SCRITTURE DELLA VISIONE

27.

STEFANIA CAPPELLINI

Dallo sguardo del potere al potere dello sguardo

Il cinema sul carcere in Italia

Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2026
EDIZIONI ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677618-1

Volevo solo, entrando qua, tastare il polso del nostro Paese, sapere a che punto stanno le cose. Il carcere è sempre stato e sempre sarà la febbre che rivela la malattia del corpo sociale: continuare a ignorarlo può portarci a ripetere il comportamento del buon cittadino tedesco che ebbe l'avventura di esistere nel non lontano regime nazista.

Goliarda Sapienza, *L'università di Rebibbia*

Prefazione

di *Luca Venzi*

È alla luce di una definita, puntuale prospettiva interpretativa e teorico-analitica che questo appassionato lavoro di Stefania Cappellini fornisce strumenti del tutto preziosi per leggere il rapporto tra cinema e carcere in Italia.

Uno studio sulle forme filmiche che abbia come sua principale articolazione quella di misurarsi con un singolo tema particolarmente ampio e complesso – che so: la guerra, il dolore, l'utopia, ecc. – non è mai semplice da sviluppare: può accadere in questi casi che il tema in questione – che deve essere descritto, definito, interrogato – finisca per limitare, proprio in ragione della sua ampiezza e della sua complessità, le possibilità di manovra del ricercatore, per occupare uno spazio soverchiante, per costringere in definitiva lo svolgimento dell'indagine in una dimensione ricognitiva e cumulativa.

È quanto *non* accade in questo libro di Stefania Cappellini e questo perché l'autrice definisce appunto fin da subito il proprio lavoro lungo le linee di un'articolazione molto determinata. Sa bene che quello del carcere è un tema grande e grave e che la sua stessa configurazione audiovisiva, quale che sia, apre questioni assai ampie, difficili da ordinare e leggibili su molti livelli. Così, sia per quanto riguarda il nucleo tematico della sua indagine (il carcere), sia per quanto riguarda l'oggetto specifico attraverso il quale interrogarlo (le pratiche filmiche documentarie e sperimentali in Italia dagli ultimi anni '80 ai nostri giorni), Cappellini attiva una serie di procedure metodologiche e investigative che le consentono non soltanto di inquadrare con chiarezza le questioni di cui si occupa ma di metterle al lavoro attraverso uno sguardo molto ravvicinato sulle opere e sul loro funzionamento.

Il volume si nutre di un vasto paradigma teorico che mette in dialogo storia e estetica del cinema e del video, filosofia, antropo-

logia, sociologia, ma che soprattutto spazia da Foucault (che si configura presto come un riferimento cruciale, in termini teorici, del libro) a Agamben, da Esposito a Rancière, da Badiou a Deleuze, da Montani a Boltanski, non senza riferirsi a un gran numero di altri contributi, compresi quelli di storici, penalisti, ecc. È proprio attraverso la produttività di molte delle linee di riflessione che attraversano il suo lavoro, che Cappellini riesce a restituire la complessità del carcere e nello stesso tempo a delinearne un *profilo* del tutto determinato. Muovendo dall'archetipo benthamiano del *Panopticon* e dalla celebre lettura che ne ha dato Foucault, il carcere è pensato come il luogo di uno sguardo totale, dell'esercizio del controllo e della disciplina attraverso la visione, dell'istituzione di un dispositivo ottico che gestisce, sorveglia, governa i corpi e le vite di chi vi è recluso.

Una manovra altrettanto determinata riguarda il cinema che con il carcere si è misurato e nello specifico quello italiano compreso tra l'ultimo tratto del XX secolo e il nostro presente postmediale. Il riferimento, ineludibile, al *prison movie* statunitense, che lungo il corso della sua storia presenta una ricca configurazione di forme e procedure compositive, serve unicamente all'autrice per definire un modello da non convocare se non per contrasto. Di più, Cappellini opta di fatto per l'esclusione, dal suo lavoro, delle stesse opere di finzione (o più esattamente, come lei stessa precisa, delle opere ascrivibili ai modi per così dire tradizionali della finzione filmica), sia che guardino al consolidato modello statunitense, sia che percorrano strade differenti. Restituendo l'intero percorso che l'ha condotta a definire il corpus di opere attorno alle quali la ricerca si dispiega e in cui trova le sue ragioni individuanti, l'autrice argomenta diffusamente questa scelta: l'obiettivo, spiega, è quello di concentrarsi sulla pratica filmica e in generale audiovisiva in Italia, dall'introduzione della Legge Gozzini (1986) in avanti, in cui l'istanza formativa si incarichi, facendo realmente ingresso negli istituti di pena, abitando dunque, pur con tutte le limitazioni del caso, gli spazi del carcere, di incontrare i detenuti e le detenute, di dar loro voce e espressione, di far sì che loro stessi, nel quadro di un patto di fiducia, di ascolto reciproco, di reciproca disponibilità, siano in grado non soltanto di configurarsi come l'oggetto di una rappresentazione evidentemente inclinata su dinamiche attestative, ma di costruire essi stessi, talvolta in modo imprevedibile, di orientare e perfino di modificare, la conformazione e il funzionamento del film, che si fa dunque *insieme* a chi accetta

di essere filmato. Si tratta di attivare modalità compositive, espressive, tecnico-formali, capaci da un lato di mobilitare una scrittura che si proponga di essere il più possibile prossima agli uomini e alle donne che per aver commesso dei reati sono privati della libertà, e dall'altro, e soprattutto, di condurre lo spettatore all'interno della quotidianità del carcere, di guardare, per quanto possibile, con gli occhi di chi vi è realmente rinchiuso, di sentire, per quanto possibile, la specificità di quella privazione.

È chiaro che una tale prospettiva richiama innanzitutto l'orizzonte del documentario e le sue costitutive dinamiche formative, che nei motivi dell'incontro, dell'apertura della scrittura, del patto fiduciario tra chi filma e chi è filmato, dell'attesa, dell'ascolto, della limitazione della dimensione del controllo, ecc., delineano ed esibiscono il fondamento già sempre etico delle loro configurazioni propriamente estetiche.

Ora, è del tutto superfluo rilevare che Cappellini sostiene questa prospettiva senza alcun tratto di ingenuità: sa bene che nelle pratiche documentarie, dalle più semplici alle più complesse, non si dà evidentemente alcuna costitutiva garanzia di verità (termine del resto del tutto problematico, come ognuno sa, nel caso delle immagini *tout court* e delle immagini tecnicamente prodotte in particolare): il documentario è un regime discorsivo del film, una modalità della scrittura filmica e come tale – come scrittura – attiva già sempre procedure immaginative, elaborative, e anche, propriamente, finzionalizzanti. La stessa immagine filmica, quale che sia, pure al netto delle enormi trasformazioni dovute all'avvento ormai pluridecennale delle tecnologie digitali, non smette di configurarsi, se ancora si fonda sulla registrazione, come alcunché di duplice, costitutivamente divisa tra una istanza documentale (l'atto di registrare una parte di realtà) e un'istanza in senso largo finzionalizzante (l'atto di manipolare, per il fatto stesso di consegnarle una forma, una parte di realtà che diventa immagine). Di più: l'autrice sa che un documentario, quale che sia, non potrà mai restituire, nella sua interezza e complessità (lo dice una detenuta in un suggestivo passaggio video di uno dei film analizzati nel libro), l'esperienza del carcere – come ogni altra esperienza – senza esibire la parzialità propria di ogni scrittura e di ogni discorso, e al contempo che l'atto di composizione cinematografica, pure volto a orientare al massimo grado le proprie forme verso la definizione di un rapporto il più possibile equilibrato tra chi filma e chi è filmato, non potrà che restitui-

re quel rapporto come costitutivamente asimmetrico, proprio in ragione del fatto che il film si deve in definitiva a qualcuno che pure al netto di qualsivoglia processo di collaborazione, apertura alla contingenza, abbassamento delle modalità di controllo, ne stabilisce infine la forma definitiva, l'articolazione complessiva, i processi di costruzione del senso.

Dunque, è senza dubbio nel regime del documentario, ben più che in quello della finzione propriamente detta, che le questioni sopra evocate trovano, l'ho già detto, il loro naturale territorio d'applicazione. E infatti, molti dei film che costituiscono il corpus audiovisivo su cui il libro si concentra sono documentari e al documentario il volume dedica un gran numero di pensieri e di osservazioni, sempre inquadrando gli uni e le altre nel più ampio orizzonte degli studi di settore e dei *film studies* in generale. Tuttavia – Cappellini lo precisa molto presto –, diverse delle opere studiate nel volume non sono documentari o non lo sono in senso proprio o lo sono solo a certe condizioni: taluni di questi testi audiovisivi rientrano ad esempio nel territorio della videoarte o somigliano a video-saggi sperimentali, o più semplicemente talvolta presentano, in modi diversi e in differenti gradi, andature discorsive chiaramente finzionalizzate o ancora e, più in generale, attivano spesso evidenti ibridazioni tra mezzi, forme espressive, linguaggi differenti. Allora, e al di là di ogni possibile catalogazione dei testi su cui si concentra, ciò che più di tutto, mi pare, interessa all'autrice è *la definizione della forma di uno sguardo*: nel comporre il proprio corpus di riferimento, Cappellini va in cerca di una formatività audiovisiva in cui si dia uno sguardo che proprio nell'intento di lavorare assieme e accanto alle persone che incontra in carcere, di costruire o di negoziare, come dice l'autrice, il film insieme a loro, di dare loro voce e parola, di fatto finisce per rovesciare e disattivare – è l'assunto che innerva l'intero volume –, il dispositivo disindividuante del *Panopticon* e per promuovere un contro-dispositivo in cui lo sguardo segua, accompagni, ascolti gli uomini e le donne con cui si misura, di cui raccoglie pensieri, ricordi, sentimenti, il loro bisogno di comunicazione e soprattutto di espressione, quali che siano i motivi che li hanno costretti in carcere (che spesso vengono esplicitati) e su cui ovviamente non è chiamato a pronunciarsi. In questa conformazione dello sguardo – che corrisponde a una postura etica e in senso proprio testimoniale –, gli autori e le autrici dei testi analizzati tendono chiaramente a comprimere la riconoscibilità della loro presenza durante le riprese, a limitare al

massimo quella della loro voce, a spingere il dispositivo, sia pure per il tempo, talora molto breve, talaltra più esteso, della lavorazione, in una zona di rigorosa e silenziosa prossimità fisica con le persone che vivono l'esperienza della reclusione.

E allora queste opere, che a parte qualche caso sono in larga parte poco note e spesso difficili da vedere, ma che l'autrice descrive con accurata puntualità e che interroga una a una nell'ampio movimento propriamente analitico che sostanzia per intero il terzo capitolo, da un lato sono tra loro molto diverse, per struttura, conformazione e funzionamento, per i materiali che mettono in campo, oltre che naturalmente per le storie di cui rendono conto, e dall'altro si somigliano per le scelte tecnico-formali adottate, per le procedure espressive e compositive che le attraversano, per l'ampio impiego di dinamiche intermediali (talora anche nei lavori con datazione più "alta" rispetto al periodo preso in esame), così centrali in una parte molto importante del cinema italiano e internazionale degli ultimi decenni. E soprattutto, esse si somigliano per questa postura, a un tempo etica ed estetica, dello sguardo che le sostiene. Ma ciò che davvero tiene insieme questi lavori, scelti tra molti possibili, è che, ciascuno a suo modo e per le proprie vie – se è vero, con Rivette, che ogni film è un documentario sul proprio *tournage* –, essi si configurano come il *documentario di un'esperienza*, l'attestazione (difficile, ricca, dolente) dell'incontro dei loro realizzatori e delle loro realizzatrici con gli uomini e le donne che hanno filmato in carcere, del tempo che hanno condiviso con loro, anche di ciò che di quel tempo non ci è mostrato, di ciò che non è diventato immagine e suono. In ciascuna di queste opere il carcere si situa ovunque, nei volti e nei corpi dei loro protagonisti, nelle loro parole, nei loro gesti, nelle loro azioni, abitando sempre il cuore dell'immagine anche quando si situi sullo sfondo.

Attraversando uno spazio temporale che copre poco più di un trentennio (1987-2019), l'autrice visiona e tiene conto di un novero molto ampio di opere, ma restringe il suo lavoro marcatamente analitico su un gruppo di testi audiovisivi, scelti in ragione del loro carattere di esemplarità in ordine all'assunto che sorregge il volume. Si va così, in un percorso che si snoda tra le diverse carceri italiane, da *Ripresi* (1987), uno dei primi lavori video di Mimmo Calopresti, diretto assieme a Claudio Paletto, a *Le rose blu* (1990), firmato da Emanuela Piovano, Anna Gasco e Tiziana Pellerano, girato in pellicola con ampi inserti video, che pure al netto di una certa complessiva disomogeneità è un film di stra-

ordinario interesse e di notevolissima intensità e che Cappellini ha il merito di riscoprire; da *Tutto quello che rimane* (1993), di Giacomo Verde (in collaborazione con Michele Sambin e Pierangela Allegro), importante lavoro in video che mette insieme, in un disegno multiplanare, laboratorio teatrale, pittura e scambi di videolettere dal carcere e verso il carcere, a *Fine pena mai* (1995) di Enrica Colusso, che segue con rigore la vita quotidiana di quattro detenuti condannati all'ergastolo, passando per uno dei lavori audiovisivi di un artista come Gianfranco Baruchello (*Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno*, 2007) o per un'opera meno nota di Daniele Segre, *Sbarre* (2014), realizzata con gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, fino al suggestivo *Le cose da lontano* (2014) di Lucia Veronesi, da un progetto di Valentina Bonifacio, che non mostra (non può farlo) le due detenute di cui ascoltiamo le voci e inscrive, *in verticale*, nell'intervallo tra sonoro e visivo (libero, frammentario, intermediale), sottili processi di formazione del senso; e ancora dal notevole *Ninna nanna prigioniera* (2016) di Rossella Schillaci, che si concentra sulla vita quotidiana dei bambini che vivono in carcere con le loro madri detenute, alle potenzialità della VR che informano il più recente dei testi presi in esame, il piccolo corto *VR Free* (2019) di Milad Tangshir.

Fanno scarto, nel corpus, per ragioni diverse, due film in particolare: *Cesare deve morire* (2012), una delle ultime opere di due dei più grandi autori del nostro cinema, Paolo e Vittorio Taviani, e un film importante e durissimo come *87 ore* (2015) di Costanza Quatriglio. Quest'ultimo, come noto, non è girato in un carcere ma Cappellini lo convoca sia per il motivo della privazione obbligata della libertà sia soprattutto per il suo impressionante rovesciamento in direzione testimoniale di uno sguardo panottico (originariamente volto alla cura) e del mancato soccorso che il suo funzionamento avrebbe invece dovuto attivare. Il film dei Taviani, infine, certamente il più noto dei lavori analizzati, premiato in un grande festival internazionale quale è il Festival di Berlino, si presenta, ha ragione l'autrice, come un dispositivo testuale particolarmente complesso e di difficile definizione. Elude gli schemi del film di fiction tradizionalmente inteso, secondo la definizione di Cappellini, e insieme è un (grande) film di finzione che non smette nemmeno per un istante, in nessuna delle sue inquadrature, di mobilitare tra istanze finzionali e istanze documentarie un inesausto, reciproco andirivieni che rende le due polarità inscindibili

e unicamente pensabili a partire dal loro permanente stato di coalescenza, che i Taviani mettono a sistema. In questo senso, il film è anche un (grande) documentario, non certamente sul carcere, ma su quell'incontro di cui sopra dicevo che sottrae lo sguardo, come sostiene il bel libro che state per leggere, alla sua dimensione disciplinare e lo riconsegna alla sua piena potenza espressiva.

Indice

Prefazione
di *Luca Venzi* 7

Introduzione 15

Capitolo 1
QUESTIONI 25
Il carcere come eterotopia 25
L'esercizio del biopotere: gli strumenti biopolitici per il controllo 30
Polisemia del termine e del concetto di dispositivo 32
La sorveglianza: da «sesto potere» a pratica artistica 35
Dinamiche di controllo: il carcere come rovescio della città 40
L'etnografia carceraria 46
Dal principio di ispezione alla visione 48
«Arcipelago carcerario»: cenni di storia della detenzione in Italia 51
Di come la pandemia ci ha reso tutti "prigionieri" 58

Capitolo 2
MODELLI 67
La fortuna del *prison film* negli Stati Uniti 67
Note sul carcere nel cinema italiano 71
Il documentario sul carcere nel mondo 75
Testimoniare o raccontare: la sottile linea semantica e metodologica 78
Lo spettatore "tra le sbarre" 84

Capitolo 3
OPERE 93
I riferimenti teorici e metodologici per la scelta e l'analisi dei casi di studio 93

Ripresi (M. Calopresti, C. Paletto, 1987) 101
Le rose blu (E. Piovano, A. Gasco, T. Pellerano, 1990) 117
Tutto quello che rimane (G. Verde, 1993) 133
Fine pena mai (E. Colusso, 1995) 145
Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno (G. Baruchello, 2007) 155
Cesare deve morire (P. e V. Taviani, 2012) 170
Sbarre (D. Segre, 2014) 185
Le cose da lontano (L. Veronesi, 2014) 193
87 ore (C. Quatriglio, 2015) 203
Ninna nanna prigioniera (R. Schillaci, 2016) 214
VR Free (M. Tangshir, 2019) 221

Capitolo 4
RIFLESSIONI CONCLUSIVE 231
Da dispositivo ottico disciplinare a dispositivo espressivo 231
Il *soundscape* del carcere 233
I film sul carcere come controdispositivo 236
Il carcere come epifania mediale: dare potere allo sguardo 243

Ringraziamenti 247

Schede tecniche dei film e dei video 251

Bibliografia e sitografia 257



Scritture della visione

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Scritture della visione

Pubblicazioni recenti

27. Stefania Cappellini, *Dallo sguardo del potere al potere dello sguardo. Il cinema sul carcere in Italia*, 2026, pp. 280.
26. Chiara Tognolotti [a cura di], *La bellezza delle cose. Il pensiero e la pratica del cinema di Louis Delluc*, 2022, pp. 224.
25. Paolo Villa, *La camera di Stendhal. Il film sull'arte in Italia (1945-1970)*, 2022, pp. 224.
24. Diletta Fallani, *L'alba della Diva nella stampa quotidiana del primo Novecento*, 2026, pp. 192.
23. Giovanna Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*, 2018, pp. 188.
22. Francesco Federici, *Frammenti di cinema. Archivi e museografie d'artista*, 2018, pp. 120, ill.
21. Mattia Lento, *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa. Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la* seconde époque, 2017, pp. 370.
20. Mauro Giori, *Nell'ombra di Hitchcock. Amore, morte e malattia nell'eredità di* Psycho, 2015, pp. 342.
19. Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, 2014, pp. 268.
18. Sara Filippelli, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, 2012, 2015^2, pp. 190, ill.
17. Elena Marcheschi, *Sguardi eccentrici*, 2012, pp. 262, con DVD.
16. Silvia Moretti, *Mulini del Po. Riccardo Bacchelli, il cinema, la televisione*, 2011, pp. 156, ill.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di novembre 2026