

A. Spadafora, *Visualizzare il silenzio: 'Tabu' (2012)*.  
*Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN 978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTSpada90096.17  
pp. 297-309.

## **Visualizzare il silenzio: note sull'immagine di 'Tabu' (2012)**

ALBERTO SPADAFORA

### ***Abstract***

**Seeing the silence: notes on cinematography in 'Tabu' (2012).** The essay aims to investigate the way visuality, rather than sound features, expresses silence in *Tabu* by Miguel Gomes (2012). Precisely, by questioning how silence can be achieved through cinematography, the essay explores the way Portuguese cinematographer Rui Poças (A.I.P.) (re)creates the back-then silence through visual solutions such as aspect ratio, camera and film type, and lighting. Considering the movie's archaeological examination of the audio-visual medium and technological meditation on the early (silent) cinema, a conversation with Poças himself, eventually, helps us to understand why, in the present realm of digital cinematography, his procedures in *Tabu* represent a true act of silence preservation.

### ***Keywords***

Miguel Gomes, Rui Poças, film studies, cinematography studies, media archaeology

### ***Parole chiave***

Miguel Gomes, Rui Poças, film studies, cinematography studies, archeologia dei media

## **Introduzione**

*Il silenzio non è assenza di rumore.  
Consiste piuttosto nella capacità di guardare [...] e [...] comunicare.*  
(Paolo Biscottini)<sup>1</sup>

Nel caso in cui si volesse valutare un eventuale statuto del silenzio in un'opera cinematografica, l'analisi filmica inviterebbe a considerarne innanzitutto la dimensione

---

<sup>1</sup> Biscottini 2015, p. 15.

sonora. Invece, si sceglie qui di domandarsi se e come tale silenzio possa essere veicolato dalla fotografia cinematografica, dunque da strategie visuali anziché sonore.

Una felice occasione di studio è offerta da *Tabu* (2012), il terzo lungometraggio del cineasta portoghese Miguel Gomes. Presentato in concorso alla 42<sup>a</sup> edizione del Festival di Berlino e premiato con l'Orso d'argento (al tempo titolato 'Alfred Bauer Prize' e conferito per l'innovazione artistica a film che aprono nuove prospettive sull'arte cinematografica), *Tabu* si distingue nel panorama europeo contemporaneo come uno dei prodotti stilisticamente più anomali e suggestivi.

## L'opera

Anticipato da un *Prologo* in cui un esploratore portoghese, afflitto dalla morte della moglie nell'Africa colonizzata dell'Ottocento, si lancia nelle fauci di un coccodrillo, il film si delinea in due parti distinte.

Il capitolo *Paradiso Perduto* – cadenzato quotidianamente dalle date in sovrainpressione, dal 28 gennaio 2010 al 3 gennaio 2011 – è il ritratto di tre donne, solitarie ma solidali tra loro, nella Lisbona contemporanea: Pilar (Teresa Madruga) è un'attivista umanitaria di mezz'età, devota cattolica e sentimentalmente indifferente al corteggiatore; Aurora (Laura Soveral), l'anziana vicina di pianerottolo, è una vedova con la demenza incipiente; Santa (Isabel Cardoso) è la governante di origine capoverdiana che accudisce Aurora. Ricoverata in ospedale dopo il definitivo aggravarsi delle condizioni psicofisiche, Aurora chiede a Pilar e a Santa di avvisare il misterioso Gian Luca Ventura (Henrique Espirito Santo). Rintracciato dalle due donne, Gian Luca partecipa al funerale e, prima di essere riaccompagnato nella casa di riposo, rivela a Pilar e a Santa il passato che lo lega ad Aurora.

Il capitolo *Paradiso* – narrato in voce over dall'anziano uomo e cadenzato mensilmente dalle date in sovrainpressione, da ottobre a settembre – ci riporta nella colonia portoghese del Mozambico degli anni Sessanta, dove i giovani Gian Luca (Carloto Cotta), musicista migrante italiano, e Aurora (Ana Moreira), ricca ereditiera in attesa di una figlia dal marito, consumano una impetuosa relazione clandestina tra le piantagioni di tè ai piedi del monte Tabu.

Sebbene Gomes dichiari di voler 'evocare una memoria del cinema senza citazioni autosufficienti, senza digestione enciclopedica',<sup>2</sup> in *Tabu* sono disseminate molteplici allusioni cinefile: innanzitutto, il titolo e la suddivisione in due parti (sebbene Gomes inverte la cronologia dei capitoli) richiamano *Tabu: A Story of the South Seas* di Friedrich Wilhelm Murnau (*Tabù*, 1931), ultimo capolavoro del maestro tedesco, opera muta tra melodramma e poetica etnografica (inizialmente anche Robert Flaherty, pioniere del cinema documentario, collabora alla regia e alla stesura della sceneggiatura) e per il

<sup>2</sup> Le parole del cineasta portoghese compaiono in Masciullo 2016.

quale Floyd Crosby riceve l'Oscar per la miglior direzione della fotografia; il nome del personaggio di Aurora è, inoltre, un omaggio esplicito a un altro film di Murnau, *Sunrise: A Song of Two Humans* (Aurora, 1927); infine, sono presenti richiami evidenti a *Mogambo* di John Ford (1953), *Hatari!* di Howard Hawks (1962) e soprattutto a *Out of Africa* di Sydney Pollack (*La mia Africa*, 1985).

## Il silenzio (audio)visivo

Al di là del 'mero citazionismo o omaggio nostalgico al cinema muto',<sup>3</sup> Miguel Gomes (classe 1972, formatosi alla Escola Superior de Teatro e Cinema di Lisbona e qui anche co-sceneggiatore, co-produttore, co-montatore e voce over del narratore nel prologo) realizza con *Tabu* una singolare riflessione sul medium filmico, in cui la fotografia cinematografica rappresenta la marca determinante se non addirittura fondativa dell'opera. Se le ricche implicazioni interpretative a cui *Tabu* si presta (soprattutto di natura narratologica e tematica) alimentano una pratica critica ammirevole,<sup>4</sup> questa deve necessariamente anteporre un'analisi tecnico-stilistica della fotografia cinematografica e della generale struttura (audio)visiva dell'opera. Soltanto analizzando le strategie filmiche attuate si può infatti sostanziare lo statuto scopico con cui *Tabu* volge al silenzio del (proprio) passato.<sup>5</sup>



Fig. 1. *Prologo* (© O Som e a Fúria - ZDF / Arte).

<sup>3</sup> Pierotti 2014, p. 199.

<sup>4</sup> Per un apparato critico-interpretativo del film rimandiamo in particolare a Pierotti 2018, Pereira 2016, Masciullo 2016, Faulkner 2015, Overhoff Ferreira 2014, Pierotti 2014.

<sup>5</sup> Anteporre l'analisi filmologica alla considerazione tematica di un'opera richiama inevitabilmente la pratica critica inaugurata dalla rivista *Cahiers du cinéma* (che, attraverso le celebri *entretiens*, indaga per l'appunto le procedure tecno-estetiche del prodotto filmico). Al riguardo si veda, tra gli altri, De Vincenti 2011, pp. 45-58 e De Vincenti 1980.

Nel film, la cultura del silenzio comunica inevitabilmente attraverso paradigmi della sfera del suono: commentato in voce over dallo stesso Gomes, il prologo (che si scoprirà essere un film visto da Pilar in una sala cinematografica) è ritmato ad esempio dall'accompagnamento musicale extradiegetico di un pianoforte che ricorda la consuetudine della fruizione dello spettacolo cinematografico muto nei teatri di proiezione (fig. 1).

## La fotografia cinematografica

Come anticipato, però, si preferisce orientare la conversazione sui modi in cui *Tabu* esibisce ed evidenzia la proprietà visiva, piuttosto che sonora, del silenzio (dunque un orientamento che si pone nel solco – sebbene limitatamente agli studi di cinema – degli orizzonti di ricerca su visualità e silenzio).<sup>6</sup> Per tale motivo occorre considerare le precise strategie visuali messe in atto da Gomes e dal suo abituale autore della fotografia Rui Poças (A.I.P.),<sup>7</sup> dalla scelta del bianco e nero all'adozione del formato schermico, dalla scelta del formato di pellicola alla predilezione per la fonte di luce solare piuttosto che di luce elettrica.

*Tabu* è filmato su pellicola Kodak 35mm (la parte *Paradiso Perduto*) e 16mm (il *Prologo* e la parte *Paradiso*), in bianco e nero e in formato schermico 1.37:1. Coordinate tecniche con cui Poças crea un sistema visuale che impiega, nell'era della direzione digitale della fotografia, stilemi del cinema muto e del cinema classico.

Il recente e sempre più frequente numero di opere realizzate in bianco e nero<sup>8</sup> rivela una predisposizione acromatica della fotografia cinematografica pressoché convenzionale, da cui *Tabu* invece si distanzia e si distingue per evocare la radice autentica (dunque filologicamente ricercata e volutamente archeologica) della fotografia cinematografica stessa.

Filmare *Tabu* su pellicola e in bianco e nero palesa infatti, innanzitutto, una procedura esplicitamente legata all'origine tecnologica del medium, al sentimento

<sup>6</sup> Si ricorda la riflessione di Biscottini 2015 sul rapporto che la visualità intrattiene con il silenzio e la memoria.

<sup>7</sup> Nato a Porto nel 1966, Rui Poças è membro della A.I.P. - Associação De Imagem Portuguesa. Collabora con Miguel Gomes in *A Cara que Mereces* (2004) e in *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), nonché con Lucrecia Martel in *Zama* (2017) e con Ira Sachs in *Frankie* (2019).

<sup>8</sup> Ricordiamo, nell'ultimo decennio, opere come *The Artist* di Michel Hazanavicius (2011), *Cesare non deve morire* di Paolo e Vittorio Taviani (2012), *Francis Ha* di Noah Baumbach (2012), *Blancanieves* di Pablo Berger (2012), *Nebraska* di Alexander Payne (2013), *Ida* di Paweł Pawlikowski (2014), *El abrazo de la serpiente* di Ciro Guerra (2015), *Aferim!* di Radu Jude (2015), *La donna che se ne è andata* di Lav Diaz (2016), *The Party* di Sally Potter (2017), *Roma* di Alfonso Cuarón (2018), *Cold War* di Paweł Pawlikowski (2018), *The Lighthouse* di Robert Eggers (2019), *Elisa e Marcela* di Isabel Coixet (2019), *Mank* di David Fincher (2020), *Malcolm & Marie* di Sam Levinson (2020), *Passing* di Rebecca Hall (2021), *Belfast* di Kenneth Branagh (2021), *The Tragedy of Macbeth* di Joel Coen (2021), *C'mon C'mon* di Mike Mills (2021) e *Parigi, 13<sup>Arr</sup>* di Jacques Audiard (2021).

'muto' e condiviso della visione e alla memoria collettiva del cinema delle origini.<sup>9</sup> Oltre a riconciliare lo spettatore con la percezione filmica del silenzio dell'epoca, Poças & Gomes adottano la pratica filmica in bianco e nero in quanto istanza tecno-estetica ideale attraverso la quale (ri)modulare la memoria della realtà narrata. Se, ricorda lo storico Wheeler Winston Dixon,<sup>10</sup>

*shooting in black and white is inherently a transformative act. [...] The very act of making a black-and-white film transmutes the original source material, for life, as we know, takes place in color. Therefore there is an intrinsic level of stylization and reinterpretation of reality when one makes a black-and-white film, leading to an entirely different mode of cinematography.*

Allora *Tabu* si serve del bianco e nero per agire anche sulla percezione del ricordo (del racconto) stesso, come rivela ad esempio il prolungato primo piano che introduce il personaggio di Aurora. Recuperata da Pilar all'interno di una sala giochi, Aurora racconta di aver scommesso, e perso, una ingente somma di denaro a seguito di un sogno: la macchina da presa indugia 'silenziosamente' sul volto dell'anziana signora, sui cui grossi occhiali da sole si riflettono le luci d'ambiente mentre, impercettibilmente, la scenografia retrostante si muove circolare (fig. 2).



Fig. 2. Aurora in *Paradiso perduto* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

---

<sup>9</sup> 'Tabu [...] elabora una riflessione sul medium cinematografico come strumento di configurazione del nesso tra tempo, immagine e memoria', Pierotti 2014, p. 199.

<sup>10</sup> Dixon 2015, p. 1.

L'effetto illusorio di movimento della donna (che resta immobile per l'intera durata del suo monologo) restituisce sul piano visivo la destabilizzazione percettiva della realtà di Aurora. La procedura in bianco e nero dispone però, come l'utilizzo del colore, di un ampio spettro cromatico a disposizione. Se infatti, precisano Mark Winokur e Bruce Holsinger della University of Colorado Boulder '*black and white is never just that: it is also all the gradations of gray in between. And silver. And beiges... White has, if anything, even more variations, and gray is practically infinite*',<sup>11</sup> allora, conferma Mar Diestro-Dópido, '*metaphorically speaking, nothing in Tabu is black-and-white, but rather an infinite palette of greys*'.<sup>12</sup> La scelta del bianco e nero non garantisce dunque, da sola, la radicale restituzione del cinema del passato. Esso viene rafforzato e ulteriormente 'silenziato' dal formato di celluloidi in bianco e nero che Poças & Gomes scelgono di adottare. Se nella Lisbona contemporanea del capitolo *Paradiso Perduto* (tra interni di abitazioni, condomini, sale cinematografiche e sale scommesse) il silenzio verbale dei personaggi è restituito attraverso la pulizia formale e la nitida risoluzione dell'odierna sensibilità fotografica dell'immagine in 35mm, intenzionalmente plastica e raffinata, ricca di contrasti e chiaroscuri (fig. 3 e fig. 4), è la scelta del 16mm impiegato nella realizzazione del *Prologo* e del capitolo *Paradiso* a connotare flagrantemente lo statuto del silenzio archeologico in *Tabu*.



Fig. 3. Pilar in *Paradiso perduto* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).



Fig. 4. Santa in *Paradiso perduto* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

La pellicola 16mm in bianco e nero (introdotta dalla Eastman Kodak nel 1923) consente a Poças & Gomes di visualizzare il silenzio filmico recuperando la bassa risoluzione dell'immagine, la mancanza di profondità e di nitidezza, la grana rumorosa della resa fotografica e l'appiattimento dei campi e dei quadri del cinema d'epoca. Oltretutto, il formato 16mm del supporto di celluloidi permette di ricreare nel *Prologo* e nella

<sup>11</sup> Winokur, Holsinger 2001, p. 277.

<sup>12</sup> Diestro-Dópido 2012, p. 24.

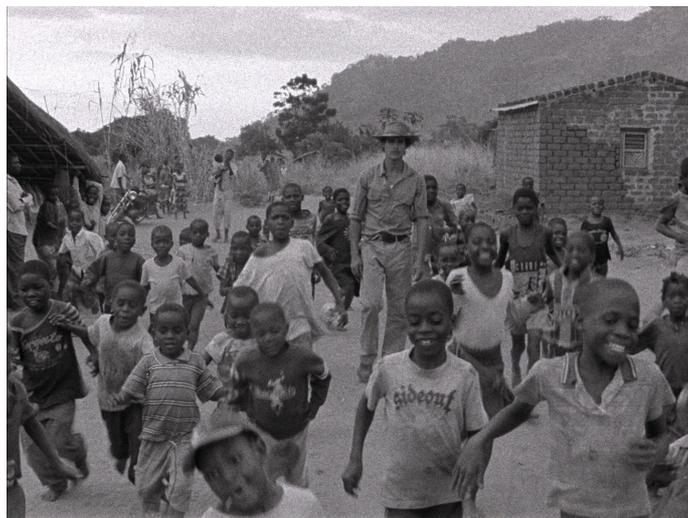


Fig. 5. *Paradiso* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

sezione *Paradiso* anche l'illusorietà della verosimiglianza del cinema-verità dell'epoca – ricalcando le declinazioni fornite dal sociologo e cineasta Edgar Morin e le esperienze del cinema etnografico praticate da Jean Rouch (fig. 5).<sup>13</sup> In particolare, abbandonando il formato 35mm della pellicola scelto per la parte *Paradiso Perduto* e riprendendo il formato 16mm impiegato nel *Prologo*, la sezione *Paradiso* accerta il distanziamento del silenzio narrativo, spaziale e temporale tra Lisbona e il Mozambico. Con la sua divergenza di formato della pellicola in bianco e nero, il capitolo *Paradiso* si rivela infatti 'più vicino ai ricordi', ammette lo stesso Gomes:<sup>14</sup>

*My cinematographer and I [...] wanted to have two different kinds of black-and-white. In the first part, the 35 mm black-and-white is of course richer - you have more tones of grey and it has better definition. [...] In the second part, we wanted to change this black-and-white and have it less solid and dreamier, closer to memories. 16mm has more grain.*

L'immagine opaca, torbida e a bassa definizione del bianco e nero in 16mm del *Paradiso* restituisce al meglio l'inafferrabilità del tempo passato, la seduzione del ricordo, la distorsione della memoria e l'inaffidabilità del racconto (il secondo capitolo potrebbe essere la proiezione di un film a cui assiste Pilar...). Così come la sua sgranatura, pressoché materica e tattile, conquista senza dubbio uno statuto aptico e contribuisce al (con)tatto erotico della seconda parte di *Tabu*.<sup>15</sup> Nella sezione *Paradiso* il 'richiamo' al

<sup>13</sup> Cfr. Morin 2021 e Rouch 1988.

<sup>14</sup> Dall'intervista riportata in Diestro-Dópido 2012, p. 26.

<sup>15</sup> Sull'evidenza erotica dell'immagine tattile si rinvia a Marks 2000, in particolare pp. 184-185. Sul tratto emozionale del fattore aptico nella teoria dell'arte e del cinema si segnala invece Bruno 2015.

silenzio primitivo del cinema trova eco inoltre nel cosiddetto ‘complesso della mummia’ – inerente l’atavica necessità umana di produrre e conservare tracce del mondo – che André Bazin cita mettendo in relazione l’ontologia dell’immagine fotografica e la pratica della ripresa cinematografica:<sup>16</sup> cosicché, ad esempio, l’oggettiva profilmica che mostra il marito di Aurora filmare la moglie con una Super8 diviene una soggettiva filmica in cui lo spettatore osserva la ripresa amatoriale e, similmente, l’oggettiva profilmica di un fotografo intento a scattare un’istantanea di Gian Luca e degli altri componenti della band diviene una soggettiva filmica della meccanica dello sguardo fotografico.

Un’ulteriore strategia visiva che riporta il silenzio alla memoria dello spettatore è individuabile nell’utilizzo della sola luce diegetica. Poças sceglie le fonti di luce profilmiche presenti in scena quale sorgente esclusiva di illuminazione dei piani e dei quadri, potenziando il silenzio diegetico della narrazione visiva. Santa, ad esempio, fuma e legge *Robinson Crusoe* di Defoe sdraiata sul divano nel silenzio del suo alloggio, mentre la lampada alle sue spalle è l’unica fonte luministica nell’economia dell’inquadratura. Pilar e il corteggiatore, visitando silenziosamente una cava sotterranea, indossano elmetti con luci in dotazione che divengono la sola fonte di luce nel piano inquadrato, lasciando nella quasi totale oscurità la scena. E quando i lampi del temporale, che rischiarano l’appartamento di Pilar mentre le tre donne mangiano una torta, sono resi da espedienti tecnici, ancora una volta si ha l’impressione di una luce diegetica, narrativa, interna al racconto e al silenzio che pervade le esistenze delle tre protagoniste.

Il silenzio (audio)visivo di *Tabu* è suggerito anche attraverso la voluta sottoesposizione. L’utilizzo da parte di Poças della sorgente luministica puramente diegetica è infatti esposto al rischio consapevole della scarsa esposizione: mentre Pilar è intenta a pregare nella sua camera da letto o è al telefono rivolta verso la finestra battuta dalla pioggia notturna, il chiarore proveniente dalle luci in scena creano ampie zone sottoesposte che ricalcano la lezione imprescindibile di Gordon Willis sull’illuminazione degli interni e accentuano, ancora una volta, modalità di oscuramento che ricalcano il silenzio narrativo attraverso strategie puramente visive.

Ulteriore idea a cui ricorrono Poças & Gomes per evocare il silenzio visivo è l’immagine in silhouette, ricorrente soprattutto nel primo capitolo del film. Ottenuta dal controllo diegetico, la silhouette staglia le figure, le disegna, le isola e dunque le silenzia. Ad esempio, nei numerosi intermezzi meditativi in cui sostano sui balconi alle diverse ore del giorno e della notte, le tre protagoniste sono filmate di spalle e le loro figure sono restituite in silhouette grazie a fonti di luce naturale proveniente frontalmente, dall’esterno, dagli appartamenti dei palazzi antistanti e dai lampioni nelle strade in lontananza.

Infine, tra le specifiche tecniche con cui Poças & Gomes elaborano una fotografia cinematografica volta alla dimensione visiva del silenzio vi è il formato schermico

---

<sup>16</sup> Cfr. Bazin 1999.

1.37:1, mantenuto costante nel prologo e nei due capitoli. Se il formato della pellicola interessa la risoluzione dell'immagine, il formato schermico interessa l'ampiezza dell'immagine proiettata e precedentemente inquadrata ed è indicato dal rapporto matematico tra la base (variabile) e l'altezza (convenzionalmente fissata a 1) del mascherino del proiettore e della macchina da presa. Sebbene non scelgano il rapporto di proporzione 1.33:1 in uso nel cinema muto, i due cineasti portoghesi ricorrono al formato 1.37:1 introdotto nel 1932 dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences (da cui il nome 'Academy ratio'). L'impegno a recuperare e visualizzare la memoria collettiva del cinema classico si manifesta dunque anche tramite l'immagine (semi)quadrata del formato standard Academy (fig. 6 e fig. 7).



Fig. 6. Aurora in *Paradiso* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).



Fig. 6. Gian Luca in *Paradiso* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

## Conversazione

Raggiunto via e-mail a Lisbona nel febbraio 2021, Rui Poças ha rievocato con chi scrive l'esperienza sul set di *Tabu*. Alcune sue riflessioni, di cui qui si riportano solo gli estratti più pertinenti al nostro discorso, confermano come le specifiche tecno-estetiche finora considerate modulino il silenzio di cui è intriso *Tabu*.

A.S.: Come introdurrebbe *Tabu* al pubblico?

R.P.: Lo introdurrei molto semplicemente come un film sul ricordo.

A.S.: Quale significato attribuisce all'utilizzo del bianco e nero nel film?

R.P.: *Tabu* è stato concepito a partire dai caratteri specifici della narrazione cinematografica. Il cinema, che è un medium popolare, modella la forma dei ricordi, anche quelli di una storia sentimentale o di un impero coloniale. L'immaginario in bianco e nero è profondamente collegato a quella forma.

A.S.: Quale significato attribuisce al formato 'standard' o 'Academy ratio'?

R.P.: Lo stesso valore del bianco e nero. L'Academy ratio è un formato comunemente legato alla prima metà della storia del cinema.

A.S.: È corretto dire che ha usato sostanzialmente l'illuminazione diegetica, soprattutto per la sezione *Paradiso perduto*?

R.P.: Sì, nella maggior parte dei casi l'illuminazione in *Paradiso perduto* è diegetica, esatto. La cosa interessante da sottolineare però è la scelta di evitare quanto più possibile le fonti di luce elettrica nel *Paradiso*, dal momento che cercavo di avvicinarmi al modo in cui si faceva il cinema delle origini: usando argento (ottenuto tramite l'esposizione fisica della pellicola in bianco e nero) e luce solare (fig. 8). Per alcune riprese abbiamo addirittura utilizzato una vecchia macchina da presa a manovella, e in fase di riproduzione avevamo addirittura pensato di sviluppare la pellicola da soli e sul posto, in Africa, cosa a cui poi abbiamo rinunciato.



Fig. 8. *Paradiso* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

A.S.: In quale misura opere e artisti dell'epoca hanno influenzato il suo lavoro sul silenzio in *Tabu*?

R.P.: L'immagine cinematografica del silenzio evoca inevitabilmente la maggioranza dei film muti, ma anche film di avventura come *Tarzan* e *King Kong*. Poi Murnau, Fritz Lang, von Sternberg, Buster Keaton... La lista sarebbe infinita. Detto questo, mentre filmavo *Tabu* non avevo in realtà dei riferimenti precisi. Pensavo, invece, alla memoria del cinema in generale.

## Conclusioni

Calato nel tessuto delle contaminazioni, *Tabu* si erige dunque a felice esempio di opera in cui gli autori della regia e della fotografia cinematografiche affidano al dominio visuale (invece che al governo del suono) la propagazione del silenzio. Inteso da Gomes & Poças come memoria tecnologica, radice archeologica del medium e percezione della (condi)visione cinematografica passata, il silenzio di *Tabu* viene modulato attraverso stilemi-cardine della fotografia cinematografica di un tempo, quali – si è visto – il bianco e nero, il supporto di celluloidi, il formato 16 mm della pellicola, la luce diegetica, la silhouette e il formato schermico 1.37:1. Scelte tecno-estetiche radicali che promuovono, in epoca contemporanea, il silenzio quale autentico atto di resistenza contro l'estinzione della memoria del cinema (fig. 9).



Fig. 9. *Tabu* (© O Som e a Fúria - ZDF/Arte).

Eppure, quando lo stesso Miguel Gomes rivela il timore per cui

*my cinematographer and I wanted to make the film with material which is central to the history of cinema – and which is also on the verge of disappearing. We thought: “Maybe this is our last chance to shoot on film stock in black-and-white”,<sup>17</sup>*

conforta la riflessione di Paolo Biscottini, secondo il quale

*se tutto nasce dal linguaggio fotografico e cinematografico, [l'immagine] da esso si allontana per conquistare aree di silenzio totale [...]. Qui abita l'immagine [...] di ciò che scaturisce dal lavoro della memoria e dell'immaginazione.<sup>18</sup>*

Alberto Spadafora  
Postdoctoral Fellow  
Università degli Studi di Torino.  
alberto.spadafora@unito.it

### Riferimenti bibliografici

- Bazin 1999: A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica* [traduzione italiana di *Ontologie de l'image photographique*, Paris, 1945], in Id., *Che cosa è il cinema?*, Milano [traduzione italiana di *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, 1958], pp. 3-10.
- Biscottini 2015: P. Biscottini, *L'immagine. Diario del silenzio*, Milano-Udine.
- Bruno 2015: G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano [traduzione italiana di *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, London-New York, 2002].
- De Vincenti 2011: G. De Vincenti, *I «Cahiers du cinéma». Un laboratorio 'sui generis' tra critica, teoria e pratica realizzativa*, in L. Venzi (a cura di), *Nouvelle Vague. Forme, motivi, questioni*, Roma, pp. 45-58.
- De Vincenti 1980: G. De Vincenti, *Il cinema e i film. I «Cahiers du cinéma» 1951-1969*, Venezia.
- Diestro-Dópido 2012: M. Diestro-Dópido, *White Mischief*, *Sight & Sound*, 22, 9, pp. 24-27.
- Dixon 2015: W. W. Dixon, *Black and White Cinema: A Short History*, New Brunswick (NJ).
- Faulkner 2015: S. Faulkner, *Cinephilia and the Unrepresentable in Miguel Gomes' Tabu*, *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 92, 3, pp. 341-360.
- Marks 2000: L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham (NC).

---

<sup>17</sup> Dichiarazione riportata in Diestro-Dópido 2012, p. 26.

<sup>18</sup> Biscottini 2015, pp. 32-33.

- Masciullo 2016: P. Masciullo, *Tabu di Miguel Gomes*, Sentieri selvaggi, <https://www.sentieriselvaggi.it/unknown-pleasures-tabu-di-miguel-gomes/> (ultima consultazione 15.05.2023).
- Morin 2021: E. Morin, *Per un nuovo "cinema-verità"* [traduzione italiana di *Pour un nouveau 'cinéma-vérité'*, Paris, 1960], in Id., *Sul cinema. Un'arte della complessità* [traduzione italiana di *Le cinéma. Un art de la complexité. Articles et inédits - 1952-1962*, Paris, 2018], pp. 231-236.
- Overhoff Ferreira 2014: C. Overhoff Ferreira, *The End of History Through the Disclosure of Fiction: Indisciplinarity in Miguel Gomes' Tabu (2012)*, *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 5, pp. 18-46.
- Pereira 2016: A. C. Pereira, *Otherness and Identity in 'Tabu' from Miguel Gomes*, in M. do Carmo Piçarra, R. Cabecinhas, T. Castro (editado por), *Imaginários coloniais. Propaganda, Militância e "Resistência" no Cinema*, *Comunicação e Sociedade*, 29, pp. 331-350.
- Pierotti 2018: F. Pierotti, *Miguel Gomes archeologo dei media: "Tabu"*, in Id., *Diorama lusitano. Il cinema portoghese come archeologia dello sguardo*, Milano-Udine, pp. 151-165.
- Pierotti 2014: F. Pierotti, *Attesa, azione e memoria in "Tabu" di Miguel Gomes*, *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, 23, pp. 199-204.
- Rouch 1988: J. Rouch, *Il cinema del contatto*, Roma [traduzione italiana di *A propos des films ethnographiques*, Paris, 1955; *Essai sur les avatars de la personne du posédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe*, Paris, 1971; *Mettre en circulation des objets inquiétants*, Paris, 1975; *La Caméra et les hommes*, Paris, 1979].
- Winokur, Holsinger 2001: M. Winokur, B. Holsinger, *Movies and Film: The Aesthetics of Black and White and Color*, in Id., *The Complete Idiot's Guide to Movies, Flicks, and Film*, Indianapolis (IN), pp. 277-278.

**Ascolta l'audio**