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro. Traduzione di P. Cristalli.
- COLAIZZI, Giulia (2007): “Cine/tecnología: montaje y desmontaje del cuerpo”, in *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 37-56.
- MARKS, Laura (2002): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Londra: Duke University Press.
- MASSUMI, Brian (2015), *Politics of Affect*, Londra, Polity Press.
- OCAÑA, Javier (2013) “Bajo la influencia”, in *El País/Cultura*, 25 ottobre 2013.
- OVEJERO RODRÍGUEZ, Jaime (2015): “Reseña de *Tres días amb la família*”, in *Gynocine: History of Spanish Women’s Cinema*, www.umass.edu/gynocine.
- MARTÍNEZ, Luis (2013) , “La plenitud de una cineasta”, in *El Mundo*, 21 ottobre 2013.
- MONTERDE, José Enrique (2013), “Entrevista a Mar Coll. ‘Es bonito trabajar sobre mis miedos’”, in *Caimán. Cuadernos de cine 19/70* (settembre 2013).

MULET, Carles (2009) “Mar Coll estrena su “pequeña” gran película en Palma”, in *Diario de Mallorca*, 4 aprile 2009.

VALLÍN, Pedro (2009) “Mar Coll: Quería hacer un cine muy libre, sin artificio ni dramatización”, in *La Vanguardia*, 24 aprile 2009.