

Lo schermo performativo e il suo sguardo sugli autoritratti audiovisivi

Anna Chiara Sabatino

The performative screen and its look on audiovisual self-portraits. *In the context of the film studies, the theme of self-portraiture is often explored in its relationship with the self-documentary and auto-ethnographic tendencies which, in the contemporary mediascape, have led to a reversal of the role of the spectator, involving him/her in a process of emancipation from the predominantly attentive position. Like home movies and social movies demonstrate, the spectator can now perform a series of practices that allow him/her to become exposed subject through the images of himself and produced by himself. The spectatorial look on the screen is in fact involved in a process of reversibility and oscillation between the practice of making self-portraits and the self-portrait objects, becoming, at the very end of the creative process, the gaze of the screen itself. The particular relationship between the audiovisual configurations of the self and the display-screen, progressively inserted in a performative and reflexive rhetoric that significantly departs from the pictorial and literary self-portraits, is what we are investigating.*

Keywords: amateur, documentary, self-representation, performativity, screen.

Autobiografia, autoritratto, autonarrazione per immagini

Nel 1975 lo studioso francese Philippe Lejeune definisce l'autobiografia letteraria come racconto retrospettivo fatto da una persona reale intorno alla propria vita individuale, attribuendo a tale narrazione la fondamentale caratteristica della presenza di un *patto autobiografico*, per il quale la coincidenza fra autore, narratore e personaggio narrato è condizione indispensabile. Il tacito accordo tra lettore e autore, per Lejeune, attesta la referenzialità della narrazione, che ha come obiettivo principale nient'altro che l'esplorazione dell'identità dell'autore (Lejeune 1975). D'altro canto, i vincoli della scrittura autobiografica riguardano tanto la categorica coincidenza tra autore e protagonista e la attendibilità della narrazione di una storia realmente vissuta, quanto la forma – racconto in prosa, che riguarda un tempo passato, – e il contenuto – la ricostruzione della storia personale dell'autore (Bottalico, Chialant 2005).

L'etichetta di autobiografia, scrive in seguito lo studioso francese, può essere attribuita a ogni testo in cui sia evidente l'intenzionalità autoriale di raccontare la propria vita, estendendosi, in tal modo, anche alla *écriture du "Je" au cinéma* (Lejeune P in Nysenholc 1987). Se la configurazione autobiografica del sé per Elizabeth Bruss appare incompatibile con il territorio cinematografico in quanto caratterizzata da principi fondamentali – il valore di verità, derivante

dalla promessa autoriale di raccontare soltanto il vero, il valore di atto, secondo cui l'autore è il responsabile del processo narrativo che racconti se stesso, e il valore di identità, per il quale le figure di autore, narratore e personaggio coincidono – che il cinema tenderebbe a violare, scardinando l'immagine del sé che per l'autobiografia letteraria era stata per lungo tempo l'asse portante (Bruss 1980), non si può tuttavia negare l'esistenza di uno *spazio autobiografico*, all'interno del quale sarebbero inclusi non soltanto diari, corrispondenze epistolari, confessioni, ma anche la complessa produzione audiovisiva con contenuti autobiografici (Lejeune 1980).

Pur inscrivibili all'interno del più elastico spazio autobiografico, secondo Bellour

si potrebbero chiarire un po' le cose (...) cominciando con l'opporre due grandi modi, spesso difficili da separare, di trattare l'esperienza soggettiva. Da un lato c'è l'autobiografia: se si vuole lasciare alla definizione tradizionale un minimo della sua sostanza, si è obbligati a constatare che al cinema essa diventa frammentaria, limitata, dissociata, incerta, ossessionata da questa forma superiore di dissociazione che nasce dai travestimenti della finzione. Dall'altro, quando la sua definizione diventa veramente dubbia, è perché molto spesso si sovrappone a un'esperienza che, per essere di natura autobiografica, è anche il suo contrario: l'autoritratto (Bellour 2007, p. 307).

Come Omar Calabrese scrive nel suo illuminante studio sulle forme visive dell'autoritratto, tale categoria è di definizione complessa: se originariamente essa corrispondeva all'opera in cui un pittore o uno scultore rappresenta se stesso, l'ingresso del termine nel linguaggio comune ha comportato una progressiva ridefinizione che ne diluisce la specificità a favore della presenza di una unica condizione essenziale, “un testo verbale o visivo che stia al posto di colui che lo produce, e che dunque lo rappresenta” (Calabrese 2010, p. 26).

Pare, quindi, che non ci sia autoritratto senza l'esplicita intenzione di indicare la propria identità attraverso la rappresentazione delle proprie sembianze. Ma non è possibile, precisa Calabrese, ignorare come nella pratica autoritrattistica la figura dell'artista sia stata progressivamente sostituita da rappresentazioni non riconoscibili (ibidem). A tal proposito, Laura Busetta osserva che “piuttosto che di *immagine dell'autore*, raffigurazione del suo corpo fisico, si può in questi casi

parlare di *presenza dell'autore*, rappresentato nell'opera da un insieme di segni sostitutivi" (Busetta 2019, p. 33).

A proposito della dimensione frammentaria dell'autoritratto, Bellour sistematizza una importante distinzione tra autobiografia e autoritratto, attribuendo alla narrazione autobiografica una delimitazione temporale e all'autoritratto una forma che non è

inchiodata al programma della propria vita (...). L'autoritratto si distingue per prima cosa dall'autobiografia per l'assenza di ogni racconto continuo. La narrazione vi è subordinata a un dispiegamento logico, grazie a un assemblaggio o *bricolage* di elementi ordinati secondo una serie di rubriche che possono essere definite "tematiche". L'autoritratto si colloca così dalla parte dell'analogico, del metaforico, del poetico più che del narrativo (ivi, p. 308).

In modo particolare, rispetto alle configurazioni autoritrattistiche audiovisive, Bellour recupera le riflessioni di Michel Beaujour (1980) nel sostenere che la coerenza di tali racconti non si fonda sulla costruzione di una continuità, ma anzi, si costituisca all'interno di un sistema di richiami e corrispondenze sulla base del criterio "della discontinuità, della giustapposizione anacronistica, del montaggio" (ibidem).

Non più come testi referenziali, ma come sistemi intesi in una prospettiva di esiti semantici, l'autobiografia e l'autoritratto si orienterebbero sempre di più verso la messa in discussione della dimensione extratestuale. Mentre

l'autobiografia andrebbe vista come la questione continua e irriducibile tra una vita effettivamente vissuta e la finzionalizzazione di un io narrativo (...), il fenomeno autoritrattistico si produce (...) come pratica di iscrizione nel testo di una soggettività produttiva, che si misura con la possibilità di materializzare dentro il testo (e con il testo) una proiezione di sé (Busetta 2019, pp. 32-33).

Nel panorama contemporaneo, caratterizzato dallo sviluppo di pratiche e strumenti tecnologici che favoriscono le procedure di autorappresentazione, non è più l'oggetto-autoritratto, ma la dimensione processuale ad esso relativa ad essere in gioco. Come sostiene Federica Villa, "più che autoritratti, si tratta dunque, di gesti autoritrattistici, modi del fare, piuttosto che oggetti da mostrare" (Villa 2012).

La questione del “campo” audiovisivo entro cui il gesto autoritrattistico avviene si configura come elemento imprescindibile “anche nel caso del film amatoriale, in cui la dimensione della soggettività e dell’autonomia emerge come caratteristica prevalente e come scelta estetica programmatica, [e] l’autoritratto presuppone spesso la presenza di un testimone, di un ulteriore corpo filmante diverso da quello dell’amatore o del cineasta, che inserisce immediatamente sullo schermo una dimensione relazionale” (Busetta 2019, p. 34).

Nello specifico, lo statuto dell’autoritratto nell’ambito del film privato è al tempo stesso delicato e paradossale: a meno che non ci sia un operatore vicario e temporaneo oppure la cinepresa non sia stata attivata in automatico, l’autore delle pellicole è costretto a restare *invisibile* (Cati 2011). Come chiarisce puntualmente Alice Cati riferendosi a film amatoriali prodotti con dispositivi analogici, se possiamo accettare che, intendendo per autorappresentazione la rappresentazione dell’immagine del proprio corpo, è pur vero che

la messa in immagine di sé (...) è qualcosa di più complesso rispetto alla semplice e fedele riproduzione delle sembianze fisiognomiche. La visibilità del corpo non si riduce infatti alla sola esperienza dello sdoppiamento, così come avviene davanti allo specchio; bensì l’immagine di sé può essere frammentaria, parziale, discontinua (ivi, p. 37).

Vedremo in seguito come, di fronte ad oggetti autorappresentativi formalmente e sostanzialmente differenti, si possano però rilevare elementi procedurali e operativi comuni e riconoscibili.

Autoritratti privati, autoetnografie collettive

Nel suo articolo *Amateur versus Professional*, Maya Deren identifica il grande vantaggio di cui l’amatore gode rispetto ai professionisti: la libertà, sia artistica che fisica. “La parte più importante della tua attrezzatura sei tu: il tuo corpo mobile, la tua mente immaginativa e la tua libertà di usare entrambi” (Deren 1965).

Già negli anni Sessanta i protagonisti del New American Cinema si appropriano delle tecnologie e delle retoriche amatoriali nel tentativo di sfuggire

alle logiche dominanti di produzione cinematografica istituendo una pratica filmica profondamente artigianale, facendo avverare la profezia di Robert Flaherty secondo cui “i registi importanti del futuro saranno i dilettanti” (Rouch 1992).

Testimonianza di ciò è la ricchissima filmografia di Jonas Mekas, la cui cifra registica consiste nella formulazione diaristica esplorata nel corso del lavoro di una vita, attraverso la continua annotazione degli avvenimenti quotidiani e la produzione di film intimi in prima persona. In tal senso, il lavoro di accumulazione di immagini converge all'interno del progetto *Diaries, Notes and Sketches*, una raccolta di film che documenta i trentacinque anni trascorsi in America, lavoro che proseguirà, evolvendosi di pari passo alle progressioni tecnologiche, con il progetto web *365 Day Project* (2007), una serie di video-diari realizzati giorno per giorno.

Ma nell'opera di Mekas il percorso autobiografico che qualifica esplicitamente la sua filmografia viene interrotto dalla forma dell'autoritratto, che si pone come momento di sospensione (Busetta 2019, p. 75). *Self Portrait* (Mekas 1980) vede la presenza di Mekas di fronte alla macchina e lo sguardo incastonato nell'obiettivo, determinandosi in tal senso come un prodotto che, linguisticamente prossimo alla pratica del film di famiglia, richiede anch'esso la presenza di un operatore. Nati come filmini girati da e per i componenti del nucleo familiare, gli *home movies* (Zimmermann 1995) sono caratterizzati dalla retorica dell'imprecisione formale e dell'improvvisazione, esplicitamente amatoriale, “un cinema dell'anarchia, che tenta di rompere con tutte le categorie estetiche e che tende verso una forma priva di chiusura e di regole” (Perniola 2014, p. 103). Come è stato rilevato nei principali studi dedicati all'argomento, cinema amatoriale (Odin 2001), film di famiglia (Bertozzi 2012; Cati 2013) e *personal cinema* (Rascaroli 2009; Lebow 2012), agli esordi analizzati come fenomeni esclusivamente privati e quindi socialmente irrilevanti, hanno il merito di aver respinto le strutture del cinema professionale e di aver messo alla prova il confine tra avanguardia e dilettantismo, raggiungendo talvolta una piena libertà di espressione ed esplorando le possibilità di una trasfigurazione cinematografica del quotidiano.

Ma la particolarità del testo del film familiare non si limita soltanto alla versatilità linguistica: nel costituire una traccia lasciata da un testimone ormai assente, il *footage* dell'*home movie* “agisce con più forza in assenza che in presenza” (Perniola 2014, p. 103). Come accade nell'autoritratto del 1980, Mekas ripercorre i luoghi della propria vita e racconta allo spettatore la condizione di esule, autodesignandosi come superstite di un passato in *absentia* nel tentativo di fissare la sua immagine presente.



L'interpellativa in *Self Portrait*, Jonas Mekas, 1980

Ci sembra però che, all'interno del mosaico teorico sull'autoritratto audiovisivo, sia l'atto del filmarsi in sé a costituirsi come tassello decisivo. Se, infatti, come abbiamo già accennato, nella pratica cine-amatoriale tale atto è da considerarsi nella sua duplice declinazione riflessiva e relazionale, rispondendo al “bisogno di bloccare il riflesso o l'ombra della propria immagine, oggettivandola e stampandola su una superficie” (Ferrari 2004, p. 18) e incidendo così sul supporto la testimonianza della propria presenza, va notato che le prime tecnologie cine-amatoriali non consentivano all'operatore di volgere liberamente la macchina da presa su di sé nel corso dell'azione. Ne emerge, allora, un videoritratto filmato, in cui si percepisce l'insistenza dello sguardo in macchina da parte del soggetto filmato, sintomo dello scambio relazionale che coinvolge le persone impegnate nella pratica filmica (Cati 2011, p. 38).

Ben diversa diventa tale pratica all'interno del panorama mediale contemporaneo, in cui il soggetto sembra costantemente invitato a testare la propria esistenza attraverso pratiche autoritrattistiche:

La diffusione di forme amatoriali, delle videocamere portatili e delle macchine fotografiche integrate in diversi dispositivi, o l'integrazione gratuita di software di montaggio nei personal computer non fanno che favorire (...) una costruzione dell'identità che passa per l'autorappresentazione (Busetta 2019, p. 171).

La retorica del film amatoriale tende allora ad espandersi per via della costante mediatizzazione dell'esperienza cui l'utente è convocato e il soggetto trova nel web uno spazio espositivo del sé plurale e complesso, tramite i social network e le piattaforme di condivisione di materiali audiovisivi. L'autoritratto audiovisivo scivola negli assemblaggi di *user generated content*, trasformandosi da una materiale di consumo privato a una costruzione testuale collettiva.

All'interno del *social movie* (Gubbins 2012) si determina come centrale la figura del *prosumer* (Toffler 1980), creatore e fruitore dei suoi stessi contenuti. Emblematico, in tal senso, è il film *Life in a Day* (2011), prodotto da Ridley e Tony Scott e diretto Kevin Macdonald, che invita gli utenti di Youtube a raccontare una giornata della loro vita e a caricare i contributi video da loro stessi girati nel giorno indicato. Pur considerato dal regista stesso come "un esperimento auto-etnografico collettivo" (Dodes 2011) e accogliendo le più variegata tipologie di *footage* all'interno dell'assemblaggio finale, esso ospita configurazioni iconiche cui potremmo associare l'etichetta del ritratto filmato, ma che in realtà si riferiscono a una dimensione processuale ben diversa: sono sempre volti che si rivolgono direttamente alla macchina da presa trascinando lo spettatore all'interno del film, ma tali lacerti audiovisivi sono quasi sempre realizzati attraverso la modalità tecnica del video-selfie, che "risuona non perché è nuovo, ma perché esprime, sviluppa, espande e intensifica la lunga storia dell'autoritratto" (Mirzoeff 2016).



L'interpellativa in *Life in a Day*, Kevin Macdonald, 2011

Ci sembra che importanti differenze possono essere rilevate nei fotogrammi interpellativi proposti. Se, come osserva Patrizia Magli e come si può dire che accada all'interno del *Self-Portrait* di Mekas girato dall'operatore Robert Schoenbaum, la fenomenologia del ritratto è strettamente intrecciata a una strategia dello sguardo, che plasma il volto ritratto attraverso un percorso di percezione che, a sua volta, iscrive nella rappresentazione la sua stessa storia (2016, p.136), all'interno della configurazione del video-selfie del segmento di *Life in a Day* il narratore è oggetto del suo stesso sguardo, al tempo stesso produttore e prodotto nell'istante in cui la video-registrazione avviene.

Non solo: se con l'innovazione tecnologica dell'autoscatto, attraverso l'attivazione di un tasto e il posizionamento della macchina da presa, si poteva aggirare la necessità della presenza dietro il mirino della camera, lasciando però la ripresa del tutto priva di continuità corporea, grazie alla protesizzazione dello sguardo che i dispositivi portatili consentono di attuare, adesso

the unified space of production and depiction becomes a field of embodied inhabitation. The camera becomes literally incorporated, part of a hand-camera

assemblage whose possibilities and limitations are mutually determined by technical photographic parameters (available light, field of view, angle, etc.) and the physical potential and constraints of the human body. The most important embodied constellation consists of (1) moving one's outstretched arm holding the smartphone or tablet at a calculated angle before the face or body, (2) the sensorimotor coadjustment of those body parts that are to be photographed (frequently the face and neck), and (3) the visual and spatial coordination of these two in composing the image to be taken via the device's screen. The very term "composition" is reconfigured through this constellation (Frosh 2015, p. 1612).

Il focus non è, dunque, sull'autoritratto audiovisivo come oggetto mediale, ma sulle condizioni della sua rinegoziazione e della sua produzione: il gesto del filmare e i ruoli che il soggetto e l'oggetto dello sguardo si trovano ad assumere, insomma, sono centrali nella riflessione sul rinnovamento del dispositivo autoritrattistico audiovisivo e amatoriale.

Touch: gesti amatoriali su schermi performativi

Nel riferirsi allo schermo cinematografico, le teorie classiche dei *film studies* hanno adoperato, tra le altre, tre grandi metafore: lo schermo come *finestra* sulla realtà, come *quadro* che rappresenta un mondo, come *specchio* "che ci restituisce un riflesso delle cose, compreso un riflesso di noi stessi" (Casetti 2015, p. 246).

Questa ultima metafora, in particolare, ci restituisce con forza l'importanza della relazione complessa tra sguardo, autoritratto e superficie su cui esso è rappresentato e mostrato:

lo schermo, infatti, nel suo significato di superficie piana che raccoglie e diffonde l'immagine formata da un apparecchio di proiezione, richiama l'atto del guardare, di rivolgere e fissare lo sguardo verso qualcosa o qualcuno: un atto attraverso cui lo schermo diviene oggetto di uno sguardo, quello dello spettatore. Al contempo lo schermo di proiezione veicola anche la presenza di un soggetto dello sguardo, il soggetto dell'enunciazione filmica. Da un lato, dunque, lo sguardo dello spettatore posa sul testo filmico attraverso la mediazione dello schermo; dall'altro il contro-sguardo che questo testo rivolge al suo interlocutore (Eusebio 2017, p. 106).

Nel processo produttivo dell'autoritratto, l'importanza dello sguardo è dunque fondamentale ma di natura mediata, laddove gli schermi debbano essere intese come spazi di relazione e confine tra piani differenti, superfici materiali attraverso cui accedere ad universi finzionali (Bruno 2014): “la superficie dello schermo, nel dare corpo e profondità a una rete di vicende e vissuti, genera una tensione capace di trasformare strutturalmente lo spazio ospitante” (Eusebio 2017, p. 105).

E in effetti il dispositivo si trasforma eccome.

La nozione di dispositivo-apparato, elaborata negli anni Settanta da Jean-Louis Baudry (1970), ingloba uno spettatore che non passa mai all'azione e una sola esperienza cinematografica possibile, in cui il soggetto non ha alcuno spazio di manovra: è invece “soggetto passivo allo stato puro. Egli non può nulla, non ha nulla da dare, neppure il suo applauso (...). Soggiogato, subisce. Tutto avviene molto lontano, fuori dalla sua portata” (Morin 2016, pp. 99-100). Ma nel panorama mediale contemporaneo il dispositivo pare riconfigurarsi come il discorso o lo strumento che posseda “in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi” (Agamben 2006, pp. 21-22). La definizione di Agamben, ampliando ulteriormente le implicazioni del dispositivo foucaultiano (Foucault 1977), mantiene viva e valida la dinamica di scambio reciproco tra dispositivo e utente dello stesso, sottolineando la complessità dei processi di soggettivazione e delle questioni relative degli spazi di azione del soggetto al suo interno.

Il dispositivo autoritrattistico audiovisivo fa quindi i conti con una sostanziale modificazione dello statuto spettatoriale: lo spettatore agisce perché la sua visione abbia luogo, diventando un vero e proprio performer che costruisce le proprie condizioni di visione per creare da sé l'esperienza che vuole vivere (Casetti 2015). Ma non solo: su uno schermo che non può che essere anche display, presentificando le immagini per metterle, letteralmente, a portata di mano, lo spettatore-performer è convocato a una gestualità particolare che mobilita nuove dimensioni sensoriali, non attivando unicamente la vista o l'udito, ma anche il tatto.

Lo schermo display infatti trova la sua più completa realizzazione nel *touch screen*. Qui l'occhio si collega alle dita e sono queste ultime che segnalano se l'osservatore ritorna a prestare attenzione e quale attenzione egli presta. Il tocco sollecita l'arrivo delle immagini, ma ancor più guida il loro flusso: le associa, le scarica, spesso le scarta. Ancora, le ingrandisce, le sposta in un lato del rettangolo, le impila. Se l'occhio sovrintende alle operazioni, è la mano che le guida. È la mano a chiamare le immagini. È la mano ad afferrarle (ivi, p. 261).

Ecco che Casetti ci conduce nel vivo della gestualità dell'utente contemporaneo, che è insieme spettatore e performer chiamato a compiere prima di tutto un gesto di attivazione della esperienza di visione: "tocco direttamente la superficie dalla quale emerge ciò che voglio vedere (...). Posso manipolare direttamente con il mio dito le figure sullo schermo (...). Il mondo che una volta era nei miei occhi, ora è anche nella mia mano" (ivi, p. 291).

Il gesto, nell'accezione di Agamben (2000), è sì iscrivibile nella dimensione dell'azione, ma tiene insieme in sé le tre componenti dell'agire (agere), del fare (facere), e del portarne il peso su di sé (gerere). Se talvolta questi tre ambiti non coincidono, una riflessione sul gesto autoritrattistico audiovisivo nella contemporaneità mette in luce come la produzione di *user generated contents* ne abbia invece comportato la compresenza nel processo di selezione, di appropriazione, di confezione e di restituzione dei materiali girati. Il gesto autoritrattistico è, in questo senso, ambivalente in quanto il

soggetto autoritrattista (...) si appropria di frammenti di mondo che riconosce come propri perché li ancora alla dimensione intima e quindi se ne appropria; dall'altra, però, non li metabolizza, non li assimila, proprio perché esterni ed estranei, e dunque li sputa, li rigetta, così apparentemente alla rinfusa, quale nascita, parto, del Sé come un Altro (Villa 2011, p. 27).

Ci sembra però che il performer, tematizzato da Casetti attraverso la metafora del *bricoleur* (Lévi-Strauss), abbia in realtà le mani in tutt'altra pasta. Da spettatore mediatizzato, coinvolto in un'attività espressiva che lo conduce ad esporsi mostrando le proprie immagini, girate da sé, non soltanto avvia la visione attraverso il *touch screen*, ma anche e soprattutto dà al racconto – attraverso il gesto del filmare e del filmarsi – un particolare corpo: il proprio. Da un lato *si*

carica della responsabilità (gerere) del proprio gesto, mettendo in atto, consapevolmente, la rappresentazione di sé (Ferrari 2002); dall'altro, “*mette in gioco il proprio corpo*, la propria carne sensibile dato che riferisce di ciò che vede, sente e percepisce nel mentre si trova nel luogo dell'evento, in carne e ossa” (Fontanille 2004, p. 358).

Ecco dunque che il gesto amatoriale acquisisce caratteristiche squisitamente performative, trasformandosi per via e all'interno della realtà mediale in cui è contestualizzato e adoperato, non più soltanto attraverso lo sguardo, ma attraverso il coinvolgimento fisico e pragmatico del suo utente. La macchina da presa diventa una sorta di prolungamento del corpo dell'operatore amatoriale, contenuta com'è all'interno di un *device* leggero e portatile come la fotocamera integrata nel telefono cellulare, generando un'immagine in cui risulta ben visibile “una vera e propria immanenza dello sguardo, una presenza strutturante capace di trasferire un fenomeno che caratterizza la pratica cinematografica in ogni sua fase” (Cati 2011, p. 39).

Ritorniamo quindi alle immagini di cui abbiamo finora discusso.

I volti rappresentati, pur appartenendo ad epoche storiche, sociali e tecnologiche evidentemente differenti, sono incastonati a tutti gli effetti in dispositivi autoritrattistici che non li mostrano unicamente come “spazi aperti a grandi incognite per lo sguardo che vi si avventuri” (Magli 2016, p. 167), ma li presentano sineddoticamente tanto come soggetti dell'essere quanto come soggetti del fare (ivi, p. 169).

Se nell'autoritratto di Mekas è indispensabile la presenza di un operatore che si faccia materialmente soggetto vicario dell'atto auto-rappresentativo, nei lacerti autoritrattistici degli utenti in *Life in a day* i protagonisti si configurano loro stessi come soggetti agenti e coinvolti in prima persona nella loro autorità amatoriale, che si iscrive fisicamente nell'autoritratto attraverso il gesto stesso di rivolgere lo schermo verso il proprio volto e avviare la registrazione (Sayad 2013; Rascaroli, Young, Monahan 2014).

Lo schermo diventa così il luogo in cui l'oggetto autoritrattistico appare ma in cui si mostrano anche l'interfaccia e il medium artistico attraverso cui

l'autoritratto audiovisivo viene eseguito, costituendosi come dispositivo in cui si rivelano nella loro essenzialità le azioni stesse del filmare e del filmarsi.

Lo schermo che ri-guarda: autoritratto allo specchio

Abbiamo, fino a questo momento, trattato la questione dell'autoritratto audiovisivo analizzandone gli elementi costitutivi attraverso due oggetti tra i tanti possibili, interessanti soprattutto per la loro natura linguistica interpellativa. Ma se nella prima proposta Mekas guarda in macchina uno spettatore ideale, oltre che il suo operatore appena dietro l'obiettivo, la giovane protagonista del *social movie* nell'atto di girare il suo autoritratto, in *Life in a Day*, non vede nient'altro che se stessa guardarsi, come allo specchio. Se, allora, la metafora dello specchio, come già ricordato, è stata classicamente usata per descrivere lo schermo come il luogo in cui lo spettatore trova un mondo cui può aderire e un punto di vista cui associarsi, e così quasi vedere se stesso vedersi (Casetti 2015), questo diventa letteralmente vero per un utente nell'atto di rivolgere verso di sé la videocamera del cellulare per filmarsi e raccontarsi.

Ma nella contemporaneità, come più volte precisato, un processo di questo tipo riguarderebbe soprattutto una narrazione documentaria autobiografica, in particolare inquadrabile all'interno di un frame metodologico performativo. Non senza difficoltà definitorie, a partire da modalità diverse discusse in *Representing Reality* (1991), Nichols teorizzava così tale inquadramento: "il documentario performativo, come quello riflessivo, non propone un oggetto di studio principale al di fuori di esso, ma piuttosto dà priorità alla dimensione affettiva che si sprigiona tra noi e il testo" (Nichols 1994, p. 102). In seguito, Stella Bruzzi arricchirà il dibattito sottolineando l'affermarsi di una forma documentaria che fa della performance il proprio fine ultimo e la verità più importante (Bruzzi 2006, p. 80).

Ecco che le forme e le modalità del discorso filmico vanno a costituire il vero oggetto dello sguardo, uno sguardo sullo schermo e dello schermo. L'autoritratto si configura prima di tutto come uno specchio del testo e del suo procedimento di costruzione, e si espande, si sposta dal volto verso lo spazio, i

dettagli, gli sguardi e i corpi degli altri, che divengono metafore e metonimie, figure del sé: nell' autoritratto di Mekas la macchina da presa inquadra l'aiuola di tulipani mentre l'autore parla della terra d'origine e della capacità di piantare radici dovunque egli vada.



Il dettaglio dei tulipani in *Self-Portrait*, Jonas Mekas, 1980

Allo stesso modo, se i frammenti di *Life in a day* compongono un testo autoetnografico, ammesso che nel caso del *social movie* di autoetnografia possa parlarsi, l'assemblaggio dei tasselli più variegati coinvolge gli utenti – che sono contemporaneamente protagonisti, creatori della trama e pubblico –, nello svolgimento di una serie di azioni complesse come filmare, selezionare e infine inviare i materiali audio-video. È così che l'utente, anche senza tematizzare le premesse e le conseguenze di tali pratiche per lui ormai abituali, può adesso accedere all'esperienza del fare cinema partecipando dall'interno al processo creativo con la costruzione e l'invio del proprio segmento narrativo. E tale partecipazione avviene per lo più senza ricorrere esplicitamente all'elemento linguistico interpellativo: la scelta, infatti, ricade con più frequenza su più immagini girate con videocamere portatili, ritenute capaci di raccontare in presa diretta il quotidiano in cui sono immerse e da cui possono facilmente emergere con un semplice *touch* sullo *screen*.



La macchina da presa amatoriale sugli oggetti, *Life in a Day*,
Kevin Macdonald, 2011



Dettaglio, *Life in a Day*, Kevin Macdonald, 2011

“Da una parte – presenza in sé – chiusura dell’opera, figura sovrana e mutata, glorificazione del volto e della visione; dall’altra parte – uscita da sé – gesto e pennellata del dipingere, figura smarrita, sguardo che si perde al ritmo stesso della sua cattura” scrive Nancy (2002, p. 63) a proposito dello sguardo del

ritratto, il cui soggetto può mostrarsi davvero solo attraverso “un tratto”. Tratto che nel nostro caso corrisponde al gesto incorporato di indugiare o di muoversi, di selezionare o di tagliare, di guardare in macchina o porsi dietro allo schermo, di inquadrare avviando e stoppando la ripresa. In tal senso, l’amatore più di altri può servirsi della mobilità delle apparecchiature e della loro disponibilità pressoché incondizionata per assecondare la costante narrativizzazione del sé cui è convocato dal quotidiano che abita. In un mediascape (Montani, Checchi, Feyles 2018) caratterizzato dalla presenza di telecamere di sicurezza, viste satellitari e webcam in diretta che puntano contemporaneamente a un ambiente saturo di monitor, ai display su cui scorrono le home dei social media e si riproducono le *Instagram stories* e i *Vlog*, tra le altre forme di esposizione del sé, il soggetto si ritrova, volente o nolente, oggetto o soggetto di rappresentazione.

Se l’autoritratto audiovisivo può essere definito un oggetto soprattutto metacinematografico, un discorso sul testo stesso e sulle “procedure atte a creare l’impressione che esso stesso si costituisca come immagine derivata dal suo autore” (Busetta 2019, p. 41), esso è stato spesso liquidato come espressione di esibizione narcisistica (Krauss 1998; Hall 2014).

Tuttavia ci parrebbe prospettiva condivisibile quella per cui, anche nella sua declinazione amatoriale, si configuri sì come uno specchio del processo, ma, nella relazione con il suo autore, riguardi uno statuto particolare, che solo marginalmente ha a che fare con l’esporsi e il mostrarsi.

Nel descrivere quello che definisce il paradosso dello spettatore, Jacques Rancière sostiene infatti che

lo spettatore rimane di fronte a un’apparenza, ignorando il processo di produzione di tale apparenza e la realtà che essa nasconde. [P]erché essere spettatore è il contrario di agire (...). Essere spettatore significa dunque essere separato tanto dalla propria capacità di conoscere quanto dal proprio potere di agire (Rancière 2018, p.7).

Ma ciò che gli consente di emanciparsi è “il potere di ciascuno di tradurre ciò che percepisce a modo proprio, di connetterlo all’avventura intellettuale singolare che lo rende simile agli altri, proprio perché la sua avventura non assomiglia a nessun’altra” (ivi, p. 23). In una dialettica di sospensione della soglia

(Ferrari, Pinotti 2018) e di non separatezza tra *sullo schermo* e *al di fuori dello schermo*, l'utente diventa finalmente "spettatore" di narrazioni audiovisive *attraverso uno schermo* che, letteralmente, lo ri-guarda. Secondo Rancière, tale capacità acquisita da uno spettatore prima solo passivo esercitata da un gioco di associazioni e dissociazioni che consiste nell'oscillare

nelle intersezioni e nelle giunture che ci permettono di imparare qualcosa di nuovo, se anzitutto rifiutiamo l'esistenza di una distanza radicale, in secondo luogo la distribuzione dei ruoli (...). Ogni spettatore è già attore della propria storia: ogni attore, ogni uomo d'azione è spettatore della stessa storia (ivi, pp. 23-24).

Ci sembra che lo schermo dello smartphone, attraverso la pratica mediale dell'autoritratto audiovisivo, sia in grado di offrire al suo utente una consolatoria ma talvolta sufficiente promessa.

Nell'atto di ritrarsi, l'utente contemporaneo recupera, infatti, una delle più antiche pratiche dell'essere umano.

"Guardare" significa anzitutto *badare* (*garder*), *warden* o *warten*, sorvegliare, custodire, (*prendre en garde*) e fare attenzione (*prendre garde*). Avere cura e preoccuparsi. Guardando vedo e (mi) sorveglio: sono in rapporto con il mondo, non con l'oggetto. Ed è così che io "sono": nel vedere mi vedo, a causa dell'ottica; nello sguardo sono messo in gioco. Non posso guardare senza che *ciò mi riguardi* (Nancy 2002, p. 58).

Proponiamo a questo punto un ultimo fotogramma del film *Life in a day*, la scena di chiusura in cui una giovane donna, poco prima dello scadere del tempo per la submission del video, si rivolge così agli spettatori: "I want people to know that I am here. I don't want cease to exist. I think I am a normal girl, I have a normal life. But I want to be. And today, even though nothing great happened, tonight I feel as if something great happened".



L'interpellativa finale di *Life in a Day*, Kevin Macdonald, 2011

Invocando il suo diritto a una vita serena e ordinaria, la protagonista di questo toccante finale interpella lo spettatore e, insieme, se stessa. L'inquadratura è mossa, la pioggia scroscia sul tetto della macchina e, come dichiarato in precedenza, è la fine di una lunga giornata, ma lei resiste nell'atto di inquadrarsi, perché "sente che qualcosa di eccezionale in fondo è accaduto": attraverso lo schermo portatile ha potuto infatti raccontarsi, raccontare e contemporaneamente assistere alla straordinarietà di quel processo che avveniva di fronte a lei e ad opera sua, divenendo, contemporaneamente, oggetto e soggetto del suo stesso sguardo.

E di fronte a questo schermo che ancora ci guarda non possiamo non pensare che, ri-guardandoci, il suo sguardo abbia il potere di prendersi cura di tutti noi.

Riferimenti bibliografici

- Agamben G., 2006, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma.
Id., 2000, *Notes on Gesture in Means without End: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
Baudry J.L., 1970, *Effetti ideologici dell'apparato ideologico di base*, in Eugeni R., Avezù G., 2017, (a cura di), *Cinema, media e soggettività*, ELS La

- scuola, Brescia.
- Beaujour M., 1980, *Miroirs d'encre*, Seul, Paris.
- Bellour, R., 1990, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*, La Différence, Paris; tr. it., 2007, *Fra le immagini: Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano.
- Bertozzi M., 2012, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio.
- Bottalico M., Chialant M. T., 2005, *L'impulso autobiografico*, Liguori, Napoli.
- Bruno G., 2014, *Surface: Matters of aesthetics, materiality, and media*, University of Chicago Press, Chicago.
- Bruss E. 1980, *Eye for I. Making an Unmaking Autobiography* in Olney J. (a cura di) *Film. Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton.
- Bruzzi S., (2000), 2006, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London.
- Busetta L., 2019, *L'autoritratto. Cinema e configurazione della soggettività*, Mimesis, Milano-Udine.
- Calabrese O., 2010, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, Usher, Firenze.
- Cati A., 2011, *Figure del sè nel film di famiglia*, in *Fata Morgana*, 15, 35-44.
- Id., 2013, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano.
- Casetti F., 2015, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.
- Deren M., 1965, *Amateur versus Professional*, in *Film Culture*, 39.
- Dottorini D., 2013, (a cura di). *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum Edizioni, Udine.
- Eusebio M.G., 2017, *Lo sguardo dello schermo. Teorie del cinema e psicoanalisi*, Franco Angeli, Milano.
- Ferrari S., 2004, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari.
- Ferrari D., A. Pinotti, 2018, *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi Editore, Monza.
- Fontanille J., 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, tr. it., Meltemi, Roma.
- Foucault F., 1977, *Il gioco di Michel Foucault*, in Id., 1994, *Follia e psichiatria. Detti e scritti (1957-1984)*, ed. it. a cura di Bertani M., Rovatti P. A., Raffaello Cortina, Milano.
- Frosh P., 2015, *The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability*, in *International Journal of Communication*, 9, 1607-1628.
- Gubbins M., 2012, *Digital Revolution: active audiences and fragmented consumption* in Iordanova D., Cunningham S., (a cura di), *Digital Disruption: cinema moves on-line*, St Andrews Film Studies, St. Andrews.
- Hall J., 2014, *L'autoritratto: una storia culturale*, Einaudi, Torino.
- Krauss R., 1998, *Il video: l'estetica del narcisismo*, in Valentini V., a cura di, *Allo specchio*, Lithos, Roma.
- Lebow A., 2012, (a cura di). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, Columbia University Press, New York.

- Lejeune P., 1975, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris; tr. it., 1986, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna.
- Id., 1980, *Je est un autre*, Seuil, Paris.
- Id., 1987, *Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire* in Nysenholc A. (a cura di) *L'écriture du "Je" au cinéma*, 19, 7-14.
- Magli P., 2016, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Raffaello Cortina, Milano.
- Dodes R., *Life in a Day Director Aims to Elevate YouTube Videos Into Art*", intervista a Kevin Macdonald, http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/07/22/life-in-a-Day-director-kevin-macdonald-aims-to-elevate-youtube-videos-into-art/?mod=google_news_blog, consultato il 9.12.2019.
- Mirzoeff N., 2016, *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies and More*, Basic Books, New York.
- Montani P., Checchi D., Feyles M., 2018, *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano.
- Morin E., 1956, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, tr. it., 2016, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina, Milano.
- Nichols B., 1991, *Representing reality*, Indiana University Press, Bloomington.
- Odin R., 2001, *Il cinema amatoriale*, in Brunetta G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 5, Einaudi, Bologna.
- Rascaroli L., 2009, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, London-New York.
- Rascaroli L., Young G., Monahan B., 2014, (a cura di), *Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web*, Bloomsbury, USA.
- Rancière J., (2008), 2018, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma.
- Sayad C., 2013, *Performing authorship: self-inscription and corporeality in the cinema*, Tauris, London.
- Toffler A., 1980, *The rise of the prosumer*, in Id. (a cura di), *The third wave*, Bantam Books, New York.
- Villa F., 2012, (a cura di). *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza.
- Zimmermann P.R., 1995, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington.

Riferimenti filmografici

- MacDonald K., 2011, *Life in A Day*, https://www.youtube.com/watch?v=JaFVr_cJIIY, consultato il 9.12.2019.
- Mekas J., 1980, *Self Portrait*, http://jonasmekasfilms.com/online_materials/, consultato il 9.12.2019.
- Id., 2007, *365 Day Project*, <http://jonasmekasfilms.com/365/month.php?month=1>, consultato il 9.12.2019.
- Rouch J., 1992, *Interview, The Late Show*. BBC Television, March.