

NOMI PROPRI

# All'ascolto del mondo

In memoria di Frederick Wiseman.

di [Daniele Dottorini](#) – 23 Febbraio 2026



C'è un'immagine che circola in rete in questi giorni di commemorazioni per la scomparsa di Frederick Wiseman, ed è una foto scattata probabilmente durante le riprese di *Ballet* (1995), film realizzato presso l'American Ballet Theatre di New York. Si tratta del film che inaugura un percorso che il regista americano dedica ai luoghi e ai gesti della danza e dello spettacolo e che comprende opere come *La Comédie-Française ou L'Amour Joué* (1996), *La Danse / Le Ballet de l'Opéra de Paris* (2009) e *Crazy Horse* (2011). Ignoro chi sia l'autore dello scatto (l'assistente di Wiseman?), ma è ciò che vi è rappresentato a colpirmi veramente. Nella foto, Wiseman è ritratto insieme a John Davey, direttore della fotografia del film e sodale del regista per molto tempo (è stato direttore della fotografia di Wiseman fino agli ultimi film). I due sono all'interno di una sala prove dell'importante struttura newyorchese e sorridendo mimano goffamente un passo di danza.

È un'immagine che fa pensare, per una serie di ragioni. Anzitutto per l'espressione scanzonata e ironica dei due personaggi, che giocano di fronte alla macchina

fotografica e, in secondo luogo, per le apparecchiature che indossano. Davey tiene in spalla la macchina da presa, mentre un altro oggetto (probabilmente un esposimetro) sporge dalla tasca dei suoi pantaloni. Wiseman indossa delle cuffie e regge a tracolla un apparecchio portatile di registrazione del suono, mentre in mano tiene un microfono portatile. L'immagine e il suono, ripresi e registrati da due persone.

Siamo abituati a vedere, quasi fosse un motivo pittorico d'atelier, immagini di registi dietro la macchina da presa, mentre filmano direttamente (più raro), o mentre controllano l'inquadratura che poi saranno altri a realizzare concretamente. È un'immagine iconica, appunto. Un'immagine che raramente coglie il lavoro sul set, la divisione dei compiti al suo interno; divisione del lavoro tra regista, operatore e fonico. **Ma il cinema documentario ha spesso invertito le regole della divisione del lavoro tipica del cinema professionale. Soprattutto a partire dalla nascita del documentario moderno e a partire dalla disponibilità di strumenti di registrazione delle immagini e del suono.** L'urgenza del film, la possibilità dell'essere "in situazione" grazie ad apparecchi più leggeri e versatili, hanno permesso sin dalla seconda metà del Novecento di ridurre al minimo la troupe di un documentario.

**In quella foto dunque c'è, potenzialmente, tutta la troupe necessaria al film: Wiseman e Davey, un operatore e un addetto alla registrazione del suono.** Soprattutto, vale la pena sottolinearlo ancora, il regista è colui che qui si occupa del suono, colui che ascolta. Non è casuale, non è arbitrario. Wiseman lo ha detto innumerevoli volte, in interviste, workshop, incontri pubblici. La costruzione del film, il movimento dello sguardo, la possibilità di filmare da un punto macchina e non da un altro ha quasi sempre a che fare con la capacità di cogliere attraverso l'udito ciò che accade. Wiseman ascolta e con brevi gesti indica a Davey dove puntare la macchina da presa.

**L'ascolto del suono come pratica dello sguardo, come traccia per rilevare una dinamica precisa nelle porzioni di mondo che Wiseman ha sempre filmato.** Qual è l'ordine degli spazi, delle situazioni che caratterizzano una scuola di danza, una palestra di boxe, una scuola superiore, una caserma, un grande magazzino, università, edifici legislativi, comunali o statali, centrali di polizia, ospedali, manicomi criminali e molti altri luoghi della società contemporanea? Una dei primi livelli di lettura del cinema di Wiseman è stato quello che vedeva nei suoi film altrettanti tasselli di una disamina dei meccanismi di funzionamento della società. Come si comportano gli individui nelle diverse situazioni sociali in cui sono chiamati ad avere un ruolo? Una lettura socio-antropologica legittima, certo, ma che non esaurisce affatto il senso della potenza filmica e teorica del cinema del regista americano.

Torniamo allora al suono. In un libro dedicato al cinema di Wiseman, dal titolo non casuale di *Frederick Wiseman. À l'écoute*, viene ribadito ancora una volta il metodo di lavoro del regista sul set. Wiseman: «Non vuole frapporre alcun obiettivo tra sé e il mondo, preferendo guidare il suo direttore della fotografia con piccoli gesti per suggerirgli le inquadrature. [...]. Egli, dal canto suo, si concentra sulla registrazione del suono: tiene il microfono e ascolta, con lo sguardo pronto a cogliere tutto ciò che accade davanti a lui» (Fredducci, Mével, Rocaboy 2017, p. 4).

È un'immagine potente quella di una regia, di un movimento dello sguardo alimentato dal suono, in un certo senso determinato da esso. Vengono in mente le riflessioni di Lucrecia Martel, una delle registe argentine più rigorose e originali del nuovo millennio: dare la priorità al suono, far sì che sia il suono del mondo a dare profondità all'immagine, rende il cinema quello che è. **Il suono non si sviluppa secondo una struttura lineare, come il racconto, ma è immediatamente tridimensionale.** Il suono ci avvolge, ci circonda, ci fa vibrare. Esso si dissemina e diffonde in modi diversi.

**Seguire il suono significa determinare il ritmo del film e, soprattutto, riattraversare le forme dell'esperienza di un luogo o di una situazione.** È qui che si colloca uno degli elementi più significativi del cinema di Wiseman: non l'analisi delle forme e dei luoghi della società, ma le dinamiche dei corpi che il cinema è in grado di cogliere; le forme dell'esperienza che determinano la nostra esistenza; la pluralità delle vite in relazione ai luoghi. Una teoria dell'esistenza e una teoria del luogo.

Paradossalmente, nel lungo percorso che dal manicomio criminale di *Titicut Follies* (1967) porta al ristorante di *Menus - Plaisirs - les Troisgros* (2023), **Wiseman realizza tre film che scartano rispetto alla formula critica che spesso finisce per appiattire la complessità del lavoro pluridecennale del regista** (filmare luoghi della vita sociale, senza interviste, né voce over, ecc.); ma che di fatto, si pongono come cifra della poetica del cinema del regista.

***Seraphita's Diary* (1982), *La dernière lettre* (2002), *Un couple* (2022).** Tre film realizzati esattamente a distanza di vent'anni uno dall'altro, quasi fossero film-scansione di un percorso, necessario controcampo ad una teoria della visione e dell'ascolto che ritma il lavoro del regista. Tre film, tre messe in scena. Il primo è la messa in scena dei diari di una nota modella misteriosamente scomparsa letti da un'altra modella/attrice; il secondo è la messa in scena del contenuto di una lettera che viene raccontato nel capitolo diciotto *Vita e Destino* di Vasilij Grossman (l'ultima lettera della madre di Vitjia prima di essere uccisa dai nazisti); il terzo è la messa in scena dei diari e delle lettere di Sof'ja Tolstoj, moglie del grande scrittore russo. I tre film lavorano sulla stessa

struttura: un'attrice che recita il diario o la lettera in situazioni diverse. In *Seraphita's Diary*, la modella Apollonia si presenta con vestiti e trucco sempre diversi, come se dialogasse con versioni differenti di se stessa. In *La dernière lettre* il volto della madre emerge in primissimo piano dal buio in un bianco e nero asfissiante; in *Un couple*, Sof'ja erra tra le scogliere e i boschi raccontando le sue lettere e i suoi diari.

**Tre voci/corpi femminili che raccontano parole scritte, trasformandole così in suoni:** il perfetto controcampo del cinema più "riconosciuto" di Wiseman, in cui la parola è parte integrante del flusso delle attività che vengono riprese. Che sia una lezione, una riunione, un meeting, il chiacchiericcio in un ristorante, gli ordini impartiti in una struttura militare, un consulto medico, le parole dei film di Wiseman sono sempre parte integrante della dinamica dell'ambiente. Qui invece sono isolate, letteralmente appunto, messe in scena, messe in primo piano. Il loro suono, il loro ascolto passa in primo piano. Tre film che sono come un invito, un invito all'ascolto. Basti pensare all'inizio del terzo film, *Un couple*, che si apre con una serie di inquadrature dello spazio naturale dove si svolgerà il film. L'acqua, gli alberi, i prati, la selva, il bosco, gli uccelli. Il suono della campagna avvolge tutto, potentemente, si pone sin dall'inizio come il mondo che riverbera e accoglie le parole di Sof'ja.

In un libro di diversi anni fa, Jean-Luc Nancy analizzava la potenza filosofica dell'essere "All'ascolto" (*à l'écoute*, come recita il titolo originale del testo). Giocando (seriamente) con il doppio senso della parola "entendre", sia intendere nel senso di "ascoltare" che intendere nel senso di "capire", Nancy riflette su ciò che il cinema di Wiseman aveva fatto "intendere" da sempre, che l'ascolto è il più profondo senso dell'esperienza del mondo, del "sentire" il mondo; ed è proprio questo che fa il "grande" cinema, come appunto è l'opera di Wiseman.

### **Riferimenti bibliografici**

L. Fredducci, Q. Mével, S. Rocaboy, *Frederick Wiseman, à l'écoute*, Playlist, Paris 2017.

L. Martel, *Un destino comun. Intervenciones públicas y conversaciones*, Caja negra, Buenos Aires 2025.

J.- L. Nancy, *All'ascolto*, Raffaello Cortina, Milano 2004.