

Película, tecido e tela: para uma estética dos materiais entre moda e cinema

Pellicola, tessuto e tela: per un'estetica dei materiali tra moda e cinema

Film, fabric and canvas: for an aesthetic of materials between fashion and cinema



Caterina Cucinotta¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0572-6930>

[resumo] Este artigo destaca as semelhanças entre cinema e moda através do conceito de “materialidade”. Após o *materiality turn* nas ciências sociais e humanas, nos últimos anos as investigações intensificaram-se também nos *film studies* e *media studies*. Na sua intersecção com os *fashion studies*, a materialidade cinematográfica adquire aspectos altamente sugestivos ainda não explorados do ponto de vista das afinidades entre os dois campos. Se a moda existe essencialmente através do tecido e das suas tramas, o cinema existe através do filme projetado sobre uma tela, que também é tecido. Além disso, nos seus primórdios, o cinema era frequentemente associado ao conceito de “manufacto” e a sua construção material era confiada a mulheres que tinham tido experiência em ateliers de moda. Ambos produtos da modernidade, cinema e moda mantêm uma superfície exteriormente feminina baseada na *techné*. Ao criar um percurso teórico e conceptual, o artigo quer evidenciar a forma como a estética dos materiais (Cucinotta, 2018) no cinema é também construída através de conceitos extrapolados do mundo da moda. Ao apresentar uma análise crítica e estética desta união, queremos reconectar-nos a um espaço conceptual em que as ondas do tecido criam o movimento das imagens na tela e a própria película se torna tecido sobre o qual criar linhas narrativas.

[Palavras-chave] **Materialidade. Film studies. Fashion studies. Manufacto. Estética dos materiais.**

[Abstract] This article highlights the similarities between cinema and fashion through the concept of “materiality”. Following the *materiality turn* in the social sciences and humanities, in recent years researches has also intensified in *film studies* and *media studies*. In its intersection with *fashion studies*, film materiality acquires highly suggestive aspects not yet explored from the point of view of the affinities between the two fields. If fashion exists essentially through fabric and its wefts, cinema exists through film projected onto a canvas, in a sense also fabric itself. In its early days, moreover, cinema was often associated with the concept of “manufacture” and its assembly was entrusted to women who had experience in fashion ateliers. Both a product of modernity, cinema and fashion maintain an outwardly feminine surface based on a *technè*. By creating a theoretical and conceptual pathway, the article will focus on how the aesthetic of materials (Cucinotta, 2018) in cinema is also constructed through concepts extrapolated from the world of fashion. By presenting a critical and aesthetic analysis of this union, we want to reconnect to a conceptual space in which the waves of fabric create the movement of images on the canvas and the film itself becomes fabric on which to create narrative lines.

[keywords] **Materiality. Film studies. Fashion studies. Manufact. Material aesthetic.**

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (2015). Professora auxiliar convidada da Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Investigadora de pós-doutoramento no Instituto de historia contemporanea da NOVA de Lisboa. E-mail: caterinacucinotta@fcsh.unl.pt

[riassunto] Questo articolo mette in evidenza le similitudini tra il cinema e la moda attraverso il concetto di “materialità”. In seguito al *materiality turn* delle scienze sociali e umane, nel corso degli ultimi anni le ricerche si sono intensificate anche nell’ambito dei *film studies* e dei *media studies*. Nel suo incrocio con i *fashion studies*, la materialità cinematografica acquisisce aspetti altamente suggestivi non ancora esplorati dal punto di vista delle affinità tra i due ambiti.

Se la moda esiste essenzialmente attraverso il tessuto e le sue trame, il cinema esiste attraverso la pellicola proiettata su una tela, in un certo senso anch’essa tessuto. Ai suoi primordi, del resto il cinema era spesso associato al concetto di “manufatto” e la sua lavorazione era affidata a donne che avevano avuto esperienza in atelier di moda. Entrambi un prodotto della modernità, il cinema e la moda mantengono all’esterno una superficie (o involucro) al femminile basata su una *technè*.

Con la creazione di un percorso teorico e concettuale l’articolo verterà su come *l’estetica dei materiali* (Cucinotta, 2018) nel cinema si costruisca anche attraverso concetti estrapolati dal mondo della moda.

Presentando un’analisi critica e estetica di questa unione, vogliamo ricongiungerci ad uno spazio concettuale in cui le onde del tessuto creano il movimento delle immagini sulla tela e la pellicola stessa diviene tessuto su cui creare le linee narrative.

[Parole chiave] **Materialità. Film studies. Fashion studies. Manufatto. Estetica dei materiali**

Recebido em: 10-01-2022

Aprovado em: 17-06-2022

Introduzione

Abitiamo una società in continuo mutamento, in cui il cinema è stato il punto di partenza materiale che, con le sue proiezioni cucite, incollate e colorate a mano, ha aperto la strada alla digitazione prima e alla digitalizzazione dopo (Branco, 2020: 155), dei nostri sogni.

Pensiamo che il cinema, quello creato dai fratelli Lumière, è sempre stato una combinazione di materialità e tecnologia. A partire dalla sua pellicola e dai dispositivi che la accoglievano fino a poco tempo fa, ne abbiamo accompagnato il flusso di luce che arrivava a proiettarsi su una tela.

Quando, nel mondo accademico si iniziò ad esaltare un *materiality turn* che dalle scienze sociali e umanistiche compiva il suo passaggio negli studi filmici e dei media, (Herzogenrath, 2015). i valori, gli elementi e le variabili materiali già esistenti, iniziarono ad essere rivalutati, assumendo una posizione più rilevante. L'accettazione del cinema come risultato di una operosità artigianale e collettiva che anticipa la digitalizzazione e la digitazione, si somma alla sua definizione come esperienza di comunicazione che drammatizza e trasforma la realtà.

Il *materiality turn* pertanto non arriva in un momento storico a caso. Così come la moda e il cinema, i quali, seguendo il filo logico che da George Simmel porta a Giuliana Bruno (Simmel, 1996; Bruno, 2015), nacquero entrambi come un discorso prodotto dalla modernità; il *materiality turn* nei *film studies*, e nei media in generale, si incanala in un processo di concretizzazione, di tangibilità e di corporeità che vede piano piano sfuggire al tatto, quella parte materiale del cinema che è la pellicola, soppiantata dal digitale e dalle sue astrazioni di archiviazione. Ma non si tratta solo di una lenta e inesorabile perdita della pellicola con una sua conseguente rivalutazione semantica e analitica; questo processo di riscoperta della corporeità del cinema nasce sul finire delle professioni cinematografiche, le cosiddette "maestranze", soppiantate anch'esse dalla post-produzione in digitale che non lascia niente al caso, a cui non sfugge nulla e che crea una perfezione che rasenta l'irreale.

Il *materiality turn* fiorisce quindi in un momento posteriore alla modernità: un momento storico in cui la modernità di cui ci narra George Simmel è già stata ultrapassata e ci troviamo in piena post-modernità, alle prese con tecniche e tecnologie che nel giro di pochissimi anni diventeranno obsolete, sostituibili con macchine nuovissime che a loro volta, in pochi anni, incontreranno lo stesso, triste destino.

Su queste premesse è quindi comprensibile l'importanza tra i vari legami materiali delle operosità che *eseguono* il cinema. In questo senso difatti, è il *materiality turn* nei *film studies* che si sofferma sulle tecniche tradizionali che hanno plasmato il cinema dei primordi, che lo hanno reso differente dalla fotografia e dalla stampa (Mormorio, 1997) e che, in fin dei conti, lo hanno portato ad una lenta e tracciabile crescita da semplice manufatto collettivo (Bizio & Laffranchi, 2002) a mezzo di comunicazione contemporaneo (Grilo, 2007).

Legato al concetto di cinema come manufatto troviamo, indissolubile e forte, un altro concetto che lo accompagna: quello della tecnica femminile al servizio dell'arte cinematografica dei primordi (Dall'Asta et al. 2013).

Se da un lato, la professione che registra la maggior presenza femminile nel cinema contemporaneo sono i costumi (Scholz in Cordero-Hoyo e Soto-Vazquez, 2020), dall'altro, montaggio e coloritura sono le professioni che contraddistinguevano la presenza femminile nel cinema muto. Cosa hanno in comune questi mestieri? Qual è il loro legame con il mondo femminile?

Le montatrici, le coloritrici e le ricamatrici

Con il transito dall'analogico al digitale, molti dei mestieri del cinema sono stati assorbiti dal "fare digitale" astratto che ne ha sancito anche un cambio in ambito artigianale e in un nuovo valore metaforico.

A sua volta, con il transito dal muto al sonoro, (dal 1925 fino al 1930 circa) le montatrici vennero sostituite da montatori uomini con competenze anche nel campo elettrico.

Ancor prima, la presenza delle donne nelle sale di assemblaggio dei film muti rivelava una certa loro relegazione a un fare più tecnico. Questo "saper fare" si trasbordava nel lavoro minuzioso e paziente della colorazione e del montaggio, che ci riporta ad un'idea di un cinema tangibile e materiale: un manufatto appunto.

A partire da queste materialità, la confezione del guardaroba si concretizzava come un sapere fondamentale per il passaggio dai laboratori di taglio e cucito degli atelier di moda alle sale di montaggio e coloritura delle case di produzione cinematografica.

(Il montaggio) Era un mestiere femminile, era visto come qualcosa di simile al cucito. Lì si univano i pezzi del film. E il montaggio possedeva degli aspetti che lo accu- manavano a una bibliotecaria, era percepito come un lavoro da donna². (Ondaatje, 2007: 75)

Scaglionando il sapere tecnico che passa dal taglio e cucito del tessuto al taglio e cucito della pellicola e alla sua minuziosa colorazione a mano, per esempio ci si accorge, anche banalmente, di come il cucito e il ricamo, così come la pittura e la colorazione, fossero discipline studiate e praticate nelle scuole professionali all'inizio del secolo scorso.

Così la colorazione dei fiori era incoraggiata come passatempo nelle riviste nazionali destinate a un pubblico di lettrici. Al contempo, nelle scuole professionali, assieme a taglio, cucito e ricamo, mansioni che richiedevano attenzioni nell'ordine del millimetro, le donne praticavano il disegno, la pittura o la colorazione di fiori artificiali. (Pierotti, 2011: 112)

Sistematizzato in questo articolo del 2011, quindi, il lavoro femminile della colorazione a mano dei film muti risulta utile non solo per la comprensione dell'importanza delle mansioni tecniche femminili nel cinema italiano dei primordi, ma anche e soprattutto per il

² Tradotto dalla versione spagnola. Traduzione dell'autrice.

recupero di un passaggio fondamentale nella storia del cinema mondiale: quello che segna la fine dell'uso della semplice manodopera a favore della specializzazione tecnologica.

Questo passaggio risulta altresì fondamentale per un altro passaggio importante: quello della presenza femminile che, con l'entrata in vigore di svariate nuove tecnologie, va via via scemando proprio in quei settori dove era predominante. Quando la colorazione a mano della pellicola venne soppiantata da viraggi e tinture chimiche industrializzandone il processo, la manodopera femminile passerà alle sale montaggio. Ma anche lì, come accennato in precedenza, vi rimarrà solo fino alla sonorizzazione dei film, quando al taglio e cucito della pellicola, minuzioso sì ma altamente depersonalizzante, si aggiungeranno le nuove tecnologie elettriche della sonorizzazione (Pfeiffer, 2018).

Questo tipo di lavoro, [il montaggio] visto simile alle faccende domestiche come cucire, tessere e altre attività femminili, era spesso di dominio delle donne nelle industrie cinematografiche di tutto il mondo³. (Molcard, 2020)

In questo passaggio fondamentale da “manufatto” ad “artefatto”, la figura della montatrice, così come era stata intesa fino ad allora, cambia non solo in termini di lavoro ma anche nel suo vocabolario: in lingua inglese la “cutter” (tagliatrice) si trasforma in “editor” (montatore) attuando un passaggio fondamentale nella percezione concettuale della professione, da tecnica e manuale ad artistica e tecnologica (Hatch, 2013).

Si tratta quindi di un breve ma intenso periodo in cui la presenza femminile, anche se nella sua vertente tecnica, si inseriva completamente nel risultato estetico finale dell'arte cinematografica, dando ai film una lavorazione lenta e minuziosa e allo stesso tempo sistematica e controllata.

Lo spazio di lavoro nelle sale di montaggio e colorazione delle case di produzione cinematografiche era interamente ispirato agli atelier di taglio, cucito e ricamo delle case di moda. In entrambi i luoghi, esattamente con gli stessi attrezzi, era su grandi tavoli che le “cutter” di entrambi gli ambiti creavano varie versioni dello stesso bozzetto, nel caso della moda, e varie versioni della stessa immagine, nel caso del cinema. Ancora una volta in ambedue, moda e cinema, erano le donne ad essere chiamate allo sviluppo materiale del progetto. E lo facevano concretamente e pazientemente.

A pensarci bene, il cucito è una sorta di montaggio e alcune delle prime macchine da presa erano costruite con parti prese in prestito dalle macchine da cucire. E anche questa (parlando di una macchina da cucire vista di lato) somiglia un po' a una macchina da presa⁴. (Murch, 2001: 75-76)

³ Tradotto dall'originale in inglese. Traduzione dell'autrice.

⁴ Tradotto dalla versione spagnola. Traduzione dell'autrice

Le sarte avevano dimestichezza con la pellicola così come ne avevano con il tessuto. Allo stesso modo, decoratrici e ricamatrici avevano facilità nella colorazione dei frame così come, agilmente, intrecciavano fili di seta e cotone o coloravano minuscoli fiorellini (Burt, 2008). Questi stessi nastri, inseriti nella macchina da presa prima e poi nel proiettore, imitano il movimento del filo che passa nelle bobine della macchina da cucire. Il termine bobina, del resto, è usato invariabilmente in alcune lingue latine, sia per delineare il filo del tessuto, sia per il nastro della pellicola cinematografica.

Prezioso è il ricamo a mano, come se di nuovo il valore potesse misurarsi con il lavoro, ma il lavoro eccezionale, irripetibile, fatto di tempo paziente e dimenticato, improduttivo. (Calefato, 1986: 102)

Visualmente, ci troviamo di fronte a un imperativo categorico che fa ripensare i legami tra moda e cinema attraverso la materialità. Continuiamo invece una riflessione che si snoda tutta dietro la macchina da presa, dietro le quinte dello spettacolo cinematografico.

Poiché va oltre il mero uso dei costumi, essa, [la moda] non riguarda solo le identità nazionali, personali, sociali o sessuali; non può essere interpretata solo come una questione di identità e identificazione o in funzione del voyeurismo, dell'esibizionismo e del feticismo – temi che sono stati tradizionalmente al centro della teoria della moda. (Bruno, 2016: 51)

Donne e tecnica: il testo tessuto.

Come si è visto finora, una riflessione sulla materialità in comune tra moda e cinema può portare ad un percorso teorico che prende inizio dalla propria terminologia. Se la figura della “cutter” nel cinema viene direttamente dalla tradizione manifatturiera degli atelier di moda, si può compiere un ulteriore passo verso l'unione dei due ambienti attraverso il materiale che viene da loro lavorato: il testo tessuto.

Prendere in considerazione il tessuto come se fosse un testo rimanda direttamente alla storia impressa sulla pellicola che, attraverso i vari tagli, le cuciture e gli incollaggi, ricostruisce il significato delle immagini e dona loro il movimento.

Seguendo il filo logico di Patrizia Calefato, «l'indumento è un testo di cui la moda rappresenta una scrittura possibile» (1986: 97). Ed è attraverso il taglio che le si dà la forma, e attraverso la cucitura che si dona il movimento alla semplice stoffa.

Ricontestualizzando il pensiero di Calefato, possiamo affermare quindi che il film è un testo di cui il cinema rappresenta una scrittura possibile. Ed è attraverso il taglio (il montaggio) che se ne costruisce lo stile, e attraverso l'unione dei frame (ancora il montaggio) che si crea il movimento delle immagini che verranno proiettate.

Come ogni testo, esso è dotato di una materialità dal duplice aspetto: da un lato si tratta di uno spessore interno, di una compattezza propria del testo-indumento, o del testo-moda. Dall'altro lato, la materialità si orienta all'intertestualità, cioè al rapporto tra indumenti, tra indumento e corpo, e tra corpi, entro cui e di cui il testo vive. (Calefato, 1986: 97)

La materialità, quindi, si orienta all'intertestualità. In questo senso, il rapporto scandito dal tragitto che va dall'atelier di moda alle sale di montaggio e coloritura espande la riflessione attraverso un esempio diretto della storia del cinema d'avanguardia.

Del cinema sovietico del principio del secolo passato, conosciamo la tendenza a cercare nel montaggio il suo significato rivoluzionario (Grilo, 2007). Sappiamo che in "L'uomo con la macchina da presa" (1929), Dziga Vertov si questionò in vari modi riguardo a come sovvertire le regole del cinema muto suo contemporaneo, a partire dal non utilizzo intenzionale delle didascalie o di una narrativa lineare.

Tra le altre scelte stilistiche innovative, Dviga Vertov mostra anche una panoramica selettiva della relazione tra *cut in fashion* e *cut in film*. Dal nostro punto di vista, già nei titoli di testa, leggendo la nota di intenzione e i nomi con le funzioni tecniche della *troupe*, si chiarisce cosa sia il cinema per Vertov e cosa debba rappresentare per tutta la storia dell'umanità.

Attention viewers. This film is an experiment in cinematic communication of real events. Without the help of intertitles. Without the help of a story. Without the help of theatre. This experimental work aims at creating a truly international language of cinema based on its absolute separation from the language of theatre and literature.

Author-supervisor experimenter Dziga Vertov.

Chief Operator Mikhail Kaufman.

Assistant editor E. Svilova.

La separazione tra cinema, letteratura e teatro voluta da Vertov, lo porta spontaneamente a riflettere su una diversa materialità del linguaggio, proponendo un incrocio inedito tra il montaggio e il settore sartoriale.

Per Vertov il cinema di finzione è una specie di oppio elettrico che sottopone lo spettatore a uno stato di ebbrezza, stupore e suggestione. Il cinema materialista, il cinema che prende spunto dai fatti, al contrario, cerca di risvegliare le coscienze del proletariato e allo stesso tempo, mette in discussione le antichità alienanti dei film romanzati e drammatizzati⁵. (Bouhaben et al. 2011: 18)

⁵ Tradotto dalla versione spagnola. Traduzione dell'autrice

Elizaveta Svilova, sua moglie, appare nei titoli di testa come *assistant editor*. In seguito, durante il film, lo spettatore riuscirà ad accompagnare tutta la sua giornata lavorativa, divisa tra una macchina da cucire e una sala di montaggio.

Ha iniziato a lavorare nell'industria cinematografica all'età di dodici anni, facendo l'apprendista in un laboratorio cinematografico dove puliva, ordinava e selezionava pellicole e negativi⁶. (Kaganovsky 2018).

Elizaveta Svilova si presenta allo spettatore addormentata. Poi, da sveglia, si lava, si pettina, si veste e inizia la sua giornata di lavoro. Vediamo queste azioni quotidiane in dettaglio, come un puzzle frenetico in costruzione: una mano con un anello, un braccio, una coperta, una fronte con dei capelli, gambe che vestono dei collant, mani che abbottonano un reggiseno. In un montaggio alternato e velocizzato, Elizaveta si lava il viso nello stesso momento in cui si lavano le strade. Inoltre, tutte le azioni frammentate della giornata della donna sono intervallate dalle riprese di un operatore che filma per le strade con la sua macchina da presa.

Il montaggio alternato tra la giornata di Svilova e quello dell'uomo con la macchina da presa è sempre intervallato da altre tipologie di giornate: segretarie, centraliniste, estetiste, parrucchiere.

Se l'uomo va in giro con la macchina da presa, la donna sta in casa con la sua macchina da cucire, o, nel caso specifico di Elizaveta Svilova con la sua pellicola. È questo il primo collegamento, visivo e diretto, tra l'idea del cinema come un concetto da materializzare in immagini (operatore per strada) e l'idea del cinema come manufatto frutto del lavoro materiale e manuale (donna operaia in casa).

Tessitura come attività "femminile", non finalizzata alla realizzazione dell'opera, ma tutta orbitante attorno a se stessa, mai conclusa e sempre potenzialmente aperta alla rovina della smagliatura. (Calefato, 1986: 98)

La donna che abbiamo accompagnato nelle sue attività mattutine è seduta davanti alla macchina da cucire con una inquadratura che la incornicia tra due *Singer* in un mezzo busto al cui centro, le mani sono all'opera con un tessuto da imbastire (00:14:34).

Ma le sequenze che alternano Svilova tra l'arte sartoriale e l'arte del montaggio sono costanti durante tutto il film. Mostrano i gesti, le tecniche e i movimenti che accomunano le due pratiche. Tagliare, imbastire e cucire una stoffa; tagliare, incollare e numerare una pellicola. Gesti che possiedono stessa radice, stesse funzioni e privilegiano la stessa abilità.

La rappresentazione del mestiere di *cutter* nel cinema e di *cutter* nella moda si materializza quindi attraverso l'esempio di Elizaveta Svilova. Si nota, inoltre, come Svilova appaia nei titoli di testa del film semplicemente come assistente al montaggio, risultando invece un pezzo fondamentale nella materializzazione delle idee di quel tipo di cinema sovietico.

⁶ Tradotto dall'originale in inglese. Traduzione dell'autrice

Svilova riappare davanti alla macchina da presa nel capolavoro cinematografico muto del gruppo del 1929 "Man with a Movie Camera", seduta di nuovo al suo tavolo di montaggio, unendo le immagini insieme immediatamente dopo le immagini stesse. In questa sequenza riflessiva ormai celebratissima, mostra l'atto del montaggio e mette in mostra il proprio contributo a quel cinema⁷. (Molcard, 2020)

Questo esempio riporta, ancora una volta, al collegamento testo-tessuto che Patrizia Calefato (1986) aveva applicato alla moda, rinvigorendolo e riavvolgendolo fino a formarne un solo elemento con il cinema.

Il primo aspetto della materialità si gioca forse soprattutto su scivolamenti del significante: testo è fondamentalmente ed etimologicamente tessuto, e ogni tessuto si compone di un intreccio di fili che s'incrociano e si sovrappongono, dando vita a una stoffa che mostra costantemente un lavoro interno, che racconta più o meno esplicitamente come è venuta alla luce. (Calefato, 1986: 97)

Alla luce del *materiality turn*, la storia del cinema si intreccia con quella della moda attraverso l'operosità delle mani femminili che dal taglio e cucito sono passate al montaggio, dal ricamo alla coloritura, in sale comuni con gli stessi attrezzi da lavoro e la laboriosità che vanno dal tessuto alla pellicola, dalla macchina da cucire, alla moviola, al proiettore.

La storia del cinema attraverso le materialità della moda non percorre un cammino che vede le donne davanti alla macchina da presa in posa, ben vestite, truccate e pettinate. La storia di questa materialità del cinema non vede le donne neanche dietro la macchina da presa come registe.

Questa nuova storia "from below the line" viene da una «materialità che sembra qui ridursi ad un velo, a un discorso di superficie, piuttosto che esprimere una sostanza corposa e opaca» (Calefato, 1986, 97). Giuliana Bruno (2014) infatti afferma come anche «la superficie è importante».

Tra pellicola e tessuti: l'Estetica dei materiali e la Sartorial philosophy

La relazione manuale e materiale che lega la moda con il cinema attraverso il taglio e cucito del tessuto pellicola, presenta anche un risultato visivo di questa materialità.

Passando dal concetto di "manufatto" a quello di "artefatto", in questo paragrafo la materialità del cinema è analizzata come una miscela di componenti che, nel momento della loro relazione reciproca, creano l'arte all'interno dell'inquadratura.

⁷ Tradotto dall'originale in inglese. Traduzione dell'autrice

Affermando che la materialità non dipende dai materiali ma, fondamentalemente, dall'attivarsi di relazioni materiali, il mio obiettivo è comunicare un senso di trasformazione di tali relazioni. (Bruno, 2016: 16)

Se l'importanza della superficie sta nella sua profondità, nel momento in cui più materialità sono presentate insieme attraverso la superficie che le ha unite, il loro significato non svanisce con la perdita della fisicità, bensì si trasforma in qualcos'altro.

Sullo schermo tela, tutte le immagini formate da luoghi e da corpi in movimento assumono un significato diverso da quello iniziale. Il cinema le unisce in un'unica striscia, le taglia e le incolla secondo un criterio.

In questo senso, il cinema è fabbricato dalle persone. Le sensazioni mostrate vengono direttamente da un'idea del regista. Tuttavia poi, hanno bisogno di mediatori che concretizzino il passaggio fondamentale dalla scrittura (sceneggiatura) all'impressione su pellicola (girato).

Cosa si filma se non elementi materiali? Cosa si mette in relazione se non questi elementi materiali tra di loro?

È a partire da questo gesto che il lavoro delle montatrici nel cinema del secolo scorso può essere affiancato a quello delle costumiste e delle production designers odierne. Più l'idea iniziale viene lavorata insieme a persone che ne hanno seguito fin dall'inizio il progetto e la sua materializzazione, (amici, mogli, fratelli, sorelle...) più il film acquisterà il valore di "artefatto".

Lontano dai parametri del cinema commerciale e dagli schemi settoriali a cui ci siamo lasciati educare con il cinema hollywoodiano, analizziamo un cinema considerato "di nicchia", confezionato con pochi mezzi di produzione, fatto da *troupe* essenziali.

Le "maestranze" a disposizione del regista autore, riescono a materializzare la sua idea in forme concrete.

Giuliana Bruno, nel dimostrare la profondità "sartoriale" dei film del regista cinese Won Kar Way, ad esempio, ci ricorda che una lettura dei costumi, delle architetture e degli ambienti cinematografici acquista un senso più "aptico" (2016) nel momento in cui invertiamo i parametri di importanza, mettendoli in relazione con il montaggio. Bruno afferma che la profondità narrativa dell'oggetto visuale arriva a toccare la sua vetta quando la costruzione sartoriale del film viene fatta, per esempio, dalla stessa persona.

Per «In the mood for Love» (2004), per «2046» e per «The hand» (2005) ha avuto al suo fianco William Chang Suk-ping, che in tutti e tre i casi ha assunto il triplice ruolo di costumista, production designer e montatore, ed è stato essenziale per la tessitura della trama visiva del film. (...) Campi di visione, forme d'arte e professioni di solito considerati distinti, e tenuti separati, sia nella produzione cinematografica sia nell'esegesi critica, sono qui messi in dialogo estetico. (Bruno, 2016: 48)

Denominata Sartorial philosophy (Bruno, 2014), la tessitura della trama visiva del film acquista così una rilevanza del tutto innovativa, se messa in relazione con gli elementi dell'inquadratura e i tagli del montaggio.

Questa tessitura visiva altri non è che quello che, a partire dagli Anni '90 del secolo scorso Antonio Reis e sua moglie Margarida Cordeiro chiamavano il "raccord cromatico" (Moutinho & Graça Lobo, 1997: 73) a partire dall'estetica dei materiali (Cucinotta in Penafria et al., 2018: 157).

I due registi portoghesi, capostipiti di una scuola di pensiero che assenta sul rigore del cinema e sul suo gesto di *complessificazione della realtà* (Moutinho & Graça Lobo, 1997: 15), sono noti per aver diretto una delle Trilogie più stimate del cinema lusitano, "Trilogia de Trás-os-Montes"⁸. Reis e Cordeiro, in dupla, hanno girato i loro film con pochi mezzi di produzione, sullo stile del già citato Won-Kar-Wai.

Nel primo film compaiono, nell'ordine, prima Reis e poi Cordeiro nei titoli di testa come *realização, som e montagem*⁹, nel secondo come *ideia original, decor e montagem*¹⁰ e nel terzo ed ultimo, con i nomi invertiti, Cordeiro e Reis, come *argumento, cenografia, decoração, figurinos e montagem*¹¹ (Cucinotta, 2018).

A prima vista si nota come il montaggio sia presente in tutti i tre i film quasi a voler rappresentare un punto finale, di raccordo tra tutti i settori che, dal primo all'ultimo film, vanno sommando mansioni pratiche, le quali si ricongiungono ai concetti teorici che i due cineasti assemblavano.

Margarida Cordeiro raccontò di come il loro cinema fosse lontano da una semplificazione della realtà:

Il grande errore del cinema è semplificare la realtà. C'è una pulitura nel campo visivo che deve essere decisa. Una riorganizzazione del reale, rigorosa. La realtà da noi filmata non è semplificata, è «complessificata», tanto che il film non possiede una sola realtà, ne possiede tante. (Cordeiro in Moutinho e Graça Lobo, 1997: 15)

Il collegamento con il cinema di Dziga Vertov risulta chiaro e netto nel voluto allontanamento dal teatro e dalla letteratura, del cineasta russo, e da quello voluto dai due portoghesi rispetto a una messa in scena semplificata. Tutte le realtà che il film vuole dispiegare, posseggono la loro radice nella relazione tra gli elementi materiali e il loro assemblamento filmico, tra costumi, scenografie e montaggio. Per un'Estetica dei materiali, così come António Reis e Margarida Cordeiro l'avevano pensata, non basta analizzare il legame tra moda e cinema, tra montaggio e arte sartoriale del cucito attraverso l'analisi degli elementi filmati, come vestiti, oggetti e ambienti.

Il *raccord cromatico*, un incrocio perfetto tra la manualità del montaggio e la visibilità dei costumi, ad esempio, ci arriva come un flash di colore che fa da intermezzo a due

⁸ La "Trilogia de Trás-os-Montes" comprende: *Trás-os-Montes*, 1976; *Ana*, 1984; *Rosa de Areia*, 1989

⁹ Regia, suono e montaggio

¹⁰ Idea originale, scene e montaggio

¹¹ Sceneggiatura, scenografia, decorazioni, costumi, montaggio

situazioni filmate in differenti ambienti. Il passaggio da una sequenza ad un'altra, infatti, nei loro film, veniva sempre accompagnato da una sfumatura di colore nei costumi (il berretto rosso in *Trás-os-Montes*) o da un movimento ondulatorio naturale (il grano al vento in *Rosa de Areia*) che, tagliato nel frame anteriore, veniva ripreso, attraverso la cucitura del montaggio, al frame successivo (Cucinotta, 2018: 181).

Reis era molto "autore", e un autore è una persona forte; ma, nonostante tutto, diceva, o almeno lasciava intendere, che quel momento, quello del raccord, è l'unico in cui puoi diluirti, come essere umano, con la materia. (Costa P. in Moutinho e Graça Lobo, 1997: 66)

Quando affermiamo che la pazienza, la perseveranza, la riflessione, sono tutte caratteristiche indispensabili per lavorare dietro alla macchina da presa, dovremmo iniziare a pensare che il risultato finale, visuale e materiale del film, è una derivazione diretta di queste relazioni caratteriali dell'operare nel cinema.

La *Sartorial Philosophy* (Bruno, 2016) riprende in effetti molto del *raccord* cromatico e dell'Estetica dei materiali pensata in riferimento al cinema portoghese, povero nei suoi mezzi ma denso e intenso nei suoi contenuti.

Conclusioni

Giuliana Bruno trasmette una nuova missione attraverso le sue «materialità di superficie» (2016: 51), pellicola, tessuto e tela. A partire dalla loro essenza materiale, il cinema e la moda non sono ancora stati approfonditi abbastanza. Questa essenza, materiale ed estetica insieme, ci offre nuove relazioni da analizzare.

Per misurarsi con la relazione tra vestiti e produzione di spazio (mentale), per capire il rapporto tra la vestizione dello spazio e la stratificazione del tempo, dobbiamo affrontare la creazione di tessuti visivi attraverso l'apparenza della superficie. (Bruno, 2016: 51)

Nel percorso storico delle maestranze del cinema, estrapolandone alcune abilità che originalmente si radicavano nel lavoro manuale, ci si rende conto di come il cinema e la moda abbiano in comune la tecnica usata dietro la macchina da presa. Nei casi di montatrici, coloritrici e ricamatrici esaminati nel primo paragrafo, il montaggio e la coloritura non si esaurivano in un semplice sapere, perché richiedevano un saper fare, che, all'epoca del cinema muto inteso come "manufatto", veniva direttamente dall'universo femminile, dalla moda nello specifico gesto del ricamo e del taglio e cucito. Se la moda è un'interpretazione dell'arte sartoriale, il cinema, inteso come superficie estetica che mette in relazione più materialità, ne attinge in profondità il concetto.

Bruno difatti punta l'attenzione su una figura professionale che per costruire la visualità del film, svolge, cento anni dopo, fino a tre ruoli differenti tra costumi, scenografie e montaggio. Si tratta in effetti di un'analisi della costruzione visuale del film, non solo attraverso la tessitura della sua trama ma anche su come questa tessitura sia il risultato di varie tecniche che si relazionano tra di loro.

Bisogna comprendere fino in fondo l'importanza del *raccord* cromatico come relazione tra i materiali presenti davanti alla macchina da presa ma, anche e soprattutto della relazione tra i "saperi del fare" dietro la macchina da presa, prima (costumi) e dopo (montaggio) la produzione.

Anche la rilettura in chiave materiale riguardo al lavoro di montatrice di Elizaveta Svilova pone un punto iniziale di netta diversità tra "l'uomo con la macchina da presa" che sta fuori, che osserva la frenesia della vita esteriore e "la donna con la macchina da cucire", paziente, operosa, dentro casa. In questo luogo chiuso, ma anche in altri (uffici, saloni di bellezza, cabine di montaggio) la figura femminile si concentra in un lavoro solitario, mettendo la sua praticità a disposizione di un "manufatto" non suo.

Nel passaggio storico che stiamo vivendo appieno, tra il fare manuale e il fare digitale, l'intento di questo saggio rimane quello di riposizionare l'analisi della moda nel cinema come una traiettoria che viene dal basso.

Gli esempi qui riportati segnano una relazione fortissima tra le due professioni del montaggio e dei costumi: entrambe creano, in modo diverso ma profondamente relazionale, la tessitura della trama visiva.

Nello scarto tra trama e filo, tra pluralità di voci e ansia di ricomporre un decorso ordinato, si genera il romanzo del tessuto, e si fa strada un valore univoco ed esclusivo della stoffa, di alcune stoffe in particolare, che sembrano condensare in sé mille segreti, e che insieme si aprono al contatto con altri tessuti e col corpo.
(Calefato, 1986: 97)

Rileggere il cinema attraverso le sue superfici è anche quindi, generare il romanzo del tessuto (Calefato, 1986) attraverso le mani che lo hanno pensato.

Referências

BIZIO, Silvia; LAFFRANCHI Claudia. **Gli italiani di Hollywood: il cinema italiano agli Academy Awards**. Roma: Gremese editore, 2002.

BOUHABEN, M. A., et al. **Dziga Vertov**. Memorias de un cineasta bolchevique. Madrid: Capitan Swing libros, 2011.

BRANCO, Sergio Dias. **O trabalho das imagens**. Lisboa: Documenta, 2020.

BRUNO, Giuliana. **Atlante delle emozioni**. In viaggio tra arte, architettura e cinema. Milano: Johan & Levi editore, 2015.

BRUNO, Giuliana. **Superfici**. A proposito di estetica, materialità e media. Milano: Johan & Levi editore, 2016.

BURT, Richard. **Medieval and early modern film and media**. Basingstoke e New York: Palgrave Macmillan, 2008.

CALEFATO, Patrizia. **Il corpo rivestito**. Bari: Edizioni del Sud, 1986.

CORDERO-HOYO, Elena; SOTO-VAZQUEZ, Begoña. (eds.) **Women in iberian filmic culture: a feminist approach to the cinemas of Portugal and Spain**. Bristol: Intellect, 2020.

CUCINOTTA, Caterina. **Viagem ao cinema através do seu vestuário: percursos de análises em filmes portugueses de etnoficção**. Covilhã: LabCom, 2018.

DALLASTA, Monica; DUCKETT, Victoria; TRALLI, Lucia. (eds.) **Researching women in silent cinema: new findings and perspectives**. Bologna: Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2013.

GRILO, João Mário. **As lições do cinema**. manual de filmologia. Lisboa: Edições Colibri, 2010.

HATCH, Kristen. **Cutting Women: Margaret Booth and Hollywood's Pioneering Female Film Editors**. In.: GAINES, Jane. VATSAL, Radha; DALLASTA, Monica. (eds.) **Women Film Pioneers Project**. New York: Columbia University Libraries, 2013.

HERZOGENRATH, Bernd. **Media/Matter: The Materiality of Media, Matter as Medium**. Londra: Bloomsbury, 2015.

KAGANOVSKY, Lilya. Film editing as women's work: Èsfir' Shub, Elizaveta Svilova, and the culture of soviet montage. In.: HEFTBERGER, Adelheid; PEARLMAN, Karen. (eds.) **Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe**, special issue Women at the editing table: Revising Soviet Film History of the 1920s and 1930s, Berlin, no. 6, 2018.

MOLCARD, Eva. **Elizaveta Svilova**. In.: GAINES, Jane. VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica. (eds.) **Women film pioneers project**. New York: Columbia University Libraries, 2020.

MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça. (eds.) **António Reis e Margarida Cordeiro**. A poesia da terra, Cineclube de Faro, 1997.

MORMORIO, Diego. **Un'altra lontananza**. Palermo: Sellerio editore, 1997.

MURCH, Walter. **En el momento del papardeo**. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico. Madrid: Ocho y medio, 2001.

ONDAATJE, Michael. **El arte del montaje**. Una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje. Madrid: Plot ediciones, 2004.

PENAFRIA, Manuela *et al.* **Propostas para a teoria do cinema**. Teorias dos cineastas. Vol. 2. Covilhã: LabCom, 2016.

PFEIFFER, Claire. **Lady film cutters: the pioneers of film editing**. Richmond: Virginia Commonwealth University, 2018.

PIEROTTI, Federico. Colorare le figure. Il lavoro femminile sulla pellicola. In.: **Bianco e nero**, Roma, no. 570, maggio-agosto 2011, pag. 111-118.

SIMMEL, Georges. **La moda**, Milano: Oscar Mondadori, 1996.