



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dipartimento di Arti e Comunicazioni

Dottorato in Studi Culturali

Rappresentazioni e Performance

XXII ciclo

settore scientifico disciplinare (L-Fil/Lett 14)

L'immaginazione degli archivi

Il cinema delle memorie amatoriali

Dottoranda

Ivana Margarese

Coordinatore

Prof. Michele Cometa

Tutor

Prof. Sandro Volpe

Indice

Introduzione

I.

Archivio	23
Dalla collezione al found footage	39
Memorie quotidiane. Fotografie e film amatoriali	48
Sguardi in macchina	63

II.

Memoria performativa	75
Gender	87
A Song of Air	92
Un'ora sola ti vorrei	112

III.

Péter Forgács o dell'anamnesi	139
Il cinema dei film familiari	146
Dusi & Jeno	163
Angelos film	174
The Maelstrom	181

IV.

Amnesia	191
Dal Polo all'Equatore	199
Y in Vyborg	214
Conclusioni	216
Bibliografia	224

Introduzione

Sa, qui siamo tutti simili
in un certo senso,
tutti alla ricerca di qualcosa
che abbiamo perso.

D. Ugrešić, *Il museo della resa incondizionata*

Coloro che mi amano mi
amano perché sono
abbandonato e [...]
perché sentono che in periodi felici,
sopra un altro piano, possiedo
la libertà di moto che qui mi manca del tutto.
F.Kafka, *Confessioni e diari*

Argomento della mia ricerca è il cinema realizzato attraverso il riuso di immagini già girate. Immagini documentarie¹ non del cinema ufficiale o propagandistico, ma legate all'orizzonte dell'amatoriale e del familiare, in cui la narrazione dell'esperienza privata, minuta, quotidiana, mette a fuoco e insieme rivela, attraverso gli archivi, aspetti impreveduti e conoscenze soppresse della storia culturale e sociale.

Lo studio delle immagini in campo culturale ha certamente comportato un ampliamento dell'ambito visuale al quotidiano. Irit Rogoff spiega l'importanza di comprendere la nostra relazione attiva con le immagini:

«Dobbiamo capire come interagiamo attivamente con le immagini nei diversi campi, per ricostruire il mondo in base alle nostre fantasie e desideri, e per raccontare le storie che ci portiamo dietro. Nell'ambito della cultura visuale, il frammento di un'immagine si collega alla sequenza di un film, all'angolo di un'insegna o alla vetrina di un negozio davanti a cui passiamo, per dare vita a nuove storie formate sia dal nostro viaggio esperienziale che del nostro inconscio. Le immagini non risiedono entro ambiti disciplinari ben definiti come “il film documentario” o “la pittura rinascimentale”, perché né l'occhio né la psiche operano all'interno di simili divisioni»².

¹ Il cinema documentario in Italia è sempre più al centro di interessanti e stimolanti dibattiti, rivelandosi luogo privilegiato per una più ampia riflessione estetica e culturale sul cinema *tout court*. Rimando in tal senso a M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2003; M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.

² I. Rogoff, *Soggetti/luoghi/spazi* in F. Timeto (a cura di), *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, Utet, Torino 2008, p. 38.

Attraverso pratiche visive quotidiane, il nostro sguardo può essere in grado di seguire affinità e associazioni, affidandosi al viaggio dell'esperienza senza ripararsi in campi di cui ha già stabilito i confini. Lavorare con memorie private, con pellicole amatoriali escluse dalla tradizione della cinematografia ufficiale, per loro natura frammentarie, con lacune ed errori, è una maniera di mettere in pratica i modelli critici che alimentano gli studi culturali, i quali hanno reso oggetto di attenzione la *popular culture*, la *mass culture* e la struttura del vivere ordinario, producendo una logica dell'interstizio e dell'intervallo come spazio da cui può emergere, malgrado tutto, una verità. Interpellare ciò che non riesce a fare ingresso nel campo della visione di un consenso scontato incoraggia il pensiero critico.

In questi film a base di archivio, detti anche film di compilazione³, che sono oggetto del mio discorso, il montaggio si pone come potente operatore concettuale, in quanto dispositivo capace di liberare le potenzialità insite nell'immagine, che rimontata in nuove configurazioni offre rinnovate possibilità di senso. E tuttavia il montaggio non è solamente l'arte della giustapposizione, capace di formare significati attraverso l'incontro di immagini e suoni, ma anche un metodo di interruzione. Come sottolinea Tom Gunning:

«Montage means breaking down, giving words and sound in burst that transform meaning and association, braking the velocity of a gesture or action to allow a contemplation of its force and contradictions, before it has become sealed in a finalized intention»⁴.

L'interruzione è qui considerata come interstizio, un intervallo che manifesta l'alterità di un termine rispetto a un altro, cercando di fondare proprio su questo il loro rapporto e facendo esplodere nessi misconosciuti e inattesi. Le operazioni di accostamento e rottura, specifiche del montaggio, sono esplicative di una forma di pensiero basata sulla convinzione che ogni teoria dell'immagine debba

³ I film composti interamente da materiale già filmato vengono definiti anche film di compilazione; Cfr. R. M. Barsam, *Nonfiction Film. A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, p.75: «The compilation film is that subgenre of the nonfiction film that begins on the editing table with footage that was made for another purpose».

⁴T. Gunning, *Poetry in motion*, in A. Child, *This is called moving. A Critical Poetics of Film*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 2005, p. XVIII.

necessariamente passare attraverso un lavoro continuo di esplorazione e riconfigurazione dell'archivio visuale. Montare può equivalere ad assimilare, a correre il rischio di dissimulare l'ambiguità del reale dando a vedere come una sequenza compiuta qualcosa che per essere tale ha comportato scelte e tagli; ma può anche significare il mettere in corrispondenza forme plurali, scongiurando la dittatura dell'immagine unica e pluralizzando le prospettive mediante l'apertura dell'immagine a ritmi molteplici⁵ in cui il tempo si rivela come intreccio eterogeneo di differenze. Gilles Deleuze ha rintracciato questa modalità di montaggio nel cinema di Godard⁶, che non ricerca raccordi esatti che producano l'illusione della continuità, ma al contrario si apre a evidenti fratture e interruzioni. Non piegandosi a un discorso univoco, il cinema di Godard lascia proliferare i significati, riconducendo su ciascuna immagine e sulla congiunzione di questa ad un'altra immagine lo sguardo e l'attenzione dello spettatore:

«Il film smette d'essere “immagini alla catena, un concatenamento ininterrotto di immagini, schiave le une delle altre” e di cui noi siamo schiavi (*Ici et ailleurs*). È il metodo del TRA, “tra due immagini”, che scongiura ogni cinema dell'Uno. È il metodo dell'E, “questo e poi quello”, che scongiura tutto il cinema dell'Essere=è [...]. Il tutto subisce una mutazione, perché ha smesso di essere l'Uno-Essere, per divenire l' “e” costitutivo delle cose, il tra-due costitutivo delle immagini»⁷.

Il montaggio, il metodo del «tra due immagini», non può che svolgere un ruolo fondamentale nei film che nascono da collezioni amatoriali e familiari, ovvero da materiali che soffrono di una mancanza di omogeneità e continuità formale. Frammenti filmici discontinui, catturati in momenti diversi, che non mirano a realizzare una costruzione narrativa di senso compiuto, ma piuttosto ad attestare e ricordare esperienze vissute.

Ed è proprio questo loro statuto di immagini «non commerciali, non professionali,

⁵ Cfr. G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003, trad.it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

⁶ G. Deleuze, *Cinema II- L'immagine tempo*, Les éditions de Minuit, Paris 1985, trad.it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.

⁷ *Ibi*, p. 201.

non necessarie»⁸, che le rende dalla prospettiva degli studi culturali un vitale punto di accesso alle pratiche di *popular memory*, una concretizzazione della memoria in materiali che possono essere ricontestualizzati e riattivati.

Ogni forma culturale è degna di attenzione e apprezzamento, come osservato da grandi pensatori e studiosi della cultura: da Georg Simmel a Siegfried Kracauer, da Walter Benjamin a Henry Lefebvre, da Michel de Certeau a, più recentemente, Ben Highmore:

«Everyday life invites a kind of theorising that throws our most cherished *theoretical* values and practices into crisis. For instance, theorists often promote the values of “rigorous” thought, “systematic” elaboration, and “structured” argument: but what if rigour, system and structure were antithetical and deadening to aspects of everyday life?»⁹.

Il film amatoriale¹⁰ e familiare, girato nelle pellicole di formato ridotto - 16mm, 9,5mm oppure 8 mm e Super8 - si concentra sul quotidiano e sui suoi momenti più significativi. Riprende cerimonie, matrimoni e battesimi, oppure vacanze e viaggi, ed è uno strumento prezioso per chi vuol riflettere sulla cultura e sulla storia, in quanto riporta uno sguardo intimo, «un immaginario narrativo vernacolare»¹¹, che aggiunge nuove profondità e sfumature alla nostra memoria sociale e culturale.

L'affermarsi degli studi di genere, degli studi postcoloniali, degli studi subalterni¹² e

⁸ P. R. Zimmermann, *Introduction*, in K. L. Ishizuka-P.Zimmermann (Edited by), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley 2008, p. 1.

⁹ B. Highmore, *The Everyday Life Reader*, Edited by Ben Highmore, Routledge, London 2002, p. 3.

¹⁰ Con il termine “amatoriale” intendo fare riferimento a ciò che viene realizzato senza fini di lucro e fuori dai circuiti industriali. Il concetto di amatoriale può fare riferimento sia al cinema familiare sia a certo cinema di avanguardia perchè entrambi condividono un modo di produzione, esibizione e fruizione distante dal cinema industriale. Cfr. a tale proposito J. M. Moran, *There's no Place Like Home Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.

¹¹ P. Forgàs, “*Wittgenstein Tractatus*”: *Personal Reflection on Home Movies* in K. L. Ishizuka-P.Zimmermann (Edited by), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley 2008.

¹² I *Subaltern Studies* nascono come collettivo negli anni Ottanta in India, attorno all'Università di Delhi e allo storico ed economista Ranajit Guha, e costituiscono una delle scuole fondamentali degli studi culturali sviluppatasi nel Sud-Est asiatico. Il termine subalterno viene preso in prestito dagli scritti di Antonio Gramsci, che con esso si riferiva a gruppi subordinati socialmente a classi egemoni. A questo proposito vorrei ricordare il lavoro svolto in India nel collezionare home movies in 8 mm e Super 8 dalla teorica e filmmaker Aysha Abraham nella città di Bangalore. Cfr. I. Chambers, *Mediterranean Crossings. The Politics of an Interrupted Modernity*, Duke University Press Books, Durham 2007, trad. it. *Le molte voci del Mediterraneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007, pp. 6-7: «Se il concetto di classe di Marx è servito un tempo a indicare una nazione dentro la nazione, nel presente le molteplici articolazioni proposte dal concetto gramsciano di *subalterno*, successivamente riformulate da storici e critici postcoloniali, meglio si prestano a identificare quest'entità, sia nella sua specificità diretta sia nella sua risonanza globale. Coloro che sono lasciati fuori della misura

in senso più ampio l'attenzione alle minoranze, hanno condotto a un ripensamento e a una revisione della storia intesa come obiettiva e basata su dati empirici e causali.

Da ciò è derivata l'importanza di rinvenire fonti alternative, in precedenza trascurate o ignorate, quali quelle della memoria popolare e dei materiali sepolti in archivi mai consultati, cercando al contempo strumenti atti a interpretarle. Questa esigenza ha comportato inoltre anche una riflessione sulla natura ambigua dell'archivio, sulla sua frammentarietà, i suoi vuoti, silenzi ed elisioni.

La prima parte della mia ricerca pertanto si dedica a una riflessione sulla complessa questione dell'archivio, inteso anche come fonte a cui attinge il cinema cosiddetto di *found footage*¹³.

Da tale prospettiva le pellicole amatoriali possono offrire un archivio mobile di immaginario e immaginazione. Il regista ungherese Péter Forgács, autore di film di montaggio e ricontestualizzazione di pellicole familiari, ritiene che proprio gli home movies ci permettano di vedere il non visto, di far riemergere il sommerso, di decostruire e ricostruire l'umano attraverso l'effimero e il microstorico¹⁴.

Secondo quanto scrive Patricia R. Zimmermann:

«Amateur films represent unexplored evidence for film history, a way to create a more complex, richer explanation of how visual culture operates across many levels of practice, from elites to amateurs, as an instance of filmmaking from below»¹⁵.

Cosa possono dirci questi immaginari quotidiani sul nostro tempo, sui nostri attuali timori e desideri, sulla nostra necessità di costruire o appartenere a discorsi che

globale e sussistono come residuo, rifiuto e avanzo[...] costituiscono ciò che in termini sociali, culturali e razziali è classificato nelle patologie abiette del subalterno».

¹³ Il *found footage*, letteralmente “metraggio ritrovato” poiché il *footage* è la cifra impressa sulla *machette* del film negativo, designa un'operazione atta a riutilizzare materiali audiovisivi secondo obiettivi estranei alla finalità originaria; cfr. D. Dogo, *Sul vero e sul falso: lo stano caso dell' "archive footage"*, in «Cinergie. Il Cinema e le altre Arti», n.14, settembre 2007, p. 50: «Secondo Michael Zryd e William C. Wees, il *found footage film*, in senso stretto, è un sottogenere specifico del cinema sperimentale post-moderno (New American Cinema, neoavanguardie europee) che integra materiali precedentemente ripresi in nuove produzioni (tramite montaggio o *collage* e/o sovrimpressioni). Di norma è sufficiente che il *footage* in questione non sia stato girato dall'Autore del film in cui è riprodotto».

¹⁴ Cfr. P. Forgács, *Wittgenstein Tractatus*: *Personal Reflection on Home Movies* in K. L. Ishizuke-P. Zimmermann (Edited by), *op.cit.*

¹⁵ P. R.Zimmermann, *op.cit.*, p. 4.

possano restituirci un intero di cui inevitabilmente siamo privi?

Attraverso i volti delle immagini amatoriali e familiari abbiamo un'esperienza auratica¹⁶, in cui percepiamo tali immagini, alla maniera dei volti umani nei primi dagherrotipi di cui parla Benjamin¹⁷, come dotate della capacità di guardarci¹⁸.

La questione dello sguardo e dello scambio di sguardi, nel suo alternarsi di prossimità e distanza, centrale all'interno del cinema amatoriale e familiare, diviene tema all'interno della prima parte della mia ricerca. Come nel caso della fotografia analogica, le pellicole amatoriali sono impressioni della memoria. L'immagine cinematografica analogica dei film amatoriali conserva infatti il suo statuto di traccia memoriale, essendo la risultante di un processo riproduttivo di tipo chimico, ovvero di un'impronta luminosa che si è impressa su un supporto bidimensionale sensibilizzato. Esiste pertanto una connessione fisica tra il supporto e l'oggetto referenziale.

Alla luce delle nozioni peirceane di *simbolo*, *icona* e *indice*, l'immagine analogica in movimento è un'*icona indicale*¹⁹, qualcosa a metà strada tra l'indice (ovvero l'impronta di un corpo reale) e l'icona (la rappresentazione culturalmente codificata) poiché trattiene in sé, oltre che il carattere di fissazione delle tracce, l'intenzionalità, la volontà produttiva e mimetica di chi riprende.

I filmati familiari sono documenti che, seppure meno ingenui di quello che spontaneamente si è portati a credere, attivano la nostra partecipazione a piccole storie quotidiane, le quali, anche se non sono le nostre, e appartengono a tempi, luoghi, ambienti e classi sociali diverse, ci somigliano e ci fanno in un certo qual modo riconoscere. Chiunque conosce la vita in famiglia, i suoi riti e momenti di festa,

¹⁶ Cfr. W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, trad. it. *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, 2000, p. 70: «un singolare intreccio di spazio e tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina»

¹⁷ *Ibi*, pp. 59-78.

¹⁸ Cfr. W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, trad.it. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 124-125.

¹⁹ Cfr. J. M. Schaeffer, *L'image Précaire. Du Dispositif Photographique*, Seuil, Paris 1987, trad.it. *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Clueb, Bologna 2006; per le definizioni di indice e icona C. S. Peirce, *Opere*, Bompiani, Milano 2003; sulla posizione teorica di Peirce, si veda: A. Fumagalli – A. Manzato, *Charles S. Peirce*, in G. Bettegini – S. Cigada- S. Raynaud – E. Rigotti, *Semiotica I, Origini e fondamenti*, La Scuola, Brescia 1999.

e può rivedersi e parteciparvi.

In *Theory of film* Siegfried Kracauer aveva esplicitato il rapporto tra cinema e vita quotidiana citando il pensiero di Erich Auerbach e il suo riferimento al ruolo della vita quotidiana per il romanzo moderno. I momenti di vita ordinaria – i dolori, le gioie, le discordie e le feste, i bisogni e le ricerche – seppure riguardano personalmente gli individui che li vivono, coinvolgono anche quelle cose che gli uomini hanno in comune e che permangono al di là delle credenze, dei progetti particolari e degli specifici obiettivi ideologici:

«Prodotti dall’abitudine e da azioni reciproche microscopiche, formano un tessuto elastico che cambia lentamente e sopravvive a guerre, epidemie, terremoti e rivoluzioni. I film tendono a esplorare questo tessuto della vita quotidiana, la cui composizione varia a seconda del posto, della gente, del tempo. Ci aiutano quindi non soltanto ad apprezzare l’ambiente materiale dato, ma a estenderlo in tutte le direzioni. Fanno virtualmente del mondo la nostra casa»²⁰.

Il cinema ha il potere di approfondire la nostra relazione con il luogo in cui abitiamo, attivando la nostra curiosità e capacità di meraviglia e immaginazione: «A me, sempre pronto a stancarmi di quel che vedo abitualmente – e che in realtà non riesco più a vedere – questa capacità del cinema appare letteralmente redentrice [*salvatrice*]»²¹.

Come si guardasse con occhi nuovi, il cinema non rappresenta soltanto un nuovo modo di vedere la realtà, ma è anche una maniera di ricrearla²².

Muovendo dal riconoscimento del legame del cinema col quotidiano e col nostro spazio intimo e immaginato, ciò che mi propongo di fare nel mio lavoro di tesi è prendere in esame alcuni film realizzati esclusivamente attraverso il montaggio di pellicole amatoriali e familiari, appartenenti ad archivi e collezioni private.

L’analisi si svolgerà sia dal punto di vista del contenuto sia, da quello, altrettanto significativo, del metodo di lavoro, dalla prospettiva degli studi culturali - che come

²⁰ S. Kracauer, *Theory of film*, Oxford University Press, New York 1960, trad. it. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 434.

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. C. Zavattini, *Il cinema e l’uomo moderno*, relazione svolta al Convegno internazionale di cinematografia di Perugia, tenutosi dal 24 al 27 settembre 1949, ora in ID., *Polemica col mio tempo*, Bompiani, Milano 1997.

si evince dalla terminologia stessa non sono nati nell'ambito circoscritto delle sole discipline cinematografiche, ma sono interessati a un ambito più vasto, ossia alle "pratiche culturali" della società - per porre all'attenzione un nuovo oggetto culturale: il film amatoriale e i suoi riusi poetici nel cinema contemporaneo.

Come ha ben evidenziato Giorgio Baratta, l'aggettivo "culturale" fa riferimento sia all'oggetto, ai fenomeni che vengono studiati, sia al modo di studiare determinati oggetti; l'originalità degli studi culturali pertanto consiste nell'aver spostato l'attenzione dall'oggetto al metodo di studio, mantenendo comunque una forte tensione, quasi dialettica, tra i due approcci²³.

Nella consapevolezza che la cultura visuale non possa limitarsi allo studio delle immagini o dei *media*, ma debba estendersi anche alle pratiche quotidiane del vedere e del mostrare - in quanto interessata più alle alterne vicende delle immagini, alla loro sopravvivenza, alla loro trasmissione e traduzione, che al loro significato²⁴ - intendo portare alla luce degli elementi di riflessione e problematizzazione capaci di arricchire la storia della pratica cinematografica e le sue influenze, anche etiche, sulla memoria individuale e culturale²⁵.

Il filo rosso del discorso è dato infatti dal tema della memoria, centrale nei film a base di archivio, che ho scelto di declinare sotto tre diverse voci, certamente interrelate tra loro: memoria performativa, anamnesi e amnesia.

Nel capitolo dedicato alla memoria performativa, ovvero a una memoria che si fa teatro di rielaborazione, azione trasformativa tanto per il regista che per lo spettatore - i quali interagendo danno luogo a una comunità e a un rito di pubblica intimità - prendo in esame due film, realizzati attraverso il montaggio di propri film di famiglia: *A Song of Air* di Merilee Bennett (Australia 1997) e *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi (Italia 2002).

²³ G. Baratta, *Stuart Hall. La politica della cultura* in S. Hall, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Il Saggiatore, Milano 2006, p. 11.

²⁴ W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, duepunti edizioni, Palermo 2008, p. 59.

²⁵ Cfr. la definizione data da Elena Agazzi in riferimento al pensiero di Aleida Assmann per cui la memoria culturale «si riferisce all'apprendimento di nozioni e conoscenze che l'individuo interiorizza per assorbimento di esperienze esterne», in M. Cometa, R. Coglitore- F.Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004, p. 254.

Un percorso coniugato al femminile, che muove dal riconoscimento dell'importante contributo dato dalle donne a questo tipo di lavori cinematografici, che molto hanno in comune col desiderio di identità e relazione in autoritratti e autobiografie.

D'altronde il bisogno di autorappresentazione è certamente un bisogno comune a tutti gli uomini, legato all'esigenza di descrivere la molteplicità, la contraddizione e il continuo divenire del nostro Io²⁶.

Questa scelta mi ha consentito una ampia digressione sugli studi di genere, i quali, com'è noto, hanno svolto un ruolo fondamentale all'interno degli studi culturali, con cui condividono l'interesse emancipatorio e la ricerca di possibilità di cambiamento.

Il capitolo dedicato all'anamnesi si sofferma invece sull'opera dell'artista ungherese Péter Forgács, capace di portare alla luce elementi sommersi della storia culturale europea e lavorare, attraverso immagini di archivi familiari, su ciò che normalmente viene rimosso e occultato, chiamando in causa lo spettatore e le sue vulnerabilità. Guardare un film di Forgács ci mette in contatto con le nostre paure più radicali: la vecchiaia, la morte, l'impossibilità di controllare ogni cosa che ci riguarda; ma anche con le nostre aspirazioni a una vita felice attraverso affetti, incontri, riti, nascite e speranze. Il regista ci offre un'indagine sulle genealogie che ci appartengono. Mostra faglie e crepe di una storia che si pensava unita, spiando gli avvenimenti «dove meno li si aspetta e in ciò che passa per non avere storia - i sentimenti, l'amore, la coscienza, gli istinti»²⁷.

Infine il capitolo sull'amnesia si confronta con le perdite appartenenti alla memoria, con l'angoscia della perdita e del perdersi e con le decomposizioni connaturate allo stesso materiale cinematografico, che alla maniera di un organismo vivente va incontro a deterioramenti. I film qui analizzati sono *Dal Polo all'Equatore* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (Italia 1986) e *Y in Vyborg* di Pia Andell (Finlandia 2005). Le immagini del film di Gianikian e Ricci-Lucchi sono state girate dal fotografo e cineasta milanese Luca Comerio durante il periodo della prima guerra

²⁶ Cfr. S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002.

²⁷ M. Foucault, *Nietzsche. La généalogie, l'histoire*, in *Hommage à Jean Hyppolite*, PUF, Paris 1971, trad.it. *Nietzsche, la genealogia e la storia*, in *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Einaudi, Torino 2001, p. 29.

mondiale e dell'invasione coloniale italiana. *Dal Polo all'Equatore* è una riflessione sulla forza e sul potere.

L'Italia è un paese che soffre di amnesia coloniale. Ha infatti in un certo qual modo rimosso la sua vicenda coloniale, considerandola troppo breve o geograficamente limitata rispetto ad altri imperi europei. Si potrebbe in tal senso parlare di un vuoto istituzionale e culturale: «un vuoto nel cuore accademico e intellettuale di una cultura e formazione nazionali che evadono accuratamente un incontro con il loro trascorso coloniale e il loro intricato coinvolgimento nella realizzazione imperiale della modernità»²⁸.

I titoli di testa del film *Dal Polo all'Equatore* si concludono con una dedica: «A Luca Comerio, pioniere del cinema documentaristico, morto nel 1940, in stato di amnesia. L'amnesia chimica, la muffa, il decadimento fisico dell'immagine è lo stato che circonda i materiali filmici».

Parafrasando Georges Didi-Huberman, si potrebbe dire che l'immagine brucia e, di rimando, ci consuma²⁹:

«Non possiamo quindi più parlare di immagini senza parlare di ceneri. Le immagini fanno parte di ciò che i poveri mortali s'inventano per inscrivere i loro tremori (di desiderio o di timore) e ciò che li consuma»³⁰.

Alla luce di una riflessione sui vari aspetti della memoria attraverso il cinema dei film amatoriali, intendo anche focalizzare meglio le potenzialità creative e di emancipazione del processo mnemonico.

La memoria non può restituirci il passato semplicemente così come è stato, come un fatto inerte, ma piuttosto restituisce al passato la sua possibilità. La nozione di performatività, promossa a concetto chiave degli studi culturali attorno agli anni

²⁸ I. Chambers, *op. cit.*, p. 31.

²⁹ G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, in L. Zimmermann (a cura di), *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, édition Cécile Defaut, Nantes 2006, p.11-52, trad.it. *L'immagine brucia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immaginazione. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

³⁰ *Ibi*, p. 247.

Novanta, si è rivelata come costitutiva dell'evento mnemonico. I ricordi non riproducono una realtà passata vera e oggettiva, ma la ricostruiscono con l'aiuto di dati presi dal presente, in base a scopi e contesti attuali³¹.

La memoria è una operazione di montaggio, non ci restituisce propriamente il passato, ma «depura il passato della sua esattezza, [...] umanizza e configura il tempo, intreccia le sue fibre, assicura la sua trasmissione, legandolo a un'essenziale impurità»³².

In una sequenza del film *Waltz with Bashir* (*Valzer con Bashir*, Israele, Germania, Francia, 2008) del regista israeliano Ari Folman, il protagonista – lo stesso Folman – dialoga con un amico analista circa i meccanismi complessi e imperscrutabili della memoria e chiede: “Perché avevo bisogno del sogno di Boaz, dei suoi cani, per riportare a galla quelle cose? Cosa ha a che fare la mia memoria con il vissuto di un'altra persona?”.

E l'amico analista, nello spiegare come la memoria sia qualcosa di dinamico e di vivo, che collabora con l'immaginazione per formare i ricordi, risponde ricorrendo al racconto di un esperimento:

«Una volta è stato fatto un esperimento davvero strabiliante. A un gruppo di volontari sono state mostrate dieci fotografie della loro infanzia. Di quelle dieci immagini una era falsa: era stata realizzata inserendo il ritratto di ognuno di loro da bambino sullo sfondo di un luna park nel quale non era mai stato in vita sua. Ebbene otto su dieci hanno preso per buona quella foto, mostrando perfettamente di ricordare quando era stata scattata. Due su dieci si sono limitati a dire non ricordo. Il giorno dopo li hanno interpellati di nuovo. All'improvviso ricordavano tutto [...] immaginavano addirittura l'esperienza vissuta».

Ciascuno potrebbe raccontare la storia producendo in un processo di disseminazione un'infinità di racconti differenti. Il ricordo è performativo, ovvero non riproduce una

³¹ Cfr. B. Neuman, *La performatività del ricordo*, in E. Agazzi-V. Fortunati, *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma 2007, pp. 305- 322.

³² G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris 2000, trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 31.

realtà ma la crea nel suo attualizzarsi³³.

La memoria si configura in tal senso come un organo rivolto al futuro, che può trasformare il reale in possibile e il possibile in reale. Definizione questa che potrebbe benissimo adattarsi anche al cinema³⁴, che come è noto, fin dalle origini, è stato messo in relazione con i procedimenti della memoria e del sogno.

La psicoanalisi ha ampiamente sottolineato la carica critica e perturbante della memoria³⁵, capace di conservare tracce anche di ciò che non è stato incorporato negli sviluppi della coscienza. Queste tracce infatti, sia sul piano individuale sia sul piano collettivo, possono portare alla critica del presente in nome di desideri, di aspirazioni o di traumi rimossi³⁶. Secondo Walter Benjamin l'importanza della memoria deriva proprio dal suo conservare elementi del passato³⁷ che attendono di essere risvegliati, tenendo conto in questo senza distinzioni gerarchiche sia dei grandi che dei piccoli avvenimenti:

«Il cronista che enumera gli avvenimenti senza distinguere i piccoli e i grandi, tiene conto della verità che nulla di ciò che si è verificato va dato perduto per la storia. Certo, solo all'umanità redenta tocca interamente il suo passato. Vale a dire che solo per l'umanità redenta il passato è citabile in ognuno dei suoi momenti»³⁸.

³³ Cfr. *Intervista ad Ari Folman*, tratta dal pressbook della Lucky Red, http://www.spaziocapitol.it/schede/09_Valzer%20con%20Bashir.pdf:

«La storia narra la mia esperienza. Racconta quello che ho passato dal momento in cui mi sono reso conto che alcune grosse parti della mia vita erano completamente sparite dalla mia memoria. Ho affrontato un grosso sconvolgimento psicologico durante i quattro anni in cui ho lavorato a *Valzer con Bashir*. Ho scoperto molte cose importanti del mio passato proprio mentre, durante quel periodo, mia moglie e io mettevamo al mondo tre bambini. Questo ti fa riflettere, ti fa pensare che forse lo stai facendo per i tuoi figli. Quando saranno grandi guardare il film potrebbe aiutarli a prendere le decisioni giuste, ossia a non prendere parte a nessuna guerra, di nessun genere».

³⁴ Cfr. G. Agamben, *Il cinema di Guy Debord*, in E. Ghezzi, R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro, Milano 2001.

³⁵ Cfr. S. Freud, *Notiz über den Wunderblock* (1924) in *Gesammelte Werke*, trad. it. *Nota sul notes magico* in *Opere*, vol. X, Bollati Boringhieri, Torino 1978; *Das Unheimlich* trad. it. *Il perturbante* in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

³⁶ M. Jay, *Anamnestic Totalization: Reflections on Marcuse's Theory of Remembrance*, in «Theory and Society» n.1 (Jan. 1982), pp. 1-15.

³⁷ Nel saggio su Baudelaire, Benjamin si rifà esplicitamente ad *Al di là del principio del piacere* (1915) di Freud e all'ipotesi in base alla quale la coscienza sorge al posto di un'impronta mnemonica: «La formula basilare di questa ipotesi è “che presa di coscienza e persistenza di una traccia mnemonica sono reciprocamente incompatibili per lo stesso sistema”. Residui mnemonici si presentano invece “spesso con la massima forza e tenacia quando il processo che li ha lasciati non è mai pervenuto alla coscienza”». Cit. *Di alcuni motivi in Baudelaire* in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, p. 94.

³⁸ W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966, trad. it. *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995.

Il cinema delle memorie amatoriali e familiari ha il merito di offrire la possibilità di uno sguardo complesso, sottraendoci all'arroganza di una visione unilaterale, che tende ad escludere e a rimuovere l'altro: quello che viene considerato estraneo, non utile, non necessario.

Fare film attraverso le pellicole amatoriali comporta una necessaria apertura a ciò che di solito viene considerato piccolo e banale. Significa lavorare con pellicole girate da altri, probabilmente dimenticate. Significa anche cercare una relazione di collaborazione con lo spettatore, a cui si richiede una pazienza di sguardo e di pensiero, quasi desueta in una realtà come la nostra, improntata ed educata al consumo veloce. Lo spettatore guardando le immagini private di questi film del passato oscilla in un'altalena di identificazione e distanziamento, di adesione emotiva e al contempo di distacco, dato dalla consapevolezza che si tratta di documenti, di tracce storiche. È come si sostasse nella creativa zona tra sonno e veglia, in cui ci troviamo in contatto con il nostro io più autentico³⁹.

Punti di riferimento e ispirazione di questo percorso, insieme alla tradizione teorica degli studi culturali e visuali, sono le riflessioni sulla relazione tra immagine e tempo di Georges Didi-Huberman⁴⁰ e di Giorgio Agamben, eredi della lezione warburghiana⁴¹, per cui l'immagine non è un mero oggetto di contemplazione, ma un complesso di rapporti: «è qualcosa di vivo (“una vita”)⁴². Cristallo di memoria da

³⁹ Cfr. M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Gallimard, Paris 2001, trad. it. *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 9: «La cura di sé dovrà dunque essere considerata come il momento del primo risveglio. Si colloca esattamente nel momento in cui gli occhi si dischiudono, si comincia a uscire dal sonno e si intravedono le prime luci del giorno».

⁴⁰ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002, trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris 2000, trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

⁴¹ Cfr. G. Agamben, *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996: «Warburg ha, invece, trasformato l'immagine (che ancora per Jung fornirà il modello della sfera metastorica degli archetipi) in un elemento decisamente storico e dinamico. In questo senso, l'atlante Mnemosyne, che egli ha lasciato incompiuto, con le sue circa mille fotografie, non è un immobile repertorio di immagini, ma una rappresentazione in movimento virtuale dei gesti dell'umanità occidentale, dalla Grecia classica al fascismo[...]; all'interno di ogni sezione, le singole immagini vanno considerate piuttosto come fotogrammi di un film che come realtà autonome (almeno nello stesso senso in cui Benjamin ebbe una volta a paragonare l'immagine dialettica a quei quadernetti, precursori del cinematografo, che, sfogliati rapidamente, producono l'impressione del movimento)».

⁴² G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009.

riattivare e rimettere in movimento. Ogni immagine infatti trattiene in sé un potenziale cinetico⁴³. Immaginazione e montaggio, nella sua dialettica di arresto e movimento, non sono dunque operazioni sull'immagine, ma aspirazioni tensive dell'immagine *tout court*, non solamente dell'immagine cinematografica.

Riprendendo criticamente i due saggi di Deleuze sul cinema, Agamben estende le considerazioni del filosofo francese sulle *images-mouvement* alle immagini in generale:

«Le immagini cinematografiche non sono né *poses éternelles* (come le forme del mondo classico) né *coupes immobiles* del movimento, ma *coupes mobiles*, immagini esse stesse in movimento, che Deleuze chiama *images-mouvement*. Occorre estendere l'analisi di Deleuze e mostrare che essa riguarda in generale lo statuto dell'immagine nella modernità. Ma ciò significa che la rigidità mitica dell'immagine è stata qui spezzata, e che non di immagine si dovrebbe propriamente parlare, ma di gesti»⁴⁴.

Il cinema è un arte del tempo – non di un unico tempo - e dello spazio, sia narrativo che interiore. Una riflessione sullo spazio rende consapevoli del nostro essere situati e insieme della nostra possibilità di metterci in movimento accedendo a una molteplicità di punti prospettici. Un tentativo di rintracciare un nesso organico tra la dimensione statica (spaziale) e quella dinamica (temporale) mettendo a confronto il cinema con le altre arti visive è stato fatto da Sergej Ejzenštejn. Il regista russo nella sua analisi della serie *Carceri* di Giovanni Battista Piranesi, si sofferma sulla descrizione del metodo di costruzione dello spazio pittorico e afferma che ci troviamo in presenza di una pluralità di scorci prospettici, di punti di vista, assemblati in maniera tale da dare l'impressione di una visione unitaria, di una struttura architettonica, seppure assai complessa e articolata⁴⁵. Ejzenštejn rintraccia un legame essenziale tra architettura e cinema, poiché in entrambi i casi lo spettatore si predispone a un percorso.

⁴³ G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

⁴⁴ G. Agamben, *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 49.

⁴⁵ Cfr. A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.

Queste considerazioni vengono riprese e sviluppate nell'opera di Giuliana Bruno, il cui pensiero costituisce apporto fondamentale per la mia ricerca.

La Bruno disegna nel suo *Atlante delle emozioni* una mappa del cinema come arte spaziale che, muovendo anche da studi di genere, mette in discussione la centralità dell'occhio e il primato dello sguardo, sfidando alcuni assunti comuni. La sua è una visione del cinema come mezzo di trasporto, materia aptica - dalla *sight/vista* al *site/luogo* - capace di mettere in movimento e attivare emozioni e affetti⁴⁶:

«Lo spazio cinematografico si muove non solo nel tempo e nello spazio o nello sviluppo della narrazione, ma attraverso lo spazio interiore. Il cinema muove, e fondamentalemente ci “commuove”, con la sua capacità di rendere gli affetti e di toccarci»⁴⁷.

Non è il filo logico e sequenziale della narrazione, ma il filo delle associazioni sensoriali e intellettuali a guidare lo spettatore. È il groviglio dei ritmi temporali, l'importanza cruciale dei vincoli inosservabili tra momenti diversi di una stessa storia. Il *voyeur* si trasforma in *voyageur*. Giuliana Bruno invita ad adottare una forma di pensiero geografico in relazione alle immagini:

«Camminiamo, sostiamo, osserviamo, ci rimettiamo in cammino, finché non siamo totalmente immersi in questa sfaccettata geografia visuale. Lo spazio si impadronisce di noi, visceralmente, per mezzo della sua struttura audiovisiva»⁴⁸.

Percorso che non si svolge in un tempo unico, lineare e cronologico, ma sedimentato e molteplice, quasi un paesaggio geografico, una mappa di un archivio di immagini, una “geografia emozionale”.

⁴⁶ G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002, trad.it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 7: «È questo principio di reciprocità tra *motion* e *emotion* a muovere l'intero libro, tracciando la sua traiettoria aptica attraverso molteplici viaggi culturali. La radice latina della parola “emozione”, derivata da *emovere*, un verbo attivo composto da *movere* ed *e*, “fuori”, parla con chiarezza di una forza “motrice”. Il significato di emozione è dunque storicamente associato a “trasloco, migrazione, trasferimento da un posto all'altro”».

⁴⁷ G. Bruno, *Ibidem*.

⁴⁸ G. Bruno, *Public Intimacy. Architecture and Visual Arts*, MIT Press, Cambridge 2007, trad.it. *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 42.

La prospettiva cartografica si propone come *koinè* di alcuni ambiti disciplinari –dalla teoria della letteratura agli studi culturali, di genere e sociali – assumendo come sistema di riferimento da un lato la reticolarità e complessità dell’epoca attuale, dall’altro l’imprescindibile aspetto del “da dove” si parla o si è, ovvero del posizionamento del soggetto incarnato e in relazione. Il richiamo allo spazio e all’aptico implica un senso di reciprocità, poiché se alla base del tatto vi è un tendersi per raggiungere, è vero anche il contrario: si viene a propria volta toccati. Si abita uno spazio relazionale, un “in mezzo”.

Gli studi culturali costruiscono un dialogo tra l’oggetto studiato e l’osservatore, alla fine del quale entrambi gli interlocutori subiscono delle modificazioni⁴⁹.

L’arte deve rivendicare il suo essere scoperta, stupore, non obbediente nei confronti di alcun disegno precostituito, ed esprimere «unicamente l’estrema venerazione della ricettività o, più banalmente, dell’estrema vigilanza del corpo vivente che vede, ascolta, indovina, si muove, respira, cambia»⁵⁰.

Riportando una considerazione di Kafka, Roland Barthes sottolinea l’importanza di chiudere gli occhi davanti a un’immagine, per lasciare che il particolare risalga da solo alla coscienza affettiva⁵¹. L’immaginazione non è passiva ricettività, ma è un’attività legata alle emozioni, che non può essere ridotta al solo senso della vista. Nella definizione di Italo Calvino, è una «facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi»⁵².

Anche Georges Didi-Huberman scrive che per guardare bene bisogna sapere chiudere gli occhi⁵³:

⁴⁹ M. Cometa, *Studi Culturali*, Guida editori, Napoli, 2010, p. 58.

⁵⁰ P. Virilio, *Ce qui arrive*, Éditions Galilée, Paris 2002, trad.it. *L’incidente del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 56. Cfr. anche P. Virilio, *L’Art à perte de vue*, Éditions Galilée, Paris 2005, trad.it. *L’arte dell’accecamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007.

⁵¹ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Édition Gallimard, Paris 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, pp. 55-56: «In fondo- o al limite – per vedere bene una fotografia, è meglio alzare la testa o chiudere gli occhi. “La condizione preliminare per l’immagine è la vista”, diceva Janouch a Kafka. E Kafka sorrideva e rispondeva: “si fotografano delle cose per allontanarle dalla propria mente. Le mie storie sono un modo di chiudere gli occhi”».

⁵² I. Calvino, *Visibilità*, in Id. *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 1993, pp. 102 -103.

⁵³ G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai, sur le drapé tombé*, Éditions Gallimard, Paris 2002, trad. it. *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 120: «L’occhio s’apre per avvicinarsi alle immagini, per coglierle meglio, (per analizzarle, per capirle). Ma, colto, *preso* in cambio da esse, l’occhio si chiude un

«Per aprire gli occhi bisogna saperli chiudere. L'occhio sempre aperto, sempre in stato di veglia – come quelli di Argo – diventa secco. Un occhio secco, in permanenza, forse vede tutto, ma guarda male. Paradossalmente, per guardare bene ci occorrono tutte le lacrime di cui disponiamo»⁵⁴.

Nonostante il nostro mondo sia rimpinzato e quasi soffocato da merce immaginaria, da immagini codificate e convenzionali, per sapere e per ricordare occorre chiudere gli occhi, immaginare⁵⁵, raccogliere la «speranza nel passato»⁵⁶.

Nella consapevolezza che la chiave del moderno fosse nascosta nel primitivo e nell'arcaico⁵⁷, Pier Paolo Pasolini, scrisse che il suo insegnamento consisteva nel convincere a non temere la sacralità e i sentimenti, «di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in brutti e stupidi automi adoratori di feticci»⁵⁸.

Essere contemporaneo nella felice definizione di Agamben significa tenere lo sguardo fisso al proprio tempo, per percepirne non le luci, ma il buio - il quale non è la mera assenza di luce, ma un prodotto dell'attività della nostra retina - e trasformarlo, mettendolo in relazione con altri tempi e leggendone la storia in modo inedito:

«Nell'universo in espansione, le galassie più remote si allontanano da noi a una velocità così forte, che la loro luce non riesce a raggiungerci. Quel che percepiamo come il buio del cielo, è questa luce che viaggia velocissima verso di noi e tuttavia non può raggiungerci, perché le galassie da cui proviene si allontanano a una velocità superiore a quella della luce. Percepire nel buio del presente questa luce che cerca di raggiungerci e non può farlo, questo significa essere contemporanei»⁵⁹.

po', per sentire le loro sovrane fantasticherie».

⁵⁴ *Ibi*, p.112.

⁵⁵ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, op.cit..

⁵⁶ Cfr. P. Szondi. *Speranza nel passato*. Su *Walter Benjamin*, in «aut-aut», n. 189-190, maggio-agosto 1982.

⁵⁷ L'obiezione all'idea che l'arcaico sia esterno ed estraneo alla modernità stessa appartiene anche al lavoro in campo antropologico di Ernesto De Martino, voce, insieme ad Antonio Gramsci e Pier Paolo Pasolini, di un'ipotetica genealogia italiana nell'ambito degli studi culturali.

⁵⁸ P. Pasolini, *Gennariello: "Paragrafo secondo: come devi immaginarmi"*, in «Il Mondo», 13 Marzo 1975, poi in *Lettere Luterane*, Einaudi, Torino 2005; e in M. Cerami-M. Sesti, *La voce di Pasolini*, Feltrinelli, Milano 2006, p.16.

⁵⁹ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, in *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009, p. 25. Cfr. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009, trad.it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 43-44. Didi-Huberman riprende il concetto di contemporaneo di Agamben e lo mette in connessione con le riflessioni di Pasolini: «Entrambi fanno del loro lavoro un'ostinata messa in relazione del presente – violentemente criticato- con altri tempi, il che è un modo di riconoscere la necessità dei *montaggi temporali* per ogni riflessione coerente sul contemporaneo».

Capitolo I

Archivio

Il cinema di *found footage* si confronta per sua costituzione col tema dell'archivio.

Tuttavia prima di iniziare una riflessione sulla composita questione dell'archivio, intendo tracciare una breve premessa sul metodo precipuo degli studi culturali, connotato da pratiche di combinazione e complessità.

Come ha dichiarato Stuart Hall, figura emblematica dei *Cultural Studies* britannici, più interessante della teoria è la continua teorizzazione⁶⁰.

L'attenzione non viene rivolta verso un paradigma teorico pienamente compiuto, attraverso cui leggere ogni singolo aspetto del reale, ma verso teorie, o anche frammenti di teorie, seppure appartenenti a tradizioni incommensurabili tra loro, allo scopo pratico di avvicinarsi a una migliore conoscenza dei concetti in una data situazione o contingenza storica:

«Intendo la teoria come processo, il mio “*go on theorizing*” significa ridefinire costantemente i nostri concetti, smettere di pensare in un certo modo e cominciare a pensare in un altro, più adatto al proprio contesto»⁶¹.

La teoria non costituisce pertanto un fine in sé, ma piuttosto fornisce degli strumenti di comprensione, alla maniera di una cassetta per gli attrezzi⁶². In accordo con quanto dice Foucault il compito dell'intellettuale è produrre un qualche mutamento nella mente delle persone, mostrale loro come ciò che considerano vero ed evidente sia stato costruito in realtà in un determinato momento storico, sicché quella presunta evidenza può essere sottoposta a critica e mutata⁶³.

Come ricordato da Irit Rogoff, molta dell'attività degli intellettuali nell'ambito delle

⁶⁰ S. Hall, *On Postmodernism and Articulation. An interview*, in L. Grosseberg (Edited by), «Communication Inquiry» 10.2, pp. 45-60: «I am not interested in theory, I am interested in going on theorizing»; cfr. anche C. Lutter, M. Reisenleitner, *Cultural Studies. Un'introduzione*, a cura di M. Cometa, Bruno Mondadori, Milano 2004.

⁶¹ S. Hall-M. Mellino, *La cultura e il potere. Conversazione sui cultural studies*, Meltemi, Roma 2007, p. 21

⁶² *Ibi*, p. 33.

⁶³ M. Foucault, *Technologies of the Self: A Seminar with M. Foucault*, L.H. Martin, H. Gutman e P. H. Hutton (Edited by), The University of Massachusetts Press, Amherst 1988, trad.it. *Tecnologie del sé*, a cura di L.H. Martin, H. Gutman e P. H. Hutton, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 4.

problematiche culturali risiede nell'essere capaci di porsi domande nuove e alternative, piuttosto che nel riprodurre vecchie forme di pensiero e sapere⁶⁴.

Michel de Certeau collega in tal senso il pensare al passare:

«Pensare, al contrario, significa passare: interrogare quell'ordine, stupirsi che ci sia, chiedersi ciò che l'ha reso possibile, cercare, percorrendo i suoi paesaggi, le tracce dei movimenti che l'hanno formato, e scoprire in queste storie che sarebbero date come e fino a qual punto sarebbe stato possibile pensare in modo diverso»⁶⁵.

Questa esigenza è peraltro in accordo con una lunga tradizione filosofica che riconosce il pensiero nella perseveranza aperta del domandare. Interprete dell'intima unità del pensiero e della vita⁶⁶, Nietzsche scrive ne *La gaia scienza*:

«Non siamo ranocchi pensanti, apparecchi per obiettivare e registrare, dai visceri congelati – noi dobbiamo generare costantemente i nostri pensieri dal nostro dolore e maternamente provvederli di tutto quel che abbiamo in noi di sangue, cuore, fuoco, piacere, passione, tormento, coscienza, destino, fatalità»⁶⁷.

Si possono classificare i filosofi in due grandi correnti: quella che afferma che gli uomini pensano e che il pensiero definisce, in tal senso, la loro natura e quella che sostiene che gli uomini non pensano ancora⁶⁸, o per la quale pensare non è possedere oggetti di pensiero, ma «è circoscrivere attraverso essi un territorio che è da pensare e

⁶⁴ I. Rogoff, *Soggetti/luoghi/spazi* in F. Timeto (a cura di), *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, Utet, Torino 2008, p. 38. Cfr. anche M. Foucault- G. Deleuze (Conversazione tra), *Gli intellettuali al potere*, in «L'Arc», n. 49, 2 trimestre 1972, p.109: «Certo, una teoria è esattamente come una cassetta di attrezzi. Niente a che vedere col significante...Bisogna che serva, che funzioni. E non per se stessa. Se non c'è della gente per servirsene, a cominciare dal teorico stesso che smette allora d'essere tale, vuol dire che non vale a niente, o che il momento non è venuto».

⁶⁵ M. de Certeau, *Le rire de Michel Foucault*, in «Revue de la Bibliothèque nationale», n. 14, 1984, p. 10-16, trad.it. *Il riso di Michel Foucault*, in P. A. Rovatti (a cura di), *Effetto Foucault*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 24-25.

⁶⁶ Cfr. G. Deleuze, *Nietzsche*, Presses Universitaires De France, Paris 1965, trad.it. *Nietzsche*, SE, Milano 1997, p.21: «Il filosofo dell'avvenire è al tempo stesso l'esploratore di antichi mondi, vette e caverne, e crea in virtù del ricordo di qualcosa che è stato essenzialmente dimenticato. Questo qualcosa per Nietzsche è l'unità del pensiero e della vita. Unità complessa: un passo per la vita, un passo per il pensiero. I modi di vivere ispirano modi di pensare, i modi di pensiero producono modi di vivere. La vita attiva il pensiero e il pensiero a sua volta afferma la vita».

⁶⁷ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), trad.it. *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano 1995, p. 32.

⁶⁸ Cfr. G. Agamben, *Introduzione*, in E. Coccia, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p.XI.

che dunque noi non pensiamo ancora»⁶⁹.

Dalla prospettiva degli studi culturali non esiste un sistema che si delimiti come perfetto e assoluto, dal momento che la cultura è materia viva, è un tessuto le cui smagliature e discontinuità consentono la resistenza, la messa in questione, e la possibilità di emancipazione dallo status quo. Sono le irregolarità, le fratture significative, a essere importanti poiché spezzano vecchie linee di pensiero e creano nuove costellazioni, in cui raggruppare vecchi e nuovi elementi intorno a un diverso gruppo di temi e premesse⁷⁰.

Queste caratteristiche divengono visibili in alcune figure metaforiche rappresentative del sapere culturale: l'archivio, la collezione⁷¹, l'atlante⁷².

L'archivio, come la collezione e l'atlante, ha carattere reticolare, è resistente agli strappi e ammette tagli, fratture, sovvertimenti. Non è insieme integro né totalizzante,

⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1962, trad.it. *Segni*, Il Saggiatore, Milano 2003, p. 202.; Cfr. M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske und Emil Kettering, Pfullingen 1957, trad.it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1991, p. 27: «Quanto più ci avviciniamo al pericolo, tanto più chiaramente cominciano a illuminarsi le vie verso ciò che salva, e tanto più noi domandiamo. Perché il domandare è la pietà (*Frömmigkeit*) del pensiero».

⁷⁰ S. Hall, *Cultural Studies: Two Paradigms*, in T. Bennett, G. Martin, C. Mercer, J. Woollacott (Edited by), *Culture, Ideology and Social Process*, London, The Open University Press, 1981, pp. 19-37, trad.it. *Cultural Studies: due paradigmi*, in Id. *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma 2006, p. 71.

⁷¹ La collezione appartiene al percorso quotidiano di due autori, il cui pensiero è fondamentale riferimento per gli studi culturali: Freud e Benjamin. È vissuta quotidianamente da Freud come una potente metafora del suo lavoro di psicoanalista e mostrata ai suoi pazienti come l'emblema vivente dello scavo condotto sulla psiche per portare alla luce i traumi e le rimozioni sepolte. Di natura diversa, ma assai importate sono la biblioteca e la collezione tutta mentale di Benjamin, i suoi manoscritti, la mole della raccolta di appunti e citazioni che forma il suo lavoro, costretta a frammentarsi sempre di più in seguito alle vicende della sua fuga dal nazismo nel 1934 per arrivare al tentativo di fuggire negli Stati Uniti e al suicidio alla frontiera spagnola del 1940. Cfr. H. Arendt, *Walter Benjamin 1892-1940*, in Id. *Men in Dark Times*, Harcourt, New York 1968, trad.it., *Walter Benjamin*, SE, Milano 2004, p.64: «Ho già ricordato che il collezionismo era la grande passione di Benjamin. Quella che lui stesso chiamò la sua "bibliomania" ebbe precocemente inizio, ma presto si trasformò in qualcosa di ben più caratteristico, non tanto per la persona quanto per il suo lavoro: la raccolta di citazioni»; *Ivi*, p. 71: «Nulla lo contraddistinse maggiormente negli anni Trenta dei piccoli taccuini rilegati in nero che portava sempre con sé e nei quali annotava sotto forma di citazioni le "perle" e i "coralli" che la vita e le letture quotidiane gli offrivano. E all'occasione le leggeva e le mostrava ad altri come pezzi di una collezione rara e preziosa».

⁷² L'atlante nel senso indicato da Warburg con il suo progetto di un *Atlante della Memoria* si impone all'attenzione degli studi culturali nella sua forma di opera collettiva differente dal saggio, dall'articolo, dalla comunicazione scientifica. Il valore di *Mnemosyne* non risiede tuttavia, come solitamente si insiste, nel suo carattere esclusivamente visivo -poiché il progetto era di accompagnare le tavole con dei commentari - ma nel suo essere una conoscenza per via di montaggio. Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; G. Didi-Huberman, *Conoscenza par fusées. Warburg e Binswanger*, in C. Cieri Via - P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg tra tempo e memoria*, Aragno, Torino 2004, pp.249-276. Accanto al progetto di Warburg è opportuno ricordare anche l'*Atlas* di Richter, un'immensa raccolta di oltre cinquecento fotografie, che l'artista ha messo insieme per trentacinque anni. Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni, op.cit.*, p. 303: «Siamo in presenza di un archivio collettivo dove luoghi e volti sono richiamati alla memoria, collegati per assimilazione ed esposti perché lo spettatore li autorizzi facendosene autore: perché li faccia propri».

ma piuttosto configurazione porosa, aperta allo scambio e alla trasformazione⁷³.

«Ciò che è proprio dell'archivio è la lacuna, la sua natura bucherellata. Spesso le lacune sono il risultato di censure deliberate o incoscienti, di distruzioni, di aggressioni, di autodafé. L'archivio è spesso grigio, non solo per il tempo passato, ma per le ceneri di tutto quello che lo circondava e che è bruciato»⁷⁴.

Archivio, atlante e collezione giocano su un duplice piano: da un lato sono metafore della cultura, dall'altro sono fisiognomiche dello studioso delle culture che si maschera via via da archivista o da collezionista, inserendo i segni dal loro contesto originario in un nuovo ordine storico appositamente creato e restituendoli a nuovi occhi che li guardano. Sono forme della memoria pratica in cui l'autore non è *faber*, ma utilizza artefatti già esistenti prestando fede a “quell'iniziare dal mezzo” che potrebbe essere adottato come possibile motto degli studi culturali:

«Ogni analisi culturale inizia infatti sempre “nel mezzo” di un tessuto – se si vuole rimanere nella metafora testuale – che altri hanno cominciato a tessere e altri continueranno a tessere. Per questo ogni testo è sempre l'archivio – con un *input* e un *output* costantemente in movimento – di una memoria culturale che trascina con sé ciò che, per così dire, è solubile linguisticamente e ciò che non lo è. È un *relais* – per usare una bella immagine di Hartmut Böhme (1998) – che crea degli scambi tra nastri trasportatori che entrano ed escono dall'archivio di cui siamo gli archivisti più o meno consapevoli»⁷⁵.

Metafora questa che ben si accorda anche al cinema, dal momento che questo contiene da un lato l'idea duchampiana secondo la quale il mondo intero è un set, un immenso trovarobato da utilizzare⁷⁶, e dall'altro lato ogni sequenza girata è già sempre archivio, in quanto entra immediatamente a far parte di un archivio, anche

⁷³ M. Cometa, *Studi Culturali*, Guida, Napoli 2010, p.128.

⁷⁴ G. Didi-Huberman, *L'image brûlée*, in L. Zimmermann (a cura di), *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Édition Cécile Defaut, Nantes 2006, p.11-52, trad.it. *L'immagine brucia*, in A. Pinotti, A.Somaini(a cura di), *Teorie dell'immaginazione. Il dibattito contemporaneo*, op.cit., p. 248.

⁷⁵ M. Cometa, R. Coglitore - F.Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004, p. 36.

⁷⁶ Cfr. F. Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 67.

semplicemente quello privato di chi l'ha utilizzata, e, in tal senso, diviene di diritto riutilizzabile:

«All the *histoires* and histories of the aftermath that the cinema imaged and imagined, filmed and archived, are potentially present, waiting to be activated in and by a cinematic repetition of the archives, that is, of images whose provenance is the Archive»⁷⁷.

Questa considerazione vale di fatto anche per il cinema amatoriale e familiare, che una volta girato, assume la condizione di archivio ed è riutilizzabile in nuovi contesti. Boleslaw Matuszewski, pioniere del cinema di origine polacca, fu tra i primi a intuire il valore archivistico delle immagini cinematografiche: un patrimonio memoriale collettivo capace di coinvolgere tutti i campi possibili del sapere e della vita sociale, dalla chirurgia ai riti e alle feste popolari, annoverando tra questi anche la cinematografia familiare affinché si possa realizzare «la vittoria dell'uomo sull'oblio»⁷⁸:

«La “Cinematografia di famiglia” appartiene al futuro, se non già all'oggi. I padri e le madri che lo possono, vorranno conservare il ricordo dei loro bambini che giocano con l'incoscienza tipica dell'età. E quelli saranno i veri archivi di famiglia, quelli che molto più tardi consentiranno di rivedere il modo di vivere, le abitudini particolari e i cari scomparsi»⁷⁹.

Il procedimento di archiviazione tuttavia è tutt'altro che un processo neutro e lineare. L'ambiguità emerge come costitutiva dell'archivio. Accanto a una concezione automatica del concetto, inteso come costruzione naturale, il cui ordine segue criteri spontanei e progressivi e dove gli elementi sono reciprocamente legati tra loro da un

⁷⁷ Z. Baross, *Posthumously, for Jacques Derrida*, p. 42, prossima pubblicazione per Sussex Academic Press, Eastbourne 2011, p. 42.

⁷⁸ B. Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire, (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paris 1898, in M. Mazaraki (a cura di), *Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, Cinémathèque française*, Paris 2006, trad. it. parziale *La fotografia animata (ciò che è, ciò che deve essere)*, in G. Grazzini, *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Carocci Editore, Roma 1999 p. 70.

⁷⁹ B. Matuszewski, *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, trad. it. parziale *La fotografia animata (ciò che è, ciò che deve essere)*, in G. Grazzini, *op. cit.*, p. 87.

vincolo originario, necessario e determinato⁸⁰, nasce però anche un'altra idea, più critica, per cui l'archivio rispecchia innanzitutto il modo in cui un'istituzione organizza la propria memoria, in rapporto alle proprie finalità pratiche⁸¹.

L'archivio non viene più inteso come fonte o documento autonomo di un determinato fatto storico, ma in un senso più aperto, consapevole dell'importanza dei contesti di produzione e di ricezione dei suoi significati, ovvero si configura come un luogo dove la memoria sociale è stata ed è costruita. Il documento, pertanto, si converte in un significato culturale, costruito sulla base di tradizioni ed elaborazioni storiche, soggetto a mutamento, e non viene più inteso come un foglio bianco dove riversare le azioni e i fatti⁸².

Citando Michel Foucault, occorre passare da un'indagine storica ad un'indagine genealogica, intendendo per genealogia una forma di storia «che renda conto della costituzione dei saperi, dei discorsi, dei campi di oggetti, ecc., senza aver bisogno di riferirsi ad un soggetto che sia trascendente rispetto al campo di avvenimenti che ricopre, nella sua identità vuota, lungo la storia»⁸³.

L'archivio – scrive il filosofo - «è la legge e il sistema generale di ciò che può essere enunciato in determinato contesto sociale»⁸⁴, che l'indagine archeologica⁸⁵ riconosce e studia come “pratiche” di una determinata società. Gli archivi non fissano mai in modo neutrale un flusso di enunciati dato; al contrario gli enunciati vengono prodotti solo in vista della loro successiva archiviazione. Fra archivio ed enunciato esiste una continua interazione che li lega a filo doppio: l'archivio è un *apriori storico*.

Foucault ha riformulato, attraverso questo concetto, il rapporto con la tradizione intesa come memoria accumulata e materializzata, affrontando questioni teoriche connesse all'utilizzo dei concetti di rottura, soglia, discontinuità e sottraendo fiducia

⁸⁰ E. Lodolini, *Archivistica: principi e problemi*, Franco Angeli, Milano 1990, p.14.

⁸¹ C. Pavone, *Ma è poi tanto pacifico che l'archivio rispecchi l'istituto?*, «RAS», XXX, 1970, n. 1, p. 147.

⁸² Cfr. T. Cook, *Impostura intelectuales o renacimiento profesional: postmodernismo y práctica archivística*, in «Tábula», n. 10, 2007, p. 93. Testo originale inglese pubblicato in «Archiviaria», n. 51, Spring 2001.

⁸³ M. Foucault, *Intervista*, in *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977, p.11.

⁸⁴ M. Cometa, *Studi Culturali*, Guida, Napoli 2010, p. 229.

⁸⁵ Cfr. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, trad. it., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971.

ai discorsi che vanno alla ricerca dell'origine per mettere in rilievo la necessità di accogliere l'irruzione dell'avvenimento che sconvolge la temporalità sequenziale.

Il ritmo di trasformazione delle forme di sapere non obbedisce infatti agli schemi duttili e continui di sviluppo che vengono generalmente ammessi.

Riabilitando marginalità e differenze, Foucault ha minato il campo delle conoscenze soppresse per portare alla luce aree discontinue, differenziate, svalorizzate e ha screditato l'opposizione tra originalità e banalità. La memoria di Herculine Barbin⁸⁶, con le sue implicazioni di genere, o di Pierre Rivière⁸⁷ sono testimonianza dell'attenzione di Foucault per storie che raccontano fatti e personaggi solitamente ignorati per mancanza di dignità o di importanza sociale e rivelatori dell'arbitrarietà di certe istituzioni e della possibilità di operare cambiamenti.

La teoria della memoria entra ovviamente di diritto nel discorso sull'archivio:

«Di fatto, il concetto di memoria acquista qui un'estensione che oltrepassa la nozione di documento oggettivo, come pure quella di facoltà soggettiva. La memoria si trova nelle vestigia riportate in luce dallo scavo archeologico, ma sta anche nella stessa composizione del suolo, nei sedimenti rimescolati della vanga dello scavatore, e risiede infine nel presente stesso dell'archeologo, nel suo sguardo, nei suoi gesti metodici o esitanti, nella sua capacità di leggere il passato dell'oggetto nel suolo del presente. Insomma la memoria gioca dinamicamente su tutti i tavoli, materiali e psichici»⁸⁸.

Dal passato considerato come fatto oggettivo si va al passato come fatto di memoria, connesso a contesti ed esigenze attuali, e i documenti d'archivio divengono da questa prospettiva l'immagine che il potere sceglie di comunicare nel presente e di

⁸⁶ Cfr. M. Foucault, *Le vrai sexe*, in «Arcadie», XXVII, n.323, novembre 1980, pp. 617-635, trad.it. *Il vero sesso*, in S. Vaccaro-M.Coglitore (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, Mimesis, Milano 1997, pp. 177-184. Herculine Barbin fu un ermafrodito vissuto nel XIX secolo, dapprima allevato ed educato come una ragazza col nome di Alexina, in seguito costretto a cambiare il sesso legale a causa di un procedimento giudiziario. Incapace di adattarsi alla nuova identità finì per suicidarsi.

⁸⁷ M. Foucault (a cura di), *Moi Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère. Un cas de de parricide au XIXe siècle*, Éditions Gallimard, Paris 1973, trad.it. *Io, Pierre Rivière avendo sgozzato mia madre mia sorella e mio fratello. Un caso di parricidio nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2007. Questo testo raccoglie, oltre che la memoria di Pierre Rivière, un giovane contadino normanno colpevole di avere sgozzato nel 1835 madre, fratello e sorella, i vari atti del suo processo dalle perizie medico-legali, alle dichiarazioni dei testimoni, agli articoli dei giornali.

⁸⁸ G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris 2000, trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 105-106.

conservare di se stesso nel futuro⁸⁹.

La novità di questa concezione risiede nel partire non dai fatti passati in se stessi, che vengono considerati un'illusione teorica, ma dal movimento che li richiama e li costruisce nel sapere presente. L'archivio si configura sempre di più come forma dinamica/organica e non semplice contenitore ordinato e stratificato di documenti. Tracce e testimonianze di eventi come la Seconda guerra mondiale, la nascita dell'era post-coloniale, e la caduta del comunismo sovietico hanno ciascuna provocato una riconsiderazione del mandato conferito all'archivio che non è più visto come un neutro, ma come un soggetto controverso e come mezzo in sé.

All'interno del panorama cinematografico italiano tipico è ad esempio il caso dell'Istituto LUCE⁹⁰ (acronimo di «L'Unione Cinematografica Educativa») creato e avviato negli anni che vanno dal 1924 al 1926 per volere di Mussolini, convinto dell'importanza di un organismo votato alla propaganda e volto alla diffusione di pellicole didattiche ed educative, in cui ciò che veniva mostrato era presentato come lo specchio fedele della realtà.

Come ha scritto anche Jacques Derrida, sottolineando l'irriducibile ambiguità del termine archivio: «Nessun potere politico senza controllo dell'archivio, se non della memoria»⁹¹.

Nel pensiero di Derrida l'archivio è nozione ricorrente, sopravvivente⁹². Ha qualcosa in comune col concetto di spettro⁹³, col ritorno del fantasma, a cui peraltro il filosofo francese lega le sue considerazioni sul cinema:

⁸⁹ Cfr. I. Zanni Rosiello, *Archivi e memoria storica*, Il Mulino, Bologna 1987.

⁹⁰ Cfr. M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Biblioteca, Marsilio, Milano 2008; M. Pizzo e G. D'Autilia (a cura di), *Fonti d'Archivio per la storia del Luce, 1925 -1945*, Roma, Istituto LUCE, 2004; S. Celli (a cura di), *La prima stanza. I tesori del Luce*, numero monografico di «Bianco & Nero», n. 1-3, Roma 2003.

⁹¹ J. Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris, 1995, trad. it. *Mal d'archivio, un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996, p. 11.

⁹² J. Derrida, *Ibi*, p. 118: «Le turbe d'archivio dipendono da un mal d'archivio[...] essere *in mal d'archivio* può significare altro che soffrire di un male[...]. È andare verso di lui con un desiderio compulsivo, ripetitivo e nostalgico, un desiderio irrimediabile di ritorno al luogo più arcaico del cominciamento assoluto».

⁹³ J. Derrida, *Ibi*, p. 47: «Una messianicità spettrale lavora il concetto di archivio e lo lega, come la religione, come la storia, come la scienza stessa, a un'esperienza molto singolare della promessa. E non siamo mai lontani da Freud dicendo questo».

«Lo spettro, né vivo né morto, si trova al centro di diversi miei scritti e, secondo me, bisognerebbe partire da qui per pensare il cinema [...] Memoria spettrale, il cinema è un lutto perfetto, è l'esaltazione del lavoro del lutto»⁹⁴.

È noto che in *Al di là del principio di piacere* (1920)⁹⁵ Freud spieghi come i fenomeni di ripetizione siano affermati e prescritti dalla pulsione di morte, che è anche pulsione di aggressione e di distruzione. In *Mal d'archive. Une impression freudienne* con un gioco di maschere e di ribaltamento di prospettiva, proprio peraltro della pratica psicoanalitica, l'archivio viene letto da Derrida nel *mal d'archivio*, poiché la pratica della archivio è sempre legata alla possibilità della memorizzazione, della ripetizione, della riproduzione: «L'archivio lavora sempre e *a priori* contro se stesso»⁹⁶.

Il filosofo francese scrive che «oggi niente è meno certo, niente meno chiaro della parola “archivio”»⁹⁷ in quanto viviamo nel mal d'archivio, siamo immersi nelle turbe d'archivio:

«Non dimentichiamo mai questa distinzione greca tra *mnémè* o *anamnesis* da una parte e *hypomnema* dall'altra. L'archivio è ipomnestico. E notiamo di passaggio un paradosso decisivo su cui non avremo il tempo di tornare ma che condiziona forse tutto questo discorso: se non c'è archivio senza consegna in un qualche *luogo esterno* che assicura la possibilità della memorizzazione, della ripetizione, della riproduzione e della ri-stampa (*re-impression*), allora ricordiamoci anche che la ripetizione stessa, la logica della ripetizione, o addirittura la compulsione di ripetizione resta, secondo Freud, indissociabile dalla pulsione di morte. Quindi dalla distruzione. Conseguenza: direttamente in ciò che permette e condiziona l'archiviazione, non troveremo mai niente altro che ciò che espone alla distruzione, e in verità minaccia di distruzione[...].L'archivio lavora sempre e *a priori* contro se stesso»⁹⁸.

Derrida riprende la doppia postulazione freudiana dell'archivio e lo declina in

⁹⁴ J. Derrida, *Il cinema e i suoi fantasmi*, intervista raccolta da A. De Baecque e T. Jousse, trad. it. in «aut-aut», n. 309, maggio-giugno 2002, pp. 56-57.

⁹⁵ S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*(1920), trad. it. *Al di là del principio del piacere*, in ID. *Opere*, vol.IX, Bollati Boringhieri, Torino1980.

⁹⁶ J. Derrida, *op.cit.*, p. 19.

⁹⁷ J. Derrida, *op.cit.*, p. 117.

⁹⁸ *Ibi*, p. 19.

maniera duplice, consapevole della necessità di un ripensamento di tale nozione nel suo rapporto con l'avvenire. I due concetti di archivio e mal d'archivio si sostituiscono e sovvertono in un gioco incessante. Ciò è del resto in accordo con quanto dichiarano gli archivisti, per cui l'archivio si pone sempre meno come una registrazione sicura, e sempre più come un gigantesco meccanismo dell'oblio. Didi-Huberman paragona la memoria ad una traccia sulla sabbia prima che un'onda la dissolva:

«Sappiamo bene che ogni memoria è sempre sotto la minaccia dell'oblio, ogni tesoro sotto la minaccia del saccheggio, ogni sepolcro sotto la minaccia della profanazione. Così ogni volta che apriamo un libro – non importa se la *Genesi* o *Le centoventi giornate di Sodoma* –, dovremmo forse dedicare qualche secondo a riflettere sulle condizioni che hanno reso possibile il semplice miracolo che questo testo esista, davanti a noi, che sia giunto fino a noi. Ci sono talmente tanti ostacoli. Abbiamo bruciato talmente tanti libri e biblioteche. E allo stesso modo, ogni volta che posiamo il nostro sguardo su un'immagine, dovremmo pensare alle condizioni che hanno impedito la sua distruzione, la sua sparizione. È così facile, è sempre stata una pratica tanto comune distruggere le immagini»⁹⁹.

È infatti evidente che ogni processo di conservazione comporta di fatto degli annientamenti, o almeno delle scelte, delle selezioni:

«Nessuna biblioteca o archivio può pretendere di conservare tutto, come ha già ben chiarito Dürrenmatt, ed ogni bibliotecario che si rispetti è consapevole su quale immensa mole di macerie sta costruendo la sua casa [...] Ogni volta che parliamo di memoria dunque, ci confrontiamo con l'evidenza della cancellazione. Perfino la terapia analitica, in fin dei conti, cerca di “restaurare” il passato non per conservarlo, ma per liberarsene definitivamente»¹⁰⁰.

Il nostro tempo è caratterizzato dall'ossessione della memoria¹⁰¹, ma non è possibile

⁹⁹ G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *op. cit.*, pp. 247- 248.

¹⁰⁰ M. Cometa, *Istantanee sulla dimenticanza. Su identità e memoria anche ebraica* in R. Calabrese (a cura di), *Dopo la Shoah: Nuove identità ebraiche nella letteratura*, ETS, Pisa 2005, in pp. 205-206.

¹⁰¹ Cfr. E. van Alphen, *Towards a New Historiography: Peter Forgacs and the Aesthetics of Temporality*, in http://www.forgacspeter.hu/prev_version/eng/main/press/press.htm: «Since the 90's of the last century the spread of memory practices in art and literature has been enormous. These memory practices manifest themselves around issues such as trauma, Holocaust and other genocides, migration, but also in the increasing use of media and genres like

ricordare e archiviare tutto, e inoltre l'aver memoria di ogni cosa sarebbe insopportabile e per certi versi fatale¹⁰². La memoria si intreccia con l'oblio per sua stessa costituzione. Una delle metafore più antiche e significative per il concetto di memoria è quella della tavoletta di cera¹⁰³, oggetto che poteva accogliere facilmente un'iscrizione duratura, ma la cui superficie poteva essere successivamente ammorbidita per accogliere una nuova traccia. L'iscrizione e la cancellazione richiamano le due operazioni mentali del ricordo e dell'oblio. Come è noto, questo stesso modello è stato ripreso da Freud per avvicinare il procedimento mnemonico al funzionamento del notes magico¹⁰⁴, un piccolo strumento di scrittura per bambini, che se da un lato è fugace e immediatamente dimentica, dall'altro nel margine inferiore conserva tracce di ciò che è stato iscritto creando una stratificazione di segni permanenti. Questo processo di deterioramento e decadenza, questo destino spettrale, che appartiene alla memoria riguarda anche la natura delle immagini. Per Warburg le immagini portano la memoria delle stratificazioni passate, vale a dire la vita, con tutto ciò che essa comporta, anche sofferenza, dolore e morte¹⁰⁵.

Riprendendo la lezione warburghiana, Giorgio Agamben scrive che:

«Le immagini sono vive, ma, essendo fatte di tempo e di memoria, la loro vita è già sempre *Nachleben*, sopravvivenza, è sempre già minacciata e in atto di assumere una forma spettrale»¹⁰⁶.

Seppure il *Nachleben*¹⁰⁷ per Aby Warburg, come sottolinea Didi-Huberman, è

photography, documentary film and video, the archive, and the family album. These memory practices form a specific aesthetics. The major question raised by this flourishing of memory practices is, if we should see this as a celebration of memory, as a *fin de siècle*, and in the meantime *debut de siècle*, as an expression of the desire to look backwards, or, in contrast, as a symptom of a severe memory crisis or a fear of forgetting?».

¹⁰² Cfr. F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874), trad. it. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1973; J.L. Borges, *Funes, el memorioso*, trad. it. *Funes il memorioso* (1944), in *Finzioni*, Adelphi, Milano 2003.

¹⁰³ Platone, *Teeteto*, in *Dialoghi filosofici*, Torino 1971, UTET, vol. II, pp. 223-325.

¹⁰⁴ S. Freud, *Notiz über den Wunderblock* (1924) trad. it. *Nota sul notes magico* in *Opere*, vol. X, 1924-1929, Bollati Boringhieri, Torino 1978, pp. 61-68.

¹⁰⁵ Cfr. G. Di Giacomo, *Rappresentazione e memoria in Aby Warburg* in C. Cieri Via - P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg tra tempo e memoria*, Aragno, Torino 2004, pp. 79-112.

¹⁰⁶ G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 22.

¹⁰⁷ G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002, trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 34: «È questo, peraltro, il senso del termine *Nachleben*, un "dopo-vivere": un essere del

espressione dinamica di una vita postuma:

«Di fronte a un'immagine, infine, dobbiamo riconoscere con umiltà che essa probabilmente ci sopravvivrà, che siamo noi l'elemento fragile, passeggero, e che è l'immagine l'elemento futuro, l'elemento della durata. L'immagine ha spesso più memoria e più avvenire di colui che la guarda»¹⁰⁸.

Dopo Warburg «non siamo più *davanti all'immagine e davanti al tempo* come prima»¹⁰⁹. Lo studioso tedesco afferma che non siamo davanti a un'immagine come davanti a qualcosa di cui possiamo stabilire le frontiere esatte: ogni immagine è un momento energetico o dinamico, risultato di movimenti e tempi complessi:

«L'immagine-a cominciare da quei ritratti di banchieri fiorentini che Warburg interrogava con un fervore particolare- andrebbe quindi considerata, in primissima approssimazione, come *ciò che sopravvive di un popolo di fantasmi*. Fantasmi le cui tracce sono appena visibili, e tuttavia disseminate dappertutto: in un tema astrologico di nascita, in una lettera commerciale, in una ghirlanda di fiori[...], nel dettaglio di un tipo di abbigliamento, fibbia di cintura o voluta di uno *chignon* femminile»¹¹⁰.

La nozione geologica di fossile, di un essere che ha vissuto e che vive ancora addormentato nella sua forma, influenza l'intero pensiero warburghiano e lo conduce a utilizzare talora per le *Pathosformeln* il termine *Leitfossil*¹¹¹: «i tempi sopravvivalenti non sono tempi sepolti, sono tempi sepolti appena sotto i nostri passi, e che risorgono facendo vacillare il corso della nostra storia»¹¹².

passato continua a sopravvivere»; *Ibi*, pp. 81-82:«La sopravvivenza come la intende Warburg [...] è una nozione trasversa a ogni possibile taglio cronologico. Descrive un *altro tempo*. Disorienta la storia, la apre, la rende più complessa. In una parola, la *anacronizza*. Impone il paradosso che le cose più antiche vengono a volte *dopo cose meno antiche*».

¹⁰⁸ G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris 2000, trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 13.

¹⁰⁹ G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002, trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 30.

¹¹⁰ G. Didi-Huberman, *Ibi*, pp. 41-42.

¹¹¹ E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, Phaidon Press, Hardcover 1997, trad. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 224.

¹¹² G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, trad. it.

Le immagini, come gli archivi, sono conduttrici di memoria, accumuli di tempo e di esperienza¹¹³. Né l'immagine né l'archivio sono atemporali, assoluti o eterni; al contrario si inscrivono nella storia, seppure si tratta di un elemento storico che si apre alla dialettica dell'anacronismo, dei tempi e dei contratempi, propri della memoria.

Amnesia, alterazione chimica, muffa entrano di diritto nel luogo dell'archivio.

La pellicola cinematografica subisce un decadimento fisico, viene impressa dai segni del tempo, si decompone a causa della consunzione del materiale. Il deterioramento lascia delle impronte che si potrebbero definire "escoriazioni", poiché la decomposizione interna a causa di effetti esterni richiama la consistenza della pelle dei corpi sensibili¹¹⁴. Inoltre un'inevitabile processo di selezione e eliminazione avviene già nel corso del montaggio. Non c'è una verità assoluta, ipostatica, è il modo in cui assemblo insieme a creare un senso, a propagandarlo. E c'è il pezzo, il frammento che può mettere in discussione il sistema e dare nuovi avvisi. Un dettaglio apparentemente insignificante può restituirci un *punctum*, un "eccesso" disorientante, non omologabile ad un significato concluso e definitivo, che muove a un'indagine rinnovata che si orienta verso territori che definiscono il campo di una possibile nuova esperienza. Come esprimeva la saggezza infantile nella *Gaia Scienza* di Nietzsche, poi ripresa nel celebre motto warburghiano, è nell'enigma, nel dettaglio ritrovato, che può nascondersi il buon Dio:

«È vero che il buon Dio è presente in ogni luogo?» chiese una bambina a sua madre: "ma io trovo che questo non stia bene" – un avvertimento per filosofi! Si dovrebbe onorare maggiormente il

L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 311.

¹¹³ Cfr. G. Deleuze, *Le cerveau, c'est l'écran*, in «Cahiers du cinéma», Febbraio 1986, n. 380, pp. 25-32, trad. it. *Il cervello e lo schermo*, in ID., *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Einaudi, Torino 2010, p. 238: «Mi sembra evidente che l'immagine non sia al presente. Ciò che è al presente è quello che l'immagine "rappresenta", ma non l'immagine in sé. L'immagine è un insieme di rapporti di tempo da cui il presente scaturisce, sia come comune multiplo sia come minimo divisore. I rapporti di tempo non sono mai visti nella percezione ordinaria, ma lo sono nell'immagine, non appena essa sia creatrice. L'immagine rende sensibili, visibili i rapporti di tempo irriducibili al presente».

¹¹⁴ A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009, p. 250.

pudore con cui la natura si è nascosta sotto enigmi e variopinte incertezze»¹¹⁵.

Attraverso tracce infinitesimali si può cogliere una realtà più profonda, altrimenti inattingibile¹¹⁶. Parere condiviso anche da Walter Benjamin, il cui pensiero come ricorda Gershom Scholem era guidato dalla passione per le cose piccole e piccolissime¹¹⁷. Per lui le dimensioni di un oggetto erano inversamente proporzionali al suo significato. Lo scopo era quello di erigere le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi e scoprire nell'esame del piccolo momento particolare il cristallo dell'accadere totale¹¹⁸, nella convinzione che «la più piccola cellula di realtà intuita controbilancia tutto il resto del mondo»¹¹⁹:

«Tutto ciò ch'era piccolo lo attraeva irresistibilmente. Esprimere o scoprire la perfezione nel piccolo o nel minuscolo era uno dei suoi forti impulsi. Autori come J. P. Hebel o come il narratore ebreo S. J. Agnon, che hanno raggiunto la perfezione in racconti di dimensione minima, riuscivano a rinnovare sempre il suo entusiasmo. Che nel minimo si rivela il massimo, che “ il buon Dio alberga nel dettaglio”, come soleva dire Aby Warburg, erano per lui, nei più vari riferimenti convinzioni basilari»¹²⁰.

È, come si è detto, negli interstizi e nelle lacune che si annidano le resistenze e le possibilità di emancipazione.

¹¹⁵ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (18882), trad. it. *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano, p. 35.

¹¹⁶ Cfr. G. Bruno, *Towards a Theorization of Film History*, in «Iris», vol. II, n. 2, september 1984, pp. 41-55; T. Gunning, *Tracing the Individual Body. Photography, Detectives and Early Cinema*, in L. Charney - V. R. Schwartz (Edited by) *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Los Angeles 1995.

¹¹⁷ Cfr. H. Arendt, *L'omino gobbo*, in Id. *Walter Benjamin*, op. cit., p. 25: «Scholem racconta delle sua ambizione di far entrare cento righe in una normale pagina di taccuino, e della sua ammirazione di fronte ai due granelli di frumento esposti nella sezione ebraica del Musée Cluny “sui quali un'anima gemella aveva inciso *Shema Istraël*”»; S. Kracauer, *Zu den Schriften Walter Benjamin*, in ID., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1963, trad. it. *Sugli scritti di Walter Benjamin in La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, p. 129: «Benjamin stesso definisce monadologico il suo procedimento. È la posizione opposta al sistema filosofico che con concetti generali vorrebbe accertarsi del mondo; è soprattutto la posizione opposta alla generalizzazione astratta»; T. W. Adorno, *Erinnerungen in Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, trad. it. *Ricordi* in A. Canadè (a cura di), *Benjamin, il cinema e i media*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2006, p. 9: «Ciò che caratterizzava teoreticamente Benjamin era il fatto che la sua forza filosofica investiva persino oggetti non filosofici, materiali apparentemente ciechi e privi di intenzionalità. Si potrebbe addirittura dire che quanto meno egli parlava dei cosiddetti oggetti ufficiali della filosofia, tanto più riusciva a illuminare se stesso dal punto di vista filosofico».

¹¹⁸ W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, trad. it. *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2002, pp. 596- 597.

¹¹⁹ T. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in T. W. Adorno, *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, p. 242.

¹²⁰ G. Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.1972, trad.it. *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 1978, p. 78.

Lavorare con gli archivi del cinema amatoriale e familiare comporta il manipolare materiale frammentario, con vuoti e lacune, nella ferma convinzione che l'archivio non sia un magazzino o un deposito polveroso e che implichi stasi e chiusura, ma piuttosto sia uno spazio che si definisce per mezzo di revisioni, espansioni, addizioni, selezioni e modifiche:

«Ci troviamo dunque molto spesso alle prese con un immenso e rizomatico *archivio d'immagini eterogenee* difficile da padroneggiare, da organizzare e da capire, proprio perchè il suo labirinto è fatto d'intervalli e di lacune tanto quanto di cose osservabili. Tentare un'archeologia significa sempre rischiare di mettere gli uni accanto agli altri pezzi di cose sopravvissute, necessariamente eterogenee o anacronistiche perché provenienti da luoghi separati e da tempi disgiunti dalle lacune. Questo rischio si chiama *immaginazione e montaggio*»¹²¹.

L'archivio, come rileva Aleida Assmann, offre spazi di rielaborazione e innovazione per l'arte¹²², che «deve muoversi nella zona di confine tra l'archivio e il non archiviabile»¹²³.

¹²¹ G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in A. Pinotti-A. Somaini (a cura di), *op. cit.*, p. 249.

¹²² Cfr. C. Merewether (Edited by), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, MIT Press, London 2006.

¹²³ A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen and Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Verlag C. H. Beck, München 1999, trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 435.

Dalla collezione al found footage

«Ciò che nel collezionismo è decisivo, è che l'oggetto sia sciolto da tutte le sue funzioni originarie per entrare nel rapporto più stretto possibile con gli oggetti a lui simili. Questo rapporto è l'esatto opposto dell'utilità, e sta sotto la singolare categoria della completezza. Cos'è poi questa completezza? Un grandioso tentativo di superare l'assoluta razionalità della semplice presenza dell'oggetto mediante il suo inserimento in un nuovo ordine storico appositamente creato: la collezione»¹²⁴.

Questo è quanto scrive Walter Benjamin nei *Passages* a proposito della collezione, un'altra figura propria degli studi culturali, che coniuga insieme ansia di totalità e passione per il frammento. All'origine del collezionismo risiedono molteplici impulsi non sempre facili da chiarire. Un oggetto da collezione non viene considerato per ciò a cui serve, ma per il suo valore "amatoriale", tanto che Benjamin ritiene che il collezionismo sia la passione dei bambini per cui le cose non sono ancora considerate per il loro valore d'uso:

«I bambini [...] si sentono attratti in modo irresistibile dai materiali di scarto (*vom Abfall angezogen*) [...]. Nei prodotti di scarto riconoscono la faccia che il mondo delle cose rivolge proprio a loro, a loro soli. In quanto essi non riproducono tanto le opere degli adulti quanto piuttosto pongono i più svariati materiali, mediante ciò che giocando ne ricavano, in un rapporto reciproco nuovo, discontinuo. I bambini in tal modo si costruiscono il proprio mondo oggettuale, un piccolo mondo dentro il grande, da sé »¹²⁵.

Nella biblioteca di Benjamin esisteva una raccolta di libri rari per bambini e di libri scritti da malati di mente, i quali non servivano letteralmente per qualcosa, ma sono testimonianza di un piacere disinteressato, della pura passione del raccogliere cocci e frammenti dal cumulo di rovine del passato. C'è inoltre, e soprattutto, nel

¹²⁴ W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1982, trad. it. *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2002, vol. 1., p. 214.

¹²⁵ W. Benjamin, *Einbahnstrasse* (1928) in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, trad. it. *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006, pp. 11-12.

collezionista il desiderio di lottare contro la dispersione¹²⁶, di salvare gli oggetti dal loro perdersi, di ridare loro una forma e risvegliare le loro voci sommerse:

«Il motivo più recondito del collezionista può essere forse così circoscritto: egli intraprende una lotta contro la dispersione. Il grande collezionista è originariamente toccato dalla confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose in questo mondo»¹²⁷.

Nel piccolo testo di Raffaello Baldini, *La fondazione*, scritto in dialetto romagnolo, il protagonista, un collezionista, raccoglie piccoli e inutili oggetti del passato nella bizzarra idea di realizzare una fondazione capace di tenere viva la memoria delle cose più sfuggenti, «*perché le cose si rinnovano, non sono mai le stesse*»¹²⁸, «le cose si stufano di stare sempre nello stesso posto, mi stufo anch'io di vederle sempre lì, *ci vuole il cambiamento, il cambiamento è la vita, e queste cose vogliono vivere*»¹²⁹, con l'intenzione di lasciare un segno:

«*perchè io volevo lasciare un segno, che la mia vita durasse, e tutte queste cose io volevo che fossero come dei testimoni [...] qui è che non muori, fintanto che ci rimane una sedia, una cravatta, una bottiglia d'inchiostro, vuota, sì, ma una bottiglia d'inchiostro che l'hai adoperato tu[...] fintanto che ci rimangono le lampadine bruciate, che ti hanno fatto lume a te,[...] le chiavi vecchie che non aprono più niente, ma ti hanno aperto tutto*»¹³⁰.

Collezionare ricordi, scongiurare la dispersione delle persone e degli oggetti amati, documentare momenti di vita appartiene alle pratiche di fotografia¹³¹ e cinema

¹²⁶ Cfr. S. Sontag, *On Photography*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1973, trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p. 67: «In un mondo che sta diventando un'immensa petraia, il collezionista diventa un individuo impegnato in una pia opera di salvataggio».

¹²⁷ W. Benjamin, *Einbahnstrasse* (1928) in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, trad. it., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006, p. 222.

¹²⁸ R. Baldini, *La Fondazione*, trad. it. di G. Bellosi, Einaudi, Torino 2008, p. 39.

¹²⁹ *Ibi*, p. 21.

¹³⁰ *Ibi*, p. 51.

¹³¹ Cfr. S. Sontag, *op.cit.*, p. 69: «Come il collezionista, il fotografo è mosso da una passione che, anche quando ha come apparente oggetto il presente, è legata a un senso del passato. Ma mentre le arti tradizionali[...]tendono a mettere ordine nel passato, distinguendo l'innovatore dal retrogrado, il fondamentale dal marginale, il rilevante dall'irrilevante o da ciò che è solo interessante, l'approccio del fotografo - come quello del collezionista- è [...] antisistemico. La sua

amatoriale, che raccolgono una tradizione che per mezzo di effigi, mummie, statue, cercava di conservare la presenza di ciò che era oramai divenuto assente. È noto come per André Bazin l'arte cinematografica non soltanto fosse erede delle arti plastiche, ma ne rappresentasse l'aspetto più evoluto, proprio in quanto capace di realizzare e al contempo di liberare la funzione essenziale dell'arte: il desiderio di imbalsamazione¹³², ovvero il desiderio di conservare in qualche modo ciò che è destinato a perire.

Alla base del cinema, così come della pittura e della scultura, c'è il tentativo di difendersi contro il tempo che corrompe le cose e i corpi, e parallelamente il desiderio di resistere alla morte tramite la sopravvivenza della propria apparenza carnale: «fissare artificialmente le apparenze carnali dell'essere vuol dire strapparli al flusso della durata, ricondurlo alla vita»¹³³.

Gli autori dei “film di compilazione o di montaggio”¹³⁴ considerati in questa sede attingono a collezioni di immagini raccolte in archivi privati, recuperandole e realizzando opere cinematografiche, attraverso il procedimento del cosiddetto *found footage*¹³⁵, dove immagini preesistenti vengono costruite e rielaborate, con operazioni che possono andare dal rallentamento al fermo fotogramma, dalla rifotografia al viraggio. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi hanno costruito perfino una speciale cinepresa “analitica” per realizzare il loro film *Dal Polo all'Equatore*. La camera “analitica” si compone di due elementi:

«Nel primo, l'originale in 35mm scorre verticalmente. È compatibile con le perforazioni Lumière

passione per un soggetto non ha alcun rapporto essenziale col contenuto o il valore che lo rendono classificabile».

¹³² A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, Paris 1958, trad. it. *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1973.

¹³³ *Ibi*, p. 3.

¹³⁴ In gergo con il termine “film di montaggio”, dal momento che il montaggio è costitutivo di ogni pratica cinematografica, vengono indicati film che non girano nuove immagini, ma si basano appunto sull'assemblaggio e la rielaborazione di immagini già girate.

¹³⁵ Cfr. Y. Beauvais, *Film d'archives*, in «1895», n. 41, octobre 2003, p. 57, in <http://1895.revues.org/document264.html>:

« Ce terme de found footage désigne autant l'object – une séquence trouvée -, qu'une pratique qui consiste à réaliser un film en s'appropriant des éléments trouvés, dérobés, prélevés, détournés, non tournés par le cinéaste, mais que ce dernier recycle».

così come con le pellicole in vari stadi di riduzione o decomposizione fisica dell'emulsione [...] la cinepresa viene azionata manualmente, date le precarie condizioni delle perforazioni e il continuo rischio che il nitrato prenda fuoco. La griffa ha due denti mobili (invece di quattro). Le lampadine utilizzate sono lampade fotografiche, con temperature che possono essere variate attraverso un reostato. La prima parte della cinepresa deve la sua esistenza all'adattamento di una stampatrice per contatto. La seconda camera è una macchina da presa allineata con la prima per assorbire l'immagine attraverso la retroproiezione. Si tratta di una cinepresa con caratteristiche da microscopio»¹³⁶.

La possibilità di innovative letture della storia ha condotto a una riscoperta del valore degli archivi anche nel cinema. Sono emerse le pratiche di riciclo del *found footage*, attraverso cui il cinema si confronta con la sua memoria. Come nota Emiliano Morreale, questo tipo di immagini rimanda a una specie di immaginario condiviso, quasi una somma di strutture visive depositate nella memoria che i *media* possono agevolmente citare e riattivare¹³⁷.

Gli studi di Maurice Halbwachs hanno spiegato che i ricordi non sono circoscritti alla sfera interiore dell'individuo, ma sono sempre improntati dalla collettività e che la memoria è socialmente costruita, dal momento che è sempre generata e alimentata dentro il contesto di quadri sociali, includendo famiglia, classe sociale, religione, popolo o nazione¹³⁸. La memoria di un gruppo si realizza e si manifesta nelle memorie individuali e le memorie individuali diventano intelligibili e comunicabili attraverso il discorso sociale.

Nel *found footage* si assiste a un «riuso creativo di filmati di repertorio»¹³⁹, attraverso il montaggio di immagini che non sono state girate dall'autore del film, ma che vengono “trovate” (*found*) e messe insieme a creare una nuova configurazione in cui

¹³⁶ S. Mac Donald, *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (Su "Dal Polo all'Equatore")* in P. Mereghetti -E. Nosei, *Cinema Anni Vita*, Il Castoro, Milano 2000, p. 14.

¹³⁷ E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009, p. 239.

¹³⁸ M. Halbwachs, *On Collective Memory*, University of Chicago Press, Chicago and London 1992; cfr. E. Agazzi, V. Fortunati, *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma 2007.

¹³⁹ E. Morreale, *op.cit.*, p. 239.

la *collection* (raccolta) di immagini, si trasforma in *recollection* (ricordo)¹⁴⁰.

Il metodo di montaggio, sottrae frammenti di pellicola dal loro contesto abituale per ridisporli in un nuovo contesto creando nuovi nessi e nuove costellazioni di senso. Pratica questa tipica del collezionismo, recuperata nella proposta di organizzazione visiva dei *collages* dadaisti e surrealisti. André Breton diceva riguardo ai *collages* di Max Ernst:

«Nei *collages* di Max Ernst del 1920[...]si esprime una proposta di organizzazione visiva assolutamente nuova[...]. L'oggetto esterno aveva rotto con il suo campo abituale e le parti che lo costituiscono si erano in un certo qual modo emancipate, tanto da stabilire con altri elementi rapporti interamente nuovi, sfuggendo al principio di realtà ma mostrandosi egualmente importanti sul piano reale»¹⁴¹.

Questo metodo di lavoro artistico ha molto in comune col metodo messo in atto da Walter Benjamin, col montaggio di citazioni che gli farà dire in modo esplicito di non avere nulla da dire solo da mostrare:

«Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, non per farne l'inventario, ma per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli»¹⁴².

È noto come Benjamin abbia rivendicato la dignità della compilazione come tecnica compositiva: il verbo latino *pilo* da cui il termine deriva indica il saccheggiare, il derubare, tuttavia il risultato conclusivo può essere tutt'altro che scadente.

Il lavoro principale del *found footage* consiste nello strappare frammenti dal contesto

¹⁴⁰ Cfr. G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, 2002, trad.it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006 p. 9.

¹⁴¹ A. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Édition Gallimard, Paris 1965, trad. it. *Il surrealismo e la pittura*, Marchi, Firenze 1966, p. 64.

¹⁴² W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1982, trad. it. *I "passages" di Parigi*, op.cit., p. 514.

originario e organizzarli secondo un ordine differente, praticando così una sorta di riciclo poetico.

Uno dei primi film di *found footage* è *Rose Hobart* (1936) dell'artista americano Joseph Cornell, che lo compone attraverso *East of Borneo*, una pellicola della Universal, da lui ridotta a una suite di poco meno di venti minuti in onore dell'attrice protagonista, appunto Rose Hobart. Il film accompagna lo spettatore in una dimensione onirica, enfatizzata dal viraggio della pellicola in blu, il colore delle scene notturne secondo la codificazione del muto. L'intento di Cornell era eliminare gran parte del contesto narrativo dell'originale per concentrarsi esclusivamente sui gesti dell'attrice sottolineando così la potenza e l'espressività proprie dell'immagine rispetto alle esigenze dell'intreccio. Amico di Duchamp, consapevole del valore del gesto del *collage* - di cui egli stesso era autore -, Cornell mette anche egli in discussione il valore d'uso dell'immagine merce. L'artista, come il collezionista, si assume il compito di trasfigurare le cose, di creare dal noto qualcosa di inedito.

Il suo lavoro consiste nel togliere agli oggetti il loro carattere di merce, dando loro un valore d'amatore invece del valore d'uso. In questa maniera si trasferisce idealmente, non solo in un mondo remoto nello spazio e nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili¹⁴³. È una poetica della miniatura, un metodico creare costellazioni congiungendo piccoli oggetti perduti apparentemente estranei gli uni agli altri:

«*La miniaturizzazione, è, cioè, la cifra della storia. Così non è tanto il bricoleur, quanto il collezionista a presentarsi naturalmente come figura contigua al giocatore. Poiché, così come si collezionano oggetti antichi, si collezionano miniature di oggetti. Ma, in entrambi i casi, il collezionista estrae l'oggetto dalla sua distanza diacronica o dalla sua sincronica vicinanza e lo coglie nella remota prossimità della storia, in quella che, parafrasando una definizione di Benjamin, si potrebbe definire "une citation à l'ordre du jour" nell'ultimo giorno della storia*»¹⁴⁴.

¹⁴³ W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag 1955, trad. it. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2006, p. 154.

¹⁴⁴ G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001, p. 75.

Charles Simic consiglia di mettere le scatole/collage di Cornell sul pavimento per osservarle meglio, di stendersi accanto ad esse e affidarsi allo stupore infantile:

«Non sorprende che dalle scatole volti infantili ci fissino fino a confonderci, e che abbiano l'aria sognante dei bambini intenti al gioco. La loro è la solitudine felice di un tempo senza orologi dove i bambini sono i signori del mondo. Le scatole di Cornell sono reliquiari dei giorni in cui regnava l'immaginazione. C'invitano, com'è ovvio, a rivivere i sogni della fanciullezza»¹⁴⁵.

Si tratta di oggetti prelevati da strati differenti di passato, liberati dalla loro funzione e ricomposti in un nuovo flusso figurale. Collezioni di memoria in grado di modificare il nostro sguardo sulla realtà e stimolare la nostra immaginazione. Le collezioni dei film amatoriali sono testi plurali, in quanto convogliano luoghi e ambienti di vita diversi e momenti e tempi differenti. Lo stesso autore si modifica nel tempo o include altri nell'uso della macchina da presa. Da questa prospettiva il film amatoriale è per sua costituzione aperto all'alterità e alla differenza. Apertura che viene raccolta dagli autori presi in considerazione, che hanno scelto di lavorare con collezioni amatoriali, e fanno un riuso non didascalico ma sperimentale di questi archivi, aprendo lo scrigno prezioso delle storie, per recuperare delle memorie, degli oggetti non richiesti dal mercato, creando un'esperienza¹⁴⁶ conoscitiva piuttosto che di mera informazione o intrattenimento. Film che non sono prodotti, ma processi, perché riportare alla visione di oggi immagini dimenticate, risignificarle, costringe a pensare e a fare associazioni, svelando prospettive inedite.

¹⁴⁵ C. Simic, *Dime- Store Alchemy. The Art of Joseph Cornell*, trad. it. *Il cacciatore di immagini*, Adelphi, Milano 2005, p. 74.

¹⁴⁶ F. Casetti, *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*, in <http://francescocasetti.net> : «Nel corso del Novecento l'esperienza in generale ha conosciuto una profonda crisi: le maniere di percepire il mondo e di rielaborare questa sua percezione hanno incontrato delle progressive difficoltà. Di fronte alla complessità degli eventi e ad una realtà in continua trasformazione, per un verso è sembrato ormai inutile "avere un'esperienza" a cui appoggiarsi per trovare delle soluzioni, per un altro è sembrato ormai impossibile "fare un'esperienza" di quanto stava realmente accadendo. Nel cuore di questa crisi, il cinema, punta di diamante di un'intera serie di media in via di affermazione, ha proposto quasi paradossalmente un rilancio delle possibilità di esperienza».

I registi Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi spiegano come il loro lavoro sia strettamente legato alla pratica del collezionismo:

«Il nostro lavoro è sempre stato molto legato al ritrovare le cose, al collezionismo, alle sue manie terribili, e allo scatenamento di forti energie psichiche, perchè quando trovi delle cose ne risulti sconvolto»¹⁴⁷.

È un po' quello che descrive Merleau-Ponty parlando di Cézanne e del suo ritornare a un'esperienza primordiale:«L'artista è colui che fissa e che rende accessibile ai più “umani” fra gli uomini lo spettacolo di cui fanno parte senza vederlo».

L'arte non è né imitazione né illusione, ma è un'operazione d'espressione, un fondare un nuovo ordine:

«L'espressione non può essere allora la traduzione di un pensiero già chiaro, perché i pensieri chiari sono quelli che già sono stati detti in noi stessi o da altri. La “concezione” non può precedere “l'esecuzione”»¹⁴⁸.

Dalla logica dell'archivio si passa alla logica della collezione, in cui è il gesto a creare significato, l'enunciazione a valere e non l'enunciato e le sue regole. Un atto creativo, che muove da un sentimento di necessità¹⁴⁹.

Benni Atria, montatore del suono del film di Alina Marazzi *Un'ora sola ti vorrei*, spiega come le sue scelte nascano non da calcoli già previsti, ma da esigenze sorte in sede di montaggio. Non è possibile definire i limiti precisi degli interventi, stabilire dei confini, soprattutto quando si ha a che fare con film documentari, perchè la “scrittura” del documentario ancora più del film-fiction subisce mutazioni continue

¹⁴⁷ S. Toffetti-D.Giuffrida(a cura di), *Conversazione con Y.Gianikian-A.Ricci Lucchi*, in in S. Toffetti (a cura di), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Hopfulmonster/Museo Nazionale del Cinema, Firenze/Torino 1992, pp.13-14.

¹⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, in ID. *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, Paris 1996, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non Senso*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 37.

¹⁴⁹ G. Deleuze, *Quest-ce que lacte de création?* in «Trafic», autunno 1998, n.27, trad.it *Che cos'è l'atto di creazione?* in ID. *Due regimi di folli e altri scritti*, Einaudi, Torino 2010, p. 260: «Un creatore non è un essere che lavora per il proprio piacere. Un creatore fa soltanto ciò di cui ha assolutamente bisogno».

durante tutte le fasi di lavorazione: «Il montaggio spesso è una vera e propria riscrittura, che avviene attraverso quello splendido processo “magico” che è l'accostamento delle immagini tra di loro e dei suoni con le immagini e viceversa. La musica spesso la si trova durante il montaggio della scena perchè rientra in una ricerca espressiva essenziale, una ricerca di senso prima di tutto. La ricerca di una sintassi possibile»¹⁵⁰.

Il cinema di compilazione di immagini amatoriali e familiari è come fosse un procedimento alchemico, erede delle pratiche collezioniste¹⁵¹ interessate alle misteriose parentele tra le cose. La cifra propria delle immagini in movimento sembrerebbe pertanto consistere nella loro ek-staticità, nella fuoriuscita da sé, nella tensione dinamica che si realizza in fase di montaggio. L'interesse delle immagini di archivio amatoriali è nella loro potenzialità, nelle loro relazioni *possibili* più che in quelle *reali*, più nel processo di montaggio¹⁵² che nel quadro di insieme: «l'immagine del passato semplicemente non “sta”; non è irrevocabile se non per quel presente che non l'afferra»¹⁵³.

Memorie quotidiane. Fotografie e film amatoriali

¹⁵⁰ Intervista con Benni Atria, Roma, 11, Novembre 2010.

¹⁵¹ Cfr. Charles Simic, *Dime-Store Alchemy. The Art of Joseph Cornell*, Ecco Press, Hopewell 1992, trad.it. *Il cacciatore di immagini*, Adelphi, Milano 2005, p.102: «Orfani come siamo, decifriamo parentele in tutto ciò che riusciamo a trovare. La fatica dell'arte è la lenta e dolorosa metamorfosi dell'Uno nell'Altro».

¹⁵² È utile precisare ancora come il montaggio porti con sé una doppia definizione. Da un lato, il montaggio rinvia a una scomposizione seguita da una ricomposizione a un livello più alto. Dall'altro, rinvia al confluire di una serie di elementi, separati spazialmente o temporalmente, in una simultaneità. Sotto questo aspetto indica un'unità che travalica la mera giustapposizione delle sue parti. Cfr. F. Casetti, *L'immagine del montaggio*, in S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1985.

¹⁵³ F. Desideri, *Apocalissi profane: figure della verità in Walter Benjamin*, in R. Solmi (a cura di), *W. Benjamin. Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, p. 334.

Esiste tra fotografia analogica e film amatoriale e di famiglia una linea di continuità, che proverò qui a esplicitare in relazione alle origini del cinema, esaminando innanzitutto le affinità tra i due mezzi.

Un primo aspetto comune è dato dal fatto che in entrambi i casi le immagini prodotte sono tracce memoriali fisico-chimiche, con uno statuto di impronta dato dal flusso fotonico emesso o riflesso dall'impressore. Come nel caso della fotografia analogica, le pellicole amatoriali sono impressioni di memoria, dal momento che vi è una connessione fisica tra il supporto e l'oggetto referenziale.

Inoltre, ambedue sono strumenti che presentano gesti e procedimenti piuttosto simili nel momento della realizzazione, trattandosi della messa in atto di processi culturali che dipendono interamente da una *téchne*, da scelte e decisioni umane.

Il cineoperatore o il fotografo dilettante decidono cosa riprendere, scelgono il loro soggetto, l'apparecchio, la pellicola, cercano la messa a fuoco, calcolano il diaframma, posizionano il loro punto di vista. La differenza più eclatante consiste nella *durata* dell'atto; l'azione della ripresa cinematografica è continua e può durare fino a un massimo di quattro minuti, mentre lo scatto fotografico è puntuale e subitaneo. Pertanto, alla luce delle nozioni peirceane di *simbolo*, *icona* e *indice*, l'immagine analogica in movimento, erede di quella fotografica, è un'*icona indicale*¹⁵⁴, qualcosa a metà strada tra l'indice (ovvero l'impronta di un corpo reale) e l'icona (la rappresentazione culturalmente codificata) poiché trattiene in sé, oltre che il carattere di fissazione delle tracce, l'intenzionalità, la volontà produttiva e mimetica di chi riprende.

Fotografia e cinema sono dunque dispositivi mnestici che hanno certamente provocato una revisione dei rapporti che l'uomo aveva con la realtà, modificando il suo modo di vedere e di ricordare.

¹⁵⁴ Cfr. J. M. Schaeffer, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, op.cit.; per le definizioni di indice e icona C. S. Peirce, *Opere*, Bompiani, Milano 2003; sulla posizione teorica di Peirce, si veda: A. Fumagalli – A. Manzato, *Charles S. Peirce*, in G. Bettetini – S. Cigada- S. Raynaud – E. Rigotti, *Semiotica I, Origini e fondamenti*, La Scuola, Brescia 1999.

Il processo della memoria attiva e il confronto con le generazioni future appare costitutivo delle immagini amatoriali, siano esse fotografiche o filmiche.

Ogni mezzo capace di coadiuvare il processo di memorizzazione estende la capacità di memoria, sia individuale che collettiva. Al contempo, come aveva già rilevato Platone nel *Fedro*, parlando della scrittura, ogni volta che una parte dell'organismo viene estesa, essa viene anche amputata; le nostre menti e i nostri corpi vengono anestetizzati e le nostre abilità naturali in un certo qual modo atrofizzate, nel momento in cui una tecnologia le sostituisce.

Questo accade perché la dimensione della memoria non viene dopo ciò che sta accadendo e ho intenzione di ricordare, non segue lo scatto o la registrazione, ma è immanente e costitutiva all'atto stesso del fotografare o del filmare.

La fotografia riflette, come il cinema, lo spirito immaginativo proprio della memoria, al di là di qualsiasi ricordo specifico¹⁵⁵.

Come scriveva Pierre Bourdieu, le motivazioni alla base del fare fotografie sono molteplici, seppure certamente determinante è il tentativo di salvare dalla dispersione del tempo le cose che amiamo o di cui abbiamo fatto esperienza:

«[...]fare fotografie, conservarle o guardarle può arrecare soddisfazione sotto cinque aspetti: la protezione contro il tempo, la comunicazione con altri e l'espressione dei sentimenti, la realizzazione di sé, il prestigio sociale, la distrazione o l'evasione. Più precisamente la fotografia avrebbe la funzione di aiutare a superare l'angoscia provocata dal fluire del tempo, sia offrendo una sorta di sostituzione magica di ciò che il tempo ha distrutto, sia colmando i vuoti di memoria e fornendo spunto all'evocazione di ricordi associati, in breve suscitando l'impressione di vincere il potere distruttivo del tempo»¹⁵⁶.

Come osserva anche Paolo Simoni - fondatore del primo archivio italiano dedicato completamente al cinema amatoriale, l'Associazione Home Movies di Bologna, -

¹⁵⁵ M. Cacciari, *Il «fotografico» e il problema della rappresentazione*, in «Fotologia», n. 5, Firenze 1986.

¹⁵⁶ P. Bourdieu, *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Edition de Minuit, Paris 1965, trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972, p. 52.

questo stessa volontà di sottrarre qualcosa all'oblio e alla corruzione temporale appartiene al cinedilettante:

«Oltre la capacità tecnica dell'autore di tali immagini (o la mancanza di essa) mostrano oggetti, luoghi, persone, fatti che egli ha ritenuto di fissare sulla pellicola, che ha sentito (coscientemente o incoscientemente) di poter salvare dall'oblio, perchè hanno fatto parte della propria esperienza (ciò che si è visto, percepito, vissuto), perchè a essi si era particolarmente legati, o infine perchè a essi si attribuiva addirittura la capacità di esprimere un proprio stato d'animo, una parte della propria personalità»¹⁵⁷.

Dopo l'invenzione della fotografia, ciascuno poteva avere il proprio ritratto fotografico, privilegio una volta riservato a pochi, così che ogni avvenimento dell'esistenza veniva fissato in un cliché:

«Con il dagherrotipo un'intera classe sociale può acquistarsi un passato a modica cifra [...]. La fotografia è una prova esistenziale, un'indice visualizzato, una reliquia del passato trascorso. Avere accesso alla propria immagine, cioè darsi un'identità personale e sociale, è stato uno dei grandi progressi mentali dell'Ottocento»¹⁵⁸.

Come registrava tra gli altri anche Paul Valery, non c'è matrimonio che non sia testimoniato oramai dall'immagine di una coppia in abiti nuziali, nè nascita senza che un bambino di pochi giorni sia posto dinanzi all'obiettivo. In ogni famiglia si conserva un album, uno di quegli album che custodiscono e ci mettono tra le mani i ritratti divenuti commoventi, gli abiti diventati ridicoli, e parenti, amici o sconosciuti che hanno avuto qualche parte essenziale o accidentale nella nostra vita¹⁵⁹.

L'album di famiglia diviene un prezioso archivio visuale:

¹⁵⁷ P. Simoni, *Alla ricerca di immagini private. Un progetto per la memoria filmica di famiglia*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Edizioni Lindau, Torino 2003, p. 234.

¹⁵⁸ M. Frizot (a cura di), *Storie di sguardi. La fotografia da Nadar a Elliot Erwitt*, Contrasto, Roma-Milano 2005, p. 22.

¹⁵⁹ P. Valery, *Centenario della fotografia* in C. Marra (a cura di) *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 300; cfr. L. Termine, *Paul Valery e la mosca di vetro*, Aleph, Torino 1991.

«L'album di famiglia non cessa di essere un oggetto di venerazione, curato, coltivato, mantenuto come una mummia, sistemato in un cofanetto (con i primi denti del bébé o con la ciocca di capelli della nonna!); lo si apre solo con emozione, in una specie di cerimonia vagamente religioso, come se si trattasse di evocare gli spiriti»¹⁶⁰.

Con la nascita del film amatoriale, in un periodo di passaggio tra pratiche e tecniche di conservazione della memoria, è come se la pratica dell'album di famiglia si fosse riversata in quella del film di famiglia. Questo passaggio del resto rispecchierebbe la prima intenzione dei Lumière di rendere il cinematografo accessibile ai dilettanti sulla scia del semplice funzionamento della macchina fotografica. Come scriveva Pinel «il cinema registrerebbe scene familiari con un supplemento di emozioni»¹⁶¹.

La convinzione che il film di famiglia sia alle origini del cinema è anche l'ipotesi formulata da Roger Odin:

«In un certo qual modo si può dire che il film di famiglia è alle origini del cinema: il primo film di famiglia non è forse *Le repas de bébé* (1895) di Louis Lumière? [...] appare sempre più chiaro che il cinema è stato concepito dai Lumière come un prolungamento perfezionato della fotografia amatoriale di ricordo»¹⁶².

Il cinema dunque è stato inizialmente concepito dai Lumière come un prolungamento perfezionato della fotografia amatoriale di ricordo, la cui struttura è vicina a quella degli album familiari. È noto come il primo film di famiglia nasca proprio all'interno della produzione Lumière e sia *Le repas de bébé* (1895) in cui Louis Lumière riprende suo fratello Auguste con la moglie mentre danno da mangiare al figlio.

I Lumière realizzarono anche *Partie d'écarté* (1895) in cui vengono mostrati tre

¹⁶⁰ P. Dubois, *L'acte photographique*, Nathan-Labor, Paris 1983, trad.it. *L'atto fotografico*, QuattroVenti, Urbino 1996, p. 81.

¹⁶¹ V. Pinel, *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Nathan, Paris 1994, p. 34.

¹⁶² R. Odin, *Il cinema amatoriale*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. V, Einaudi, Torino 2001, p. 343.

personaggi, ripresi frontalmente, che giocano a carte mentre un cameriere porta loro da bere e commenta la partita che si sta svolgendo. Al centro della scena, rivolto verso lo spettatore, si trova Antoine Lumière, padre di Louis e Auguste.

Come rileva Kracauer i primi film dei Lumière avevano il gusto del fotografo dilettante per le scene familiari:

«Paragonati col repertorio degli zootropi o il cinemascopio di Edison i film di Lumière rappresentavano una novità: descrivevano la vita quotidiana in stile fotografico. Alcuni dei suoi primi film, come *Le déjeuner de bébé* o *La partie d'écarté*, rivelano il gusto del fotografo dilettante per gli idilli familiari e le scenette di genere»¹⁶³.

Le ricerche dei Lumière sulla fotografia, il loro essere coinvolti nella rivista «L'Amateur photographe», e il fatto che Louis Lumière fosse condirettore della ditta che aveva creato in Europa il mercato della fotografia amatoriale, sono elementi che non possono non esplicitare il loro interessamento al mondo amatoriale¹⁶⁴ e l'intento di trovare i mezzi per fare fotografia istantanea in grado di rendere il movimento, la vita. A conferma di ciò è il fatto che la stampa dell'epoca veda la nascita del cinematografo come una maniera per fotografare gli esseri cari, non più nella loro forma immobile, ma in movimento, nelle azioni, nei gesti familiari, con la parola sulle labbra. In questo modo si coltiva l'illusione che la morte cessi di essere assoluta e che il cinema possa vincere la morte dell'immagine fissa.

In un articolo del 1907, Giovanni Papini metteva in evidenza lo stretto legame tra

¹⁶³ S. Kracauer, *Theory of Film*, Oxford University Press, trad. it. *Film: Ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 89.

¹⁶⁴ La meraviglia e l'interesse suscitati nel pubblico durante le prime proiezioni cinematografiche si tradussero, come sottolineato, nella presa di coscienza da parte dell'industria della possibilità di trarre profitto diffondendo il cinematografo, proprio come la fotografia, anche a un livello amatoriale e familiare. L'intuizione rispetto alle potenzialità del mercato riservato agli amatori, che poteva diventare preziosa fonte di guadagno, sollecitò quindi la ricerca e la sperimentazione sul fronte tecnologico, tentando di semplificare l'uso delle apparecchiature cinematografiche e di ridurre sempre di più i costi – e con i costi il formato della pellicola – per permetterne una sempre più ampia diffusione. Seppure occorre precisare che, per quanto la diffusione si fosse ampliata, restava di fatto legata ad un ambiente borghese e alto borghese, poiché i dispositivi cinematografici rimanevano comunque relativamente costosi. Cfr. K. Fiorini- M. Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale* in «Comunicazioni Sociali» n°3/2005; anche in <http://www.memoriadelleimmagini.it/homemovies>

fotografia e cinema, affermando come il cinematografo fosse un aiuto allo sviluppo dell'immaginazione e come grazie ai suoi stratagemmi fotografici esso ci permettesse di pensare a un mondo a due dimensioni assai più meraviglioso del nostro: «contemplando quelle immagini effimere e luminose di noi stessi ci sentiamo come dei che contemplino le loro creazioni, fatte a loro immagine e somiglianza»¹⁶⁵.

Il cinema vive nell'ambizione di catturare la vita:

«Il linguaggio cinematografico vive in uno sconfinato desiderio di catturare la vita. L'ombra di tale anelito è l'impulso a valicare i confini spaziotemporali, in altre parole a sconfiggere la finitezza della morte. Preservando l'istante nel tempo e nello spazio, il cinema percorre la geografia della morte fino all'immortalità»¹⁶⁶.

Nonostante la fotografia fosse infatti alla ricerca della rappresentazione della vita, più che della sua registrazione, per realizzare questo ideale è costretta a congelare il movimento, a fermare la vita¹⁶⁷.

Tom Gunning¹⁶⁸ a dimostrazione di come il cinematografo dei Lumière, a differenza di quello di Edison, sia nato all'interno del mondo e del mercato amatoriale, riporta la definizione, data dalla rivista «Bulletin de Photo Club de Paris»¹⁶⁹, del cinematografo come una particolare applicazione della fotografia istantanea.

La riproduzione cinematografica del movimento fu in qualche modo il passo successivo della volontà dei Lumière di soddisfare con tecnologie sempre più innovative¹⁷⁰ un mercato amatoriale in espansione.

¹⁶⁵ G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», 18 maggio 1907, pp. 1-2.

¹⁶⁶ G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, 2002, trad.it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, op.cit., p. 133.

¹⁶⁷ J. M. Schaeffer, *L' image précaire*, Seuil, Paris 1987, trad.it. *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, op.cit., p. 161.

¹⁶⁸ T. Gunning, *New Thresholds of Vision: Instantaneous Photography and The Early Cinema of the Lumiere Company*, in T. Smith (Edited by), *Impossible Presence: The Image Encounter*, vol. II, The University of Chicago Press, Chicago 2001.

¹⁶⁹ Il Photo Club de Paris, sorto a Parigi nel 1888, era uno dei gruppi più attivi dediti alla fotografia amatoriale.

¹⁷⁰ È utile fare un breve *excursus* sugli sviluppi tecnologici del cinema amatoriale. Le tappe della evoluzione sono note: si è avuto man mano un passaggio a formati sempre più piccoli, semplici ed economici: dapprima il 16 e il 9,5 mm, e in seguito dal 1932 l'8mm. Si è poi passati dalla ripresa a manovella alla motorizzazione (nel 1928 Pathé distribuisce la

L'invenzione del cinematografo andrebbe quindi letta non come rottura rispetto alle ricerche sulla fotografia, ma come un ulteriore progresso sullo stesso asse: il cinema è da questa prospettiva "fotografia animata"¹⁷¹.

Nonostante questa linea di connessione, messa in evidenza dagli studi di Tom Gunning, tra fotografia istantanea e cinema delle origini, dare una definizione esaustiva di ciò che si intende per "cinema amatoriale" è estremamente complesso, dal momento che non esiste «uno spazio ben caratterizzato e delimitato con precisione»¹⁷², ma si tratta piuttosto di delineare un campo estremamente eterogeneo caratterizzato da confini incerti, mobili e in continua evoluzione.

Lo stesso termine "amatoriale" peraltro risulta ambiguo poichè se per un verso si riferisce a una passione disinteressata verso qualcosa, dall'altro assume una connotazione negativa, perché rimanda a una pratica da dilettanti, esercitata senza una competenza strutturata.

Certamente, a differenza del cinema ufficiale che si rivolge a un pubblico più ampio, i film amatoriali e familiari si rivolgono al gruppo familiare o alla cerchia privata del filmmaker. Come spiega il regista Péter Forgács il contesto originario delle pellicole amatoriali è lo schermo di casa, il rito di celebrazione del tempo passato e dei ricordi:

«The original context of the private film is the home screening rite, the celebration of time past, of recollection, and of hints of the nonverbal realm of communication and symbols. It is a recollection of the desired, intimate vision and aims to immortalize the face of lover, son, or father, or to

Motocaméra con motore a molla) e dalla bobina (scomoda da manipolare) alla cassetta pronta per essere caricata (dapprima in 9,5 mm per la Pathé, destinata alla proiezione e, successivamente, dal 1965, in Super8 per la ripresa) fino a giungere, a partire dal 1970, alla videocamera. Cfr. R. Odin, *op.cit.* pp. 354-355.

¹⁷¹ Cfr. A. Gay, *Il cinematografo di A. e L. Lumière*, in «Rivista Scientifico-Artistica di Fotografia. Bollettino mensile del Circolo Fotografico Lombardo», vol. 4, fasc. 4, ottobre 1895, pp.101-112: «Appena la fotografia ebbe raggiunto il grado meraviglioso di progresso che la condusse alla istantaneità, gli scienziati pensarono ad impiegarla allo scopo di fissare delle immagini fuggitive, cui fosse lor dato di studiare e meditare nella quiete di un gabinetto di lavoro»; Anonimo, *Le applicazioni della cinematografia*, «Il Progresso Fotografico», anno XII, fas. 10, ottobre 1905, p. 194: «Il cinematografo potrebbe riuscire oltremodo istruttivo se fosse impiegato per riprodurre in modo rapido davanti all'occhio una serie di avvenimenti o stati che si producono in un tempo relativamente lungo».

¹⁷² R. Odin, *Il cinema amatoriale*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del Cinema Mondiale*, vol.IV, Einaudi., pp. 319-352.

capture ephemeral moments, landscapes, and rites»¹⁷³.

Questo ci pone immediatamente all'interno di una distinzione tra storia privata e storia pubblica, collocando i film amatoriali e familiari nell'ambito di uno spazio privato. Pertanto, le forme di rimediazione e di riadattamento dell'immagine amatoriale, dall'arte contemporanea al film d'autore, svolgono un'operazione di traduzione che apre al pubblico un ambito intimo e privato, legato all' amatoriale, termine che chiama in causa nella sua stessa etimologia le emozioni e i legami affettivi:

«The word *amateur* derive from the Latin word *amare* – to love. In the nineteenth century, amateurism of all forms – bicycling, painting, drama – emerged as a zone for all that corporate capitalism expelled from the workplace: passion, autonomy, creativity, imagination, the private sphere, family life. Professionalism was linked with rationalized work, the public sphere, and exchange relations. Amateurism was located within leisure, the private sphere, and hobbies»¹⁷⁴.

Per intendere meglio l'aggettivo “amatoriale” applicato al cinema, intendo fare riferimento al cinema *underground* americano¹⁷⁵ e al celebre testo, manifesto sul cinema amatoriale, di Stan Brakhage *In Defense of Amateur*¹⁷⁶. L'autore spiega di avere lavorato sia a numerosi film commerciali in mansioni differenti - regista, fotografo, sceneggiatore, attore - sia di avere lavorato, da solo in casa, a pellicole senza apparente valore commerciale, riprendendo coloro che amava e di cui era solito prendersi cura, alla maniera di un padre con i suoi figli. Per tali ragioni Brakhage dice

¹⁷³P. Forgács, *Wittgenstein Tractatus*, in K. L. Ishizuke-P.Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley 2008, p. 49.

¹⁷⁴ P. Zimmermann, *Morphing History into Histories. From Amateur Film to the Archive of the Future*, op.cit., p. 278.

¹⁷⁵ Il cinema *underground* è un tipo di cinema realizzato con pochi mezzi, fra sperimentalismo e autoespressione. Trae il nome da un articolo di Lewis Jacob pubblicato nella rivista «Film Culture», che sarà la rivista ufficiale del movimento, dove si parlava della “*underground existence*” del cinema indipendente degli anni Sessanta, definito appunto un cinema sotterraneo nel duplice senso che non veniva alla luce del sole, restando sconosciuto alla maggior parte del pubblico, e che trattava temi inconsueti, sotterranei rispetto alla norma dello spettacolo cinematografico.

¹⁷⁶ S. Brakhage, *In Defense of Amator*, in *Scrapbook*, Heller, 1982; S. Brakhage, *In defense of the “amateur” filmmaker*, in “*Filmmakers Newsletter*”, vol.4, n.9-10, luglio-agosto 1971, trad. it. in *Dimensione Super8*, a cura di Filmstudio 70 e Karmafilm, Roma 1975.

di essere stato definito sia un professionista”, sia un artista, sia un *amateur*, e che di questi tre termini l'ultimo è quello da lui preferito, sebbene sia anche quello più frequentemente utilizzato per criticarlo¹⁷⁷.

Brakhage sostiene di apprezzare la parola *amateur*, tanto disprezzata dai professionisti, poiché un amatore lavora lasciandosi guidare dalle proprie necessità e ispirazioni, riprendendo ciò che ama o di cui in un certo senso ha bisogno. Un'attività, a suo parere, più rispettabile del lavoro compiuto in vista di un fine commerciale. L'amatore filma persone, luoghi amati come pure eventi che ritiene importanti seguendo tentando di trattenere il tempo e lottare contro la morte.

Come spiega anche Péter Forgács:

« We have to understand what is the word “amateur”, it comes from “amato”, “love”, the one who makes things for loving it, or doing it for loving the object, so the amateur is the one who does it for loving it»¹⁷⁸.

Esigenze queste che ispirano anche l'attività di registi come Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi che parlano per il loro cinema di gesti quasi amatoriali:

«È il bisogno di fissare. Qualcuno tanti anni fa ha detto che si tratta di "un gesto quasi amatoriale"; ed è un'espressione che noi non disprezziamo, vale a dire il fatto di riprendere perché "ami" riprendere. Difficile, ma in fondo anche molto semplice da spiegare»¹⁷⁹.

La pratica solitaria del cineamatore è stata sottolineata anche da Jonas Mekas, il quale afferma che il cinema amatoriale è letteralmente opera di un solo individuo, alla maniera della pittura e della poesia, in opposizione al coinvolgimento di un gran numero di persone proprio del cinema professionale¹⁸⁰.

¹⁷⁷ *Ibi*, p. 162.

¹⁷⁸ Lezione di Péter Forgács, Bologna, 17/5/2004.

¹⁷⁹ Y. Gianikian -A. Ricci Lucchi, *Archivi che salvano. Conversazione con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», Anno 1, n. 2, maggio - agosto 2007, p. 21.

¹⁸⁰ Cfr. R. Odin, *Il cinema amatoriale*, *op.cit.* p. 326.

In opposizione al film commerciale, frutto della collaborazione di più persone, il film amatoriale viene quindi ad essere definito, in maniera analoga in questo alla fotografia, come opera di una persona che lavora da sola, responsabile della ripresa, e il più delle volte del montaggio e della sonorizzazione:

«The amateur production differs from a professional production: the amateur works alone without the division of labor practiced by professional technicians, producing fragments [...]. Even though their aim was ambitious, the silent filmmakers had to personally take on different aspects of production such as set and costume design, light, publicity posters, and more.

They painted their own sets, used their families/friends/technicians as actors, and converted their homes into studios»¹⁸¹.

Un'altra specificità della pratica cinematografica amatoriale consiste nel considerare il corpo parte dell'evento a cui si partecipa e che si è deciso di riprendere: «in questo senso si tratta sempre di uno *sguardo soggettivo situato e in prospettiva*»¹⁸²:

«Il film amatoriale, infatti, riproduce l'esperienza concreta e personale di un corpo che si muove in un tempo e in uno spazio, di cui avverte ostacoli e spazi critici, la resistenza della materia e dei luoghi percorsi. Il corpo dell'operatore *abita* dunque uno spazio che diventa oggetto della sua esperienza fisica e di visione»¹⁸³.

Girando o guardando un film amatoriale si partecipa ad una esperienza aptica e peripatetica che vede coinvolte le geografie dell'intimo e del quotidiano¹⁸⁴.; in cui il pensiero, come dice Trinh. T. Minh-ha, teorica e filmmaker, «nasce dagli occhi, dalle dita, dai piedi, non meno che dal cervello»¹⁸⁵.

¹⁸¹ A. Abraham, *Deteriorating Memories. Blurring Fact and Fiction in Home Movies in India*, in K. L. Ishizuka – P. Zimmermann, *op. cit.*, pp.172-173.

¹⁸² A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, *op.cit.*, p.114.

¹⁸³ *Ibi*, p. 115.

¹⁸⁴ Cfr. G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, 2002, trad.it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, *op.cit.*.

¹⁸⁵ Trinh. T. Minh-ha, *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1989, p. 39.

«Dovremmo poi tenere conto di un altro fattore: in quanto funzione ricettiva della pelle, il tatto non è una prerogativa della mano. Riveste l'intero corpo, incluso l'occhio, e i piedi, che stabiliscono il nostro contatto con il terreno. Se lo si considera nella sua articolazione, il senso aptico può intendersi davvero come un senso geografico globale: esso “misura”, “interfaccia” e “delimita” la nostra relazione col mondo e lo fa abitualmente»¹⁸⁶.

Il richiamo all'aptico implica un senso di reciprocità, che chiama in causa anche lo spettatore e lo spinge a fare esperienza nella misura in cui l'immagine in movimento ci tocca o, per così dire, ci smuove¹⁸⁷.

È opportuno precisare come gli autori dei film amatoriali si muovano con disinvoltura dall'impianto memoriale privato, con la documentazione della vita in famiglia, a quello semi-pubblico, nel momento in cui le vicende della famiglia si intrecciano con la storia e la memoria storica, a quello di finzione, con piccole gag, parodie e micro-narrazioni organizzate per il divertimento familiare:

«Una collezione raccoglie infatti film eterogenei sia a livello stilistico sia tematico: messe in scena più o meno preparate, sperimentazioni con tecniche di animazione, immagini di famiglia, diari filmati di viaggio. Il film amatoriale acquista senso solo alla luce dell'evolversi della passione per il cinema, coltivata dal dilettante nel corso della sua vita. In questo modo i confini del campo in cui si muove l'amatoriale diventano mobili e incerti addirittura all'interno di una medesima produzione privata.»¹⁸⁸.

All'interno del cinema amatoriale si può dunque annoverare il film familiare.

¹⁸⁶ G. Bruno, *Ibi*, p. 230.

¹⁸⁷ G. Bruno, *Ibi*, pp.365-366; A. Kuhn, *Family Secrets*, Verso, London 1995, p. 28: «Qualsiasi reazione emotiva a un film- e ancor più i ricordi di una simile reazione- minacciano di eludere il nostro tentativo di spiegare o intellettualizzare[...] poiché le categorie di memoria/emozione e di spiegazione/analisi sembrano appartenere a registri completamente distinti. Emozione e memoria tirano in ballo una categoria con cui la teoria del cinema – e più in generale la teoria culturale- è poco preparata a trattare: l'esperienza [...]. Tuttavia [...] i miei ricordi, le mie emozioni[...] sono importanti. Devono essere relegati in un compartimento disgiunto da quella parte di me che pensa e analizza?Può, il concetto di esperienza, essere preso a bordo, anche se con una dose di cautela?». Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in *op.cit.*, p.260: «Non solo la conoscenza conosce a sua volta dei momenti d'emozione, ma certe cose -le cose umane- sono inoltre suscettibili di interpretazione e di *esplicazione* solo attraverso il percorso necessario di una *comprensione* implicativa, di una “presa su di sé”, di una prensione quasi tattile dei problemi trattati».

¹⁸⁸ A. Cati, *op.cit.* p. 7.

Secondo Patricia Zimmermann, mentre il concetto di *amateur film* corrisponde a una categoria tendente a convogliare complessivamente le diverse relazioni che riguardano l'amatoriale in quanto pratica di ripresa, il concetto di film familiare descrive film completi e compiuti prodotti dalle famiglie¹⁸⁹.

Nella definizione formulata da Roger Odin il *film de famille* è «un film realizzato da un membro della famiglia a proposito di personaggi, avvenimenti o oggetti legati in un modo o nell'altro alla storia di tale famiglia e a uso privilegiato dei membri di questa stessa famiglia»¹⁹⁰.

Una delle caratteristiche precipue del cinema familiare è certamente il concentrarsi esclusivamente su immagini “felici”: registrare i primi passi, il bagnetto del bambino, i matrimoni, i viaggi o le feste di Natale:

« People always smile in 8mm films, whether or not they are happy. It is a carefully constructed image of a happy life»¹⁹¹.

Pèter Forgács dichiara di avere visto, in trenta anni di ricerche, più di duecento filmini di matrimoni, ma nemmeno uno riguardante un divorzio¹⁹².

Queste immagini ritraggono situazioni conformi a ciò che viene socialmente e culturalmente condiviso, accettato, desiderato e attraverso questo svelano qualcosa su ciò che invece viene interdetto o rimosso in un dato contesto:

«Of the many things that happen in human life, most are not suitable, not fit for filming. It is not necessarily the costs of filming that account for the missing images, but most probably what is considered taboo. While marriages on film are many, a home movie will never feature divorce – or

¹⁸⁹ P. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995, p. x.

¹⁹⁰ R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in ID., *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995, p. 27.

¹⁹¹ Conversazione con Pia Andell, Novembre 2010.

¹⁹² P. Vecchi, *A colloquio con Peter Forgacs*, Trieste 2002, in <http://www.homemovies.it/eventi/forgacs/privateeuropetesti.html>.

abuse, aberration, or aggression. The number of missing pictures is endless. Happy moments abound, more frequently than happens in life. Taboo is the paradigm of lack»¹⁹³.

I cineasti che lavorano con collezioni di immagini amatoriali e familiari si trovano quindi dinanzi alla difficoltà di recuperare e dare dignità espressiva a materiali frammentari e ordinari, che rappresentano situazioni banali, ritenute per lo più noiose e poco significative, se non per i membri della stessa famiglia.

Nel caso di *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi, ad esempio, il carattere assai personale delle immagini di repertorio le hanno provocato un rifiuto da parte della casa di produzione di Angelo Barbagallo e Nanni Moretti, la Sacher Film, resasi disponibile per far montare alla regista la maggior parte del materiale dopo aver passato le pellicole in video, ma non per finanziarlo.

Il commento rivolto da Moretti alla Marazzi, dopo avere visto una proiezione del film ancora *in fieri*, è stato: «Non ho mai visto niente di più noioso in vita mia. È montato male. Non ti so dire com'è un film montato bene, ma questo è montato male. È una storia molto noiosa, perché, a parte te, non può interessare a nessuno»¹⁹⁴.

Il recupero delle memorie che si fa percorso di creazione poetica, scardinando gli automatismi percettivi e di pensiero, è dunque un processo assai complesso in cui bisogna costruire una narrazione e attribuire un senso unitario a immagini frammentate, a tracce sparse di vita vissuta.

Bisogna con pazienza chiedersi che cosa vogliono davvero queste immagini¹⁹⁵, ripensandole come soggetti a cui occorre ridare voce e che hanno desiderio di interagire con lo spettatore, anziché offrirsi passivamente come prodotti di un'industria culturale o meri oggetti da contemplare. Secondo Mitchell, questa forma di considerazione delle immagini potrebbe ampliare la prospettiva di ricerca degli

¹⁹³ P. Forgács, *Wittgstein Tractatus* in K. L. Ishizuka – P. Zimmermann, *op.cit.* p. 51.

¹⁹⁴ A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milano 2006, p. 29.

¹⁹⁵ Cfr. W. J.T. Mitchell, *Pictorial Turn Saggi di cultura visuale :duepunti* edizioni. Palermo maggio 2009; W.J. T. Mitchell, *What do pictures want?* in *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005, pp. 28-56, trad. it. *Che cosa vogliono le immagini?* in A. Pinotti -A. Somaini (a cura di), *Teorie delle immagini. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

studi di cultura visuale:

«Forse il problema più ovvio è che lo smascheramento critico e la demolizione del potere nefasto delle immagini sono al tempo stesso facili e poco efficaci [...]. Senza dubbio le immagini non sono senza potere, ma potrebbero averne molto meno di quanto pensiamo. Il problema è rendere più complessa e raffinata la nostra valutazione del loro potere e del modo in cui esso opera. Questo è il motivo per cui ho spostato la questione da ciò che le immagini *fanno* a ciò che esse *vogliono*, dal potere al desiderio, dal modello di un potere dominante, cui bisogna opporsi, a un modello del subalterno che bisogna interrogare o (meglio) invitare a parlare»¹⁹⁶.

Ritengo che l'indagine e il lavoro sui film amatoriali e familiari possa dare un importante contributo a questo spostamento di prospettiva negli studi di cultura visuale in quanto conduce a guardare e comprendere più a fondo la natura ambigua dell'immagine, sospesa tra precarietà e persistenza.

La leggerezza, la dispersione, la contingenza, la casualità delle immagini amatoriali possono non essere letti come dei difetti o dei pericoli.

In maniera analoga all'immagine fotografica¹⁹⁷, il cinema dei film amatoriali potrebbe aprire «l'orizzonte di un reale finalmente "profano", che si accontenta di essere ciò per cui si offre, senza la promessa di un altrove che sarebbe più essenziale: è un'arte "laica", un'immagine che emoziona, che incanta o che rattrista»¹⁹⁸.

¹⁹⁶ W.J. T. Mitchell, *What do pictures want?* in *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005, pp. 28-56, trad. it. *Che cosa vogliono le immagini?* in A. Pinotti -A. Somaini (a cura di), *op.cit.*, pp. 104 -105.

¹⁹⁷ Cfr. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Édition Gallimard, Paris 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 18: «Io sentivo che la Fotografia è un'arte *poco sicura*, proprio come lo sarebbe (se ci si mettesse in testa di fondarla) una scienza dei corpi desiderabili o detestabili».

¹⁹⁸ Cfr. J. M. Schaeffer, *op.cit.*, p. 174.

Sguardo in macchina

perché davvero è vanità, quando si crede
di vedere cose gioiose
ma la visione subito ci sfugge fra le braccia,
e prosegue, alata, sul sentiero del sonno.
Eschilo, Agamennone

Je voudrais une Histoire des Regards.
Roland Barthes, La chambre claire

La questione del *cosa* siano le immagini non può essere disgiunta certamente dal *come* esse vengano prodotte e trasmettano il loro messaggio. La loro possibilità di essere viste dipende dal medium in cui si trovano, dalla specifica forme mediale che le cattura e ne regola in seguito la percezione e l'attenzione da parte degli spettatori: «un medium è una forma, o trasmette la forma propria con cui noi percepiamo le immagini»¹⁹⁹.

Durante l'atto della ripresa è come se il cineamatore utilizzasse due dispositivi di registrazione: la macchina da presa e il suo stesso corpo. La cinepresa è quasi fosse una protesi meccanica delle sue percezioni e del suo posizionamento:

«Il film amatoriale, infatti, riproduce l'esperienza concreta e personale di un corpo che si muove in un tempo e in uno spazio, di cui avverte ostacoli e spazi critici, la resistenza della materia e dei luoghi percorsi. Il corpo dell'operatore *abita* dunque uno spazio che diventa oggetto della sua esperienza fisica e di visione»²⁰⁰.

Le immagini amatoriali sono tracce in movimento, *tableaux vivants*, catturate da un operatore posizionato e partecipante, spesso coinvolto in legami affettivi coi soggetti

¹⁹⁹ H. Belting, *Image, medium, body. A new approach to iconology*, in *Critical Inquiry*, 29, 2003, pp.418-428, trad. it. *Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia*, in A. Pinotti-A.Somainsi (a cura di), *op.cit.*, p. 78.

²⁰⁰ A. Cati, *op. cit.*, p. 115.

che filma e con cui questi ultimi talvolta si trovano a interagire.

La cinepresa diviene pertanto mezzo di relazione, dispositivo capace di farsi ausilio dei rapporti quotidiani e affettivi e il corpo del cineamatore è come se si iscrivesse su due superfici: quella dell'esperienza e della memoria personale e quella della pellicola filmica.

Inoltre, dal momento che, come nota Hans Belting, i corpi individuali agiscono anche come corpi collettivi e sono rappresentativi di una data cultura e di specifiche appartenenze, le immagini catturate dai cineamatori appartengono a una memoria sia individuale sia collettiva:

«I corpi privati o individuali agiscono anche come corpi pubblici o collettivi in una data società. I nostri corpi esprimono sempre un'identità collettiva e così facendo essi rappresentano una data cultura come risultato di un'appartenenza etnica, di un'educazione e di un particolare ambiente visivo[...] essi sono media viventi che oltrepassano le capacità dei loro media aventi funzione di protesi artificiale»²⁰¹.

Nella visione di un film amatoriale, accanto al corpo dell'operatore e dei soggetti ripresi, alle loro interazioni, si pone anche il corpo dello spettatore - le sue percezioni, emozioni e appartenenze – dando luogo a uno spazio di continuità tra il passato della ripresa e il presente della sua riattualizzazione.

Per comprendere meglio il cinema amatoriale e il ruolo fondamentale che il corpo, le sue tracce, e l'incontro con altri corpi, riveste in esso, intendo analizzare una delle sue figure stilistiche ricorrenti: lo sguardo²⁰² in macchina.

²⁰¹ *Ibi*, p. 86.

²⁰² Lo sguardo nelle sue varie declinazioni è questione centrale per gli studi di cultura visuale. Cfr. W. J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 16: «postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that spectatorship (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of reading (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or "visual literacy" might not be fully explicable on the model of textuality. Most important, it is the realization that while the problem of pictorial representation has always been with us, it presses inescapably now, and with unprecedented force, on every level of culture», trad.it: «una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine intesa come un'interazione complessa tra visibilità, apparato, istituzioni, discorso, corpi, e figuratività. È la consapevolezza che l'essere spettatori (il guardare, lo

La ripresa non solo di un volto, ma di un volto che si rivela, che ha fiducia, che interagisce. Chi è ripreso tende a interpellare con lo sguardo o a parole chi sta filmando, quasi si trattasse di un prolungamento della relazione quotidiana debordante nel filmino familiare. Questo gesto di interpellazione, in cui si chiama in causa «qualcuno affermando di riconoscerlo e chiedendogli di riconoscersi quale proprio interlocutore immediato»²⁰³ è senza dubbio problematico all'interno della comunicazione cinematografica classica poichè è un'infrazione dell'ordine canonico, che svela la presenza di ciò che solitamente viene nascosto: la cinepresa. E, dunque, denuncia l'atto del filmare.

Lo sguardo in macchina può pertanto essere considerato come un elemento peculiare e significativo nello stile di ripresa amatoriale e può permettere, inoltre, di evidenziare ulteriormente l'affinità che lega i film di famiglia ai ritratti fotografici di famiglia, attraverso la loro capacità di implicare lo spettatore.

Benjamin riferisce che, di fronte ai primi dagherrotipi, gli spettatori dovevano distogliere lo sguardo: si sentivano a loro volta guardati dalle persone ritratte²⁰⁴.

Lo sguardo ricambiato, che lo spettatore percepisce puntato su di sé, disorienta.

I primi ritratti fotografici possedevano ancora un valore culturale, nonostante questo cominciasse ad essere sostituito dal valore espositivo dell'opera d'arte riproducibile:

«Nella fotografia il valore di esponibilità comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale. Ma quest'ultimo non si ritira senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, che è costituita dal volto dell'uomo. Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie. Nel culto del ricordo dei cari lontani o defunti il valore culturale del quadro trova il suo ultimo rifugio. Nell'espressione

sguardo, il colpo d'occhio, le pratiche di osservazione, sorveglianza e il piacere visivo) può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di lettura (decifrazione, decodificazione, interpretazione etc.) e che l'esperienza visiva o "alfabetizzazione visiva" potrebbe non essere completamente spiegabile sul modello della testualità. Cosa più importante, essa è la consapevolezza che, nonostante il problema della rappresentazione pittorica sia stato da sempre con noi, adesso preme senza lasciarci scampo, e con una forza senza precedenti, ad ogni livello culturale».

²⁰³ F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986, p. 26.

²⁰⁴ Cfr. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in ID. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura»²⁰⁵.

L'essere interpellati da uno sguardo ci apre a una dimensione auratica, a «un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina»²⁰⁶. Evidentemente non si tratta più della presenza mitica o sacra del dio, ma di un'aura secolarizzata, data dal reale storico del soggetto fotografato. Giorgio Agamben in un suo breve scritto sulla fotografia afferma che l'esigenza di ogni foto è «di cogliere il reale che si sta perdendo per renderlo nuovamente possibile»²⁰⁷.

Come spettatori proiettiamo sulle immagini il nostro stesso sguardo, animandole quasi fossero soggetti viventi. Tutti sappiamo che una fotografia di una persona a noi cara non è una cosa viva, ma saremo comunque riluttanti a sfigurarla o a distruggerla. Nessuna persona moderna, laica e razionale pensa che le immagini debbano essere trattate come delle persone, tuttavia siamo sempre disposti a fare eccezioni per casi speciali²⁰⁸.

Enfatizzando l'importanza degli sguardi, complici delle immagini, Hans Belting propone di sostituire a una iconologia tradizionale una “iconologia dello sguardo”, spostando l'accento dalle immagini allo sguardo che queste immagini stimolano o rispecchiano:

«Lo scambio di sguardi con le immagini che non hanno vita è una facoltà dell'immaginazione; certo noi possiamo scambiare sguardi solo con esseri viventi, tuttavia noi replichiamo agli sguardi rappresentati nelle immagini come se esseri viventi li puntassero su di noi»²⁰⁹.

Guardando un film di archivio con immagini di famiglia assistiamo ai momenti felici

²⁰⁵ *Ibi*, p.69.

²⁰⁶ *Ibi*, p. 70.

²⁰⁷ G. Agamben, *Il Giorno del Giudizio*, Nottetempo, Roma 2004, p. 13.

²⁰⁸ Cfr. W. J. T. Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?* in A. Pinotti -A. Somaini (a cura di), *op.cit.*, p. 103.

²⁰⁹ H. Belting, *Per una iconologia dello sguardo* in R. Coglitore (a cura di) *Cultura Visuale. Paradigmi a confronto*. Due punti Edizioni, Palermo 2008, p. 6.

di persone ormai scomparse, abbiamo accesso a un'intimità che non ci appartiene, seppure richiama la nostra; partecipiamo della vulnerabilità dell'esistenza, quella stessa vulnerabilità che proviamo a rimuovere vivendo in società che rendono normativo il rifiutare l'esperienza della privazione, del fallimento, della miseria, della sofferenza, della malattia e della morte²¹⁰.

Attraverso le immagini di un film amatoriale o familiare, restiamo spettatori oggi nel nostro corpo e nel nostro tempo e insieme ci troviamo a raccogliere gli sguardi che si erano rivolti all'operatore.

Come nel celebre *Las Meninas*, dipinto da Velázquez alla corte spagnola del 1656, si crea un incontro in cui veniamo a nostra volta guardati da coloro che stiamo guardando:

«E come in qualsiasi incontro vitale, in ogni scambio vitale, l'opera d'arte diventa l'altro polo in una situazione di autoriconoscimento reciproco. Se il quadro parlasse invece di esibire le sue forme e i suoi colori, direbbe: Vedo che mi vedi, e vedo in te me stesso visto, vedo che tu vedi te stesso visto, e così via oltre gli ambiti della grammatica. Noi siamo specchi messi l'uno di fronte all'altro»²¹¹.

Come spettatori, siamo nel contempo accolti sotto questo sguardo e da esso respinti, sostituiti da ciò che da sempre si è trovato là prima di noi: l'operatore. Guardiamo, come nella celebre descrizione foucaultiana del quadro di Velazquez, qualcuno che dirige gli occhi verso di noi soltanto nella misura in cui ci troviamo al posto di qualcunaltro. Siamo trasportati in un altrove già da tempo trascorso e ormai assente, quasi ci trovassimo all'interno di un cortocircuito temporale:

«Altra suggestione: questo *qualcun altro* spettrale *ci guarda*, noi ci sentiamo guardati da lui, al di fuori di ogni sincronia, prima e al di là di ogni sguardo da parte nostra, secondo una anteriorità (che può essere dell'ordine della generazione, di più di una generazione) e una dissimmetria assolute,

²¹⁰ S. Sontag, *op.cit.*, p.144.

²¹¹ L. Steinberg, *Velazques' Las Meninas*, in «October», n. 19, Winter 1981, pp. 45- 54, trad. it. *Las Meninas di Velázquez*, in A. Nova (a cura di), *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Il Saggiatore, Milano 1997.

secondo una sproporzione assolutamente innominabile. Qui l'acronia è legge»²¹².

Questa acronia ha toni differenti e può svelare elementi diversi a seconda del metodo di composizione e dell'intento del regista. Diviene così cifra stilistica.

Nel film di Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, i giochi di sguardi sono fondamentali nella costruzione del film, che ricerca un incontro, anche soltanto di un'ora, con la madre, morta quando la regista aveva appena sette anni. La Marazzi confessa di avere provato, guardando per la prima volta i filmini, una sensazione di disagio nell'incontrare lo sguardo della madre, che le era allo stesso tempo familiare e sconosciuto²¹³:

«Nei pochi minuti d'inizio vengono esplicitati molti elementi che riportano immediatamente a un mondo di memoria e di repertorio: il disco 45 giri, immagini di gite, il diario, la voce gracchiante; il tutto avvolto dagli sguardi in macchina di mia madre. Il volto di questa donna bionda, bellissima, un po' assonnata, ma con uno sguardo intimo, complice, che chiede qualcosa: sì, chiede qualcosa. Ed è un'immagine molto bella, sensuale, che arriva dritta al cuore»²¹⁴.

Gli occhi di Liseli Marazzi ci coinvolgono nella storia, ma senza farci dimenticare la nostra distanza da questa. La figura resta sfumata, sfuggente, auratica. Seppure vicina, mantiene la sua lontananza.

Attraverso l'espedito di una lettera²¹⁵, Liseli Marazzi racconta la propria vicenda alla figlia e a noi spettatori e la racconta da sè pur essendo già morta. Questo livello di finzione ci permette di conservare la nostra posizione privilegiata, è un discorso che si rivolge a lui e avviene per suo tramite. La regista spiega di avere avuto in mente un processo allo stesso tempo di proiezione e distanziamento:

²¹² J. Derrida, *Spectres de Marx*, Éditions Galilée, Paris 1993, trad. it. *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina, Milano 1994.

²¹³ A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milano 2006, pp. 53-54.

²¹⁴ A. Marazzi, *Ibi*, pp.34-35.

²¹⁵ *Ibi*, p. 35: «Il dialogo tra Alina e Liseli, avviato dall'invocazione canora, prende subito corpo in una lettera impossibile che mia madre indirizza a me: "Cara Alina, ora che è passato così tanto tempo da quando sono morta, ti racconto la mia storia". Ho espresso e appagato, così, il desiderio di farmi raccontare la sua storia, con l'unica differenza che me la sono raccontata da sola».

«La proiezione avrebbe preso corpo nella voce, il distanziamento nello sguardo rivolto alla storia e ai suoi protagonisti[...] ho voluto recuperare la distanza trattando i protagonisti come personaggi e la storia come un giallo, una sorta di indagine poliziesca»²¹⁶.

Anche in *Y in Vyborg* lo sguardo in macchina dei protagonisti, con cui si apre e chiude il film, è un mezzo per coinvolgere lo spettatore nella storia, creando un delicato gioco di proiezioni. Lo spettatore entra nella storia e nei sentimenti della storia senza alcuna fatica, quasi si trovasse a conversare con i personaggi.

Diverso è il caso delle immagini di archivio nei film Péter Forgács e di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi che intendono sondare lo spettatore conducendolo a un lavoro di svestizione sia a livello psichico sia sensoriale.

Gli sguardi dei protagonisti delle opere di Forgács danno accesso a una soglia in cui solidarizzando con loro e con la loro vita familiare, dove ciascuno di noi potrebbe per certi versi riconoscersi, scopriamo la nostra stessa instabilità e finitezza.

In *The Maelstrom*, ad esempio, soprattutto Simon, il fratello più giovane, prende in giro Max, l'operatore, facendo facce buffe davanti alla cinepresa. Ovviamente il suo intento non è quello di rovinare il film, ma di far ridere il cameraman, o farlo arrabbiare. Le sue facce buffe sono comprensibili all'interno di una relazione affettiva tra due esseri umani. Gli eroi dei film di Forgács, non sono divi del cinema, ma uomini qualunque. La loro mortalità e vulnerabilità coincide con la nostra:

«Se trata de una mirada que nos implica y nos desafía implícitamente a que reflexionemos sobre dónde nos encontramos *nosotros* respecto a lo que sucede en la pantalla. De ahí que el tema clave termine por ser no sólo "cómo era entonces", sino cómo *es* ahora»²¹⁷.

²¹⁶ *Ibi*, p. 36.

²¹⁷ W. C. Wees, *Cómo era entonces*. *El cine doméstico como Historia en "Meanwhile somewhere"*, in E. Cuevas Álvares, *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Ocho y Medio, Madrid 2010, p. 206. Cfr. <http://www.ejumpcut.org/currentissue/wees-forgacs/index.html>

Péter Forgács ritiene che la drammaturgia degli sguardi delle immagini dei film familiari riveli la vocazione al futuro propria degli archivi:

«Home movie actors gazing out of their movies. They look out of the "local time" of the filmmaking moment into our "present time", a projection of the filmed ego for the future, as the local time will have become past time when it is screened. We, the spectators, connect the filmed time fragments and bridge the missing parts by association. The film diary is a method of rendering the past and of looking back from the future»²¹⁸.

In maniera diversa il lavoro meticoloso di concentrazione sul dettaglio, l'ingradire le proporzioni di volti che altrimenti sarebbero dimenticati e scoprirli di fronte ai nostri occhi, crea nei film dei Gianikian e Ricci Lucchi una complicità con l'occhio che ha guardato prima di noi.

Ci sentiamo responsabili di una violenza, che è poi la violenza stessa della storia occidentale, che non si cura delle vittime, ma che anzi le rende invisibili, in un processo amnesico e progressivo. Attraverso i film di Forgacs entriamo in contatto con le nostre paure arcaiche. Guardando i film dei Gianikian e Ricci Lucchi sentiamo di essere colpevoli in quanto apparteniamo alla storia di questo mondo:

«Non usiamo l'archivio per se stesso. Usiamo il già fatto con un gesto alla Duchamp, per parlare di oggi, di noi, dell'orrore che ci circonda. L'artista ha il proprio lavoro per lottare contro la violenza che ci sta coivolgendo ad Oriente come ad Occidente. Fin dall'inizio il nostro lavoro è contro la violenza, sull'ambiente, sugli animali, sull'uomo contro l'uomo. In *Dal Polo all'Equatore*, la prima apparizione dell'uomo nel deserto bianco è con il fucile, il suo primo gesto è di uccidere un orso».

In uno dei fotogrammi iniziali di *Dal Polo all'Equatore*, l'uomo che uccide l'orso si volta verso di noi, cerca il nostro sguardo, che eredita lo sguardo dell'operatore, sicuro di trovare approvazione al suo gesto. Siamo costretti alla complicità col

²¹⁸ P. Forgács, *Wittgenstein Tractatus*, in in K.L. Ishizuka- P. Zimmermann (Edited by), *op.cit.*, p. 52.

carnefice.

Un altro film dei Gianikian e Ricci Lucchi, *Oh, uomo* (Italia, 2004), porta lo spettatore a una esperienza dello sguardo in alcuni momenti difficile da sostenere. Apriamo gli occhi sull'orrore delle mutilazioni, sulle protesi, che trionfo della scienza medica, cercano di ricondurre quei corpi, a volte senza forma conosciuta, a una sembianza riconoscibile. L'amplificazione dei dettagli, ingranditi a intero fotogramma, coglie impreparati. Lascia nell'instabilità di chi non sa bene da che parte stare. Non vorremo essere nè i medici, nè le vittime, eppure quello che ci interpella sono volti umani e il nostro essere parte di una storia di violenze, che verrebbe più facile dimenticare. Rilevante è il fatto che Angela Ricci Lucchi inviti ad avere il coraggio di guardare questo film dal momento che «le guerre noi le finanziamo e dobbiamo sopportare per soli settantuno minuti la vista di quello che i feriti e i mutilati si portano appresso per tutta la vita»²¹⁹:

«Questi fantasmi di seconda classe si agitano agli angoli delle inquadrature e implorano un'attenzione di cui sono sempre stati privati, e Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi acconsentono a guardarli dritti negli occhi. Lo fanno perché quelle sventurate creature possano guardarci a loro volta[...] Quei fantasmi ritornano per insegnarci qualcosa su noi stessi. Allora non bisogna abbassare gli occhi per il disagio, ma, al contrario, osare incrociare quelle lacrime e quei sorrisi. Per cercare di capire quello che è successo davvero, per sapere finalmente come si è arrivati fin lì»²²⁰.

La presenza dello sguardo in macchina rileva come ci si trovi all'interno di un cinema di relazione, che coinvolge lo spettatore in prima persona. Lo sguardo si fa aptico, comprensivo di fisicità e intimità.

Come scrive Didi-Huberman, stiamo vivendo l'epoca dell'immaginazione lacerata. L'informazione moltiplica le immagini, e ci porta a non credere più a niente di ciò che

²¹⁹ Y. Gianikian -A. Ricci Lucchi, in *Catalogo del Festival internazionale di documentari sul Mediterraneo e l'Islam* (quinta edizione), Palermo 18/25 Luglio 2010, p. 42.

²²⁰ F. Bonnaud, *Il giusto ritorno dei fantasmi* in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di) *Cinema Anni Vita. Yervant Gianikian e Angela ricci Lucchi*, Il Castoro, Milano 2000, pp. 70- 71.

vediamo, e infine a non volere più guardare niente di ciò che abbiamo sotto gli occhi. L'immagine esigerebbe invece l'esercizio di un'arte da funamboli, il mantenimento della giusta distanza tra implicazione ed esplicazione, così da mantenere sveglio lo spirito critico:

«Al contrario delle posizioni anti-dialettiche, fondate sulla generalizzazione e sulla radicalizzazione delle opposizioni, l'immagine[...]esige da noi, ogni volta, un'arte da funamboli: affrontare il pericoloso spazio dell'*implicazione*[...] rischiando a ogni passo, di cadere (nella credenza, nell'identificazione); restare in equilibrio avendo per strumento l'*esplicazione* (della critica, dell'analisi, del confronto, del montaggio)»²²¹.

Il riuso poetico nel cinema degli archivi amatoriali richiede uno sguardo disposto ad abbandonarsi alle immagini e al contempo a pensare a qualcosa di non previsto, di inatteso.

Come antidoto all' "acceccamento"²²², che come ha scritto Paul Virilio, è proprio della nostra epoca, la quale ci sovraesponde a una comunicazione di immagini e informazioni, a un ritmo sempre più veloce, rendendoci quasi indifferenti, gli archivi, che si aprono all'immaginazione, sollecitano ad andare oltre ciò che appare scontato o inevitabile, scoprendo nell'ordinario il possibile e pensando il passato a favore di un tempo a venire:

«Oggi ci sono molte forze che si propongono di negare ogni distinzione tra il commerciale e il creativo. Più si nega questa distinzione e più si pensa di essere divertenti, comprensivi ed esperti. Di fatto si traduce solo un'esigenza del capitalismo, la rotazione rapida. Quando i pubblicitari spiegano che la pubblicità è la poesia del mondo moderno, quest'affermazione spudorata dimentica che l'arte non si propone di comporre o esporre un prodotto rispondente all'attesa del pubblico.

²²¹ G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in A. Pinotti-A. Somaini (a cura di), *op.cit.*, pp. 258-259.

²²² P. Virilio, *L'Art à perte de vue*, Édition Galilée, Paris 2005, trad.it. *L'arte dell'acceccamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007.

La pubblicità può scioccare o voler scioccare, ma risponde comunque a una presunta attesa. Al contrario l'arte produce necessariamente qualcosa di inatteso, di non riconosciuto, di non riconoscibile»²²³.

²²³ G. Deleuze, *Le cerveau, c'est l'écran*, in «Cahiers du cinéma», febbraio 1986, n. 380, pp. 25-32, trad. it. *Il cervello e lo schermo*, in *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, a cura di D. Borca, Einaudi, Torino 2010, p. 236.

Capitolo II

Memoria performativa

L'immagine è uno specchio che guarda noi.
Andrea Emo (1972, Q. 372)

«La libertà è un continuo, prosastico ricordare/quotidiano. Mettere insieme, pezzo dopo pezzo/i mondi stellati. Da tutte le collezioni perdute»²²⁴.

Questi versi con cui Adrienne Rich chiude la sua poesia *For Memory* vestono assai bene i contenuti di questa prima parte della mia ricerca dedicata alla memoria performativa. Una memoria che si confessa, che esige una messa in scena, un luogo di “pubblica intimità”²²⁵, rivelandosi in questo terapeutica e capace di cura.

Con il termine “performance”, trattandosi di lavori cinematografici a base di archivio, non intendo certamente riferirmi all'istante presente, ad un'azione presentata dal vivo, che si svolga effettivamente nel momento stesso in cui io la sto guardando, ma piuttosto porre l'accento sul valore di trasformazione che queste opere implicano sia per l'autore che per lo spettatore. Le teorie della performatività²²⁶ si sviluppano infatti sulla base del principio secondo il quale i segni non rappresentano/ripresentano il mondo, ma sono piuttosto i primi a costituirlo.

Dal lato dell'autore, in tal senso, è performativo l'atto stesso di mettere in cinema i ricordi, componendo nuove configurazioni da un archivio di immagini, da un materiale filmico già esistente. È un mettere in movimento la memoria attraverso il

²²⁴ A. Rich, *Cartographies of Silence*, trad. it. *Cartografie del silenzio*, Crocetti Editore, Milano 2000, p. 161: «Freedom is daily, prose-bound, routine/remembering. Putting together, inch by inch/the starry worlds. From all the lost collections».

²²⁵ Prendo in prestito questa espressione dal testo di Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Massachusetts Institute of Technology 2007, trad. it. *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

²²⁶ Le teorie della performatività derivano dalle ricerche del filosofo del linguaggio John L. Austin, che nel suo ciclo di lezioni *How to do things with words*, svoltosi alla Harvard University nel 1955, conia dal verbo *to perform* un neologismo per esprimere quegli enunciati linguistici che non soltanto descrivono fatti, ma li producono. Sono funzionali a compiere azioni.

cinema, il quale mima la stessa attività del funzionamento mnemonico²²⁷:

«Il riprendere, il montare, il proiettare/guardare e il custodire i film privati costituiscono una sequenza gestuale che replica punto per punto e in termini tecnologici gli atti di costituzione della memoria: il fissare e selezionare alcune immagini in movimento, il combinarle mediante un lavoro di montaggio, il ripercorrerle e riviverle, il custodirle [...] la tecnica non opera più sulla memoria o con la memoria, come facevano la parola, lo scritto o la fotografia; essa *opera la memoria tout court: é memoria in atto*»²²⁸.

Gli atti della memoria sono quindi atti performativi in cui gli attori principali sono sia chi ricorda sia chi ascolta. L'esperienza non è semplicemente quello che viviamo, ma anche il processo che nella memoria connette i vissuti e li dota di un senso possibile nel raccontarli²²⁹. Come nota Adriana Cavarero, riprendendo le considerazioni di Hannah Arendt²³⁰ sul pianto di Ulisse mentre ascolta i fatti della guerra di Troia raccontati da un aedo cieco alla corte dei Feaci, Ulisse sembra ignorare chi è sinchè non si imbatte nel racconto della sua storia²³¹. Tale paradosso può essere spiegato dal costitutivo carattere relazionale di ciò che esiste: «la categoria di identità personale postula sempre come necessario l'*altro*»²³².

Se è vero che il cinema è, come la fotografia, “uno specchio meccanico dotato di memoria” è uno specchio che non si limita a riflettere, ma in maniera simbolica assembla i pezzi sparsi e traccia una forma ideale²³³.

²²⁷ Fin dalle origini il cinema è stato messo in relazione con i procedimenti della memoria. Si vedano a questo proposito le opere di Henry Bergson: *Matière et mémoire* (1896), trad. it. *Materia e memoria*, Laterza, Bari-Rona 1996; *L'Évolution créatrice* (1907), trad. it. *L'evoluzione creatrice*, Corbaccio-Dall'Oglio, Milano 1965.

²²⁸ R. Eugeni, *Mrs. Bathurst. Il cinema come operatore della memoria privata. Prefazione*, in A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926 – 1942)*, op.cit. VIII.

²²⁹ Cfr. P. Jedlowski, *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

²³⁰ H. Arendt, *The Life of the Mind*, Harcourt, New York 1978, trad. it. *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 1987.

²³¹ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997. A conferma del valore terapeutico della narrazione per il recupero del senso identitario e dell'utilità del cinema in tal senso mi pare interessante ricordare l'esperienza in campo medico del progetto bolognese *memofilm*, destinato a pazienti affetti dal morbo di Alzheimer a cui viene mostrato ogni giorno, per circa venti minuti, un film che ripercorre la loro vita miscelandola a scene tratte da film celebri, in modo da riattivare la loro memoria.

²³² *Ibi*, p. 31.

²³³ Cfr. J. Lacan, *Le stade du miroir comme formation du "je"* in «The international Journal of Psychoanalysis», vol. 18, parte I, 1949, trad. it. *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* in *Scritti*, Einaudi, Torino 1995; cfr. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Issues*, in Patricia Evans (Edited by), *Feminist Film Criticism*,

Secondo il mito greco Apollo, il dio della forma e della figura, raccolse e mise insieme i pezzi del fratello Dioniso per dargli una nuova vita²³⁴, dopo lo *sparagmos* da questo subito da parte dei Titani, mentre stava osservando la sua immagine in uno specchio. È interessante a questo proposito notare come lo specchio²³⁵ ci rivolga un discorso doppio, strutturalmente ambivalente. Da un lato, è simbolo di illusione e mostra la finzione di ogni manifestarsi, l'essere fenomeno di ogni realtà, la *lethe* costitutiva di ogni *aletheia*. Dall'altro, però, e insieme, lo specchio immagina, è potenza dell'immaginazione, che non si limita a riprodurre o ripetere, ma apre l'esperienza del possibile.

La valenza performativa è data nell'esperienza filmica²³⁶ dello spettatore, ovvero nella particolare modalità con cui l'istituzione cinematografica fa fruire un film, quale esso sia, e insieme la modalità con cui essa consente di rielaborare la propria fruizione in un sapere e in un saper fare, che investono sia, riflessivamente, l'atto che lo spettatore sta compiendo, sia, proiettivamente, il suo rapporto con se stesso e il mondo.

Come scrive Francesco Casetti, la visione di un film se per un verso costituisce un'esperienza particolare, per un altro verso incide e riorienta il senso della nostra esperienza in generale. Basti pensare a come il cinema riesca a farci vedere di nuovo ciò che spesso l'abitudine o l'indifferenza ci avevano fatto perdere di vista, o anche come talvolta arrivi a farci vedere le cose non soltanto "di nuovo", ma "come per la prima volta", rifondando il nostro rapporto con il mondo. In tal senso il cinema diventa dunque il luogo di un'esperienza che ha cambiato il significato

Indiana University Press, Bloomington 1990.

²³⁴ Secondo la tradizione orfica infatti il dio venne sbranato dai Titani mentre stava osservando la sua immagine in uno specchio. Il passo fondamentale è in Nonno, *Dionisiache*, 6, 172 - 173: «[...] con spada orrenda i Titani violarono Dioniso che guardava fissamente l'immagine mendace nello specchio straniante». Significativo è infine che secondo Olimpiodoro sia proprio Apollo, fratello di Dioniso, a raccogliere e mettere insieme le membra frantumate e a ricondurlo alla vita.

²³⁵ L'ambivalenza strutturale dello specchio, simbolo di illusione e conoscenza, è largamente confermata dall'uso che di esso si è fatto nelle arti figurative. Tra i molti valga il celebre esempio dei *Coniugi Arnolfini* di J. Van Eyck, in cui «il piccolo specchio convesso produce un ampliamento meccanico dell'immagine, offrendoci, oltre al riflesso della stanza secondo un opposto punto di vista, la veduta della 'quarta parete'. In questo caso, dunque, è vero che "l'invisibile viene reso visibile"».

²³⁶ F. Casetti, *L'esperienza filmica*, in <http://www.FrancescoCasetti.net>.

dell'esperienza.

I film che ho scelto di analizzare in riferimento a una “memoria performativa” sono: *A Song of Air* di Merilee Bennett (Australia 1997) e *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi (Italia 2002)²³⁷. Entrambi sono realizzati attraverso il montaggio di propri filmati di famiglia e rispondono a una precisa vocazione personale o meglio ancora, nello specifico, all'esigenza di risanare un dolore che ha radici nella storia infantile e familiare: per le registe si tratta di un processo di elaborazione della perdita e di riconciliazione con se stesse. Se anche il processo di elaborazione non può mai essere compiuto in modo definitivo, tuttavia il ritornare sul proprio vissuto è una mezzo se non di possedere la storia, di rendersene più consapevoli.

L'archivio di immagini di famiglia è il punto di partenza per tentare la ricostruzione di un rapporto parentale difficile, interrotto dalla distanza o dalla morte, mettendo in moto ricordi e immaginazione e riattivando spazi possibili di relazione.

È interessante sottolineare come da trent'anni a questa parte si stiano sempre più diffondendo - soprattutto da parte delle donne - pratiche filmiche consistenti nell'utilizzo e nella rielaborazione di film appartenenti al passato personale e familiare dei filmmaker stessi²³⁸, e la trasformazione di materiale originariamente destinato a una visione intima e familiare in una pellicola proiettata pubblicamente.

In alcuni casi queste pratiche rappresentano il desiderio di raccontare una storia identitaria complessa, a causa di traumi (adozioni, abbandoni) o appartenenze etniche minoritarie o “transnazionali”²³⁹ che comportano un non facile riconoscimento, nel

²³⁷ Cfr. S. Lischi, *Cinema -video e ritorno. Trent'anni di ricerca fra arte e tecnologia* in C. G. Saba, *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal futurismo alla Net. art*, Clueb, Bologna 2006, pp. 220 -221: «Sempre sul solco della narrazione si muove il videofilm di Alina Marazzi *Un'ora sola ti vorrei* (2002), forse l'esempio più maturo e complesso di rivisitazione e ri-creazione di film di famiglia all'interno di un'opera -montata in digitale - che è allo stesso tempo diario, lettera, narrazione, riflessione sulla condizione della donna e sul rapporto madre-figlia, ritratto di un'epoca e delle sue trasformazioni non indolori, autoritratto[...] un lavoro che riesce a trasformare una storia privata in un'opera universale e toccante».

²³⁸ Cfr. P. Simoni, “Il film di famiglia. L'ambiguità delle immagini felici” in M. Bertozzi (a cura di), «Schermi di pace», *Annali* 8, 2005, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma. Vorrei a tale proposito elencare alcuni film realizzati da registe attraverso la rielaborazione di pellicole della propria famiglia: *Christmas in the Distance* di Anu Kuivalainen (Finlandia 1994), *Family Gathering* di Lise Yasui (Stati Uniti-Giappone 1998), *Yidl in the Middle* di Marlene Booth (Stati Uniti 1999), *First Person Plural* di Deann B. Liem (Stati Uniti 2000), *Engelchen, flieg* (Germania 2001) di Christiane Burkhard, *I for India* di Sandhya Suri (India, 2006).

²³⁹ Cfr. D. Bryceson- U.Vuorela (Edited by), *The Transnational Family: New european Frontiers and Global Networks*,

tentativo di riscattare, ripensare e riscrivere le immagini lontane della propria infanzia. In altri casi invece, rimontare film del passato familiare si rivela essere un'occasione di ritorno alle proprie radici o di scoperta di persone che non si sono mai conosciute, oppure si ricordano appena. Nella grammatica psicoanalitica il documento d'archivio è il ricordo d'infanzia da interpretare. A tale proposito Lacan scrive:

«L'inconscio è quel capitolo della mia storia che è marcato da un bianco e occupato da una menzogna: è il capitolo censurato. Ma la verità può essere ritrovata; il più spesso è già scritta altrove [...]:

- nei documenti d'archivio, anche: e sono i ricordi della mia infanzia, impenetrabili al pari di essi, quando non ne conosco la provenienza»²⁴⁰.

Piuttosto che qualcosa di statico o definitivo, l'evento mnemonico è un atto performativo di risignificazione creativa che attua processi di trasformazione.

Come ha ben evidenziato Melanie Klein, lo struggimento per l'oggetto d'amore perduto e il sentimento di colpa per l'aggressività provata in precedenza nei suoi confronti operano da stimolo alla restaurazione e alla preservazione dell'oggetto, facendo nascere in alcune persone attitudini creative del tutto nuove²⁴¹. Già nel saggio del 1929, intitolato *Situazioni d'angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo*, e, più tardi, in un'opera del 1940, la Klein affrontando il problema del lutto descriverà l'esito del processo artistico nei termini della riparazione, mostrando come esso prenda forma nella ricomposizione di oggetti scissi e frantumati:

Berg Publishers, Oxford 2003.

²⁴⁰ J. Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, in *La Psychanalyse*, P.U.F., vol. I, Paris 1956, pp. 81-166, trad.it. *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, in *Id., Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 2002, p. 252.

²⁴¹ M. Klein, *Mourning and its Relation to Manic-depressive States*, in «International Journal of Psycho-Analysis», XXI, London 1940, pp.125-153, trad.it. *Il lutto e la sua connessione con gli stati maniaco depressivi* in *Scritti 1921 - 1958*, Bollati Boringhieri, Torino 1978.

«Lo sforzo di salvare l'oggetto amato, di ripararlo e restaurarlo – che nella depressione è intriso di disperazione perché L'Io dubita della propria capacità di realizzare la restaurazione – costituisce un fattore decisivo di tutte le sublimazioni e dell'intero sviluppo dell'Io. [...] Ciò che è in frantumi è un oggetto “perfetto”; lo sforzo di annullare lo stato di disintegrazione nel quale è stato ridotto presuppone il bisogno assoluto e pressante di formarlo bello e “perfetto”»²⁴².

Melanie Klein ha il merito di avere riconosciuto pertanto un ruolo centrale a fantasie e immaginazione, materie prime dell'esperienza psicologica²⁴³.

A questo procedimento di ricomposizione e proiezione ideale non è estranea la magia del cinema, che consente di evocare quello che non c'è e di renderlo presente.

Il cinema sa trasportarci in un mondo possibile, «quel mondo possibile che nasce da ogni racconto, dato che ogni narrazione ci parla di quello che potrebbe essere e che forse è»²⁴⁴. Non a caso il film di Alina Marazzi sottolinea nel titolo, *Un'ora sola ti vorrei*, il desiderio della regista di trascorrere almeno un'ora in compagnia della madre, incontro ormai possibile solo nell'immaginazione cinematografica:

«Il gesto di infilare la vecchia pellicola nel proiettore e guardare le immagini sullo schermo ha assunto subito per me qualcosa magico: mentre proiettavo quei film, che erano rimasti nelle scatole per 30 anni senza che nessuno se ne interessasse, io vivevo lo straziante paradosso di vivere il tempo che corrispondeva al momento in cui quelle immagini erano state filmate. E cioè mentre guardavo mia madre imparare a camminare o mia nonna ballare in un campo o mio zio tuffarsi in mare, ero insieme spettatrice e partecipe di quel momento. I volti apparivano sullo schermo, sorridevano, e poi sparivano in uno spietato gioco di seduzione nei miei confronti. Le persone mi si mostravano in carne ed ossa senza però permettermi di toccarle o abbracciarle. Sono entrata nella magia del cinema, che ci permette di evocare quello che non c'è e renderlo presente. Nel caso quel ‘potere’ era esasperato emotivamente non solo perché evocava il passato, ma il mio passato, che io

²⁴² M. Klein, *A Contribution to the Psychogenesis of Manic-depressive States*, in «International Journal of Psycho-Analysis», XVI, London 1935, pp. 145-174, trad.it. *Contributo alla psicogenesi degli stati maniaco-depressivi*, in *Scritti 1921-1958*, Bollati Boringhieri, Torino 1978, p. 305.

²⁴³ M. Foucault, *Introduction* in L. Binswanger, *Le rêve et l'existence*, Desclée de Brouwer, Paris 1954, trad. it. *Il sogno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, pp. 14-15.

²⁴⁴ F. Casetti, *Teorie del cinema. Dal dopoguerra agli anni sessanta* in G. P. Brunetta (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, p. 522.

fino a quel momento non conoscevo»²⁴⁵.

C'è una scena del film, in una delle sequenze iniziali, che mostra il prozio della Marazzi mentre fa giochi di prestidigitazione e con le mani fa apparire un uovo. Una inquadratura assai coreografica che trattiene un indizio visivo. La prestidigitazione simboleggia infatti la funzione del cinema, la sua magia:

«È come l'inizio dello spettacolo: il prestigiatore entra in scena, fa apparire quello che non c'è, come io faccio apparire cose che non esistono più»²⁴⁶.

La promessa critica dell'immaginazione è di sfidare i limiti contingenti e di offrirci l'opportunità di guardare noi e gli altri in maniera diversa, indicandoci un altrove o conducendo l'altrove a casa.

Da questa prospettiva, *A Song of Air* di Merilee Bennett e *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi potrebbero definirsi documentari creativi o di immaginazione²⁴⁷.

I film di famiglia hanno certamente un valore documentario: gli avvenimenti filmati si sono svolti in uno spazio determinato e in un tempo determinato, e questo senso della determinatezza del tempo e dello spazio conferisce alle cose rappresentate una realtà, una connotazione di traccia.

Tuttavia, a questa traccia documentaria si accompagna anche la rappresentazione soggettiva che noi costruiamo di quel mondo, dal momento che possediamo la capacità di creare immagini attraverso l'immaginazione:

«Vedere un film di famiglia ci impegna un po' più avanti nella direzione della fantasticherie e del sogno [...]. L'essenziale risiede nella produzione mentale che ciascuno di noi effettua a partire da

²⁴⁵ A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milano 2006, p. 30.

²⁴⁶ *Ibi*, p. 46.

²⁴⁷ Cfr. H. Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, trad. it *Teoria del giudizio politico*, Il melangolo, Genova 2005, p. 119-127. Arendt sottolinea come per Kant l'immaginazione sia condizione stessa della memoria in quanto facoltà capace di rendere presente ciò che è assente, di rappresentare un oggetto anche senza la sua presenza.

queste immagini»²⁴⁸.

I film di famiglia, come le immagini fotografiche, arrivano a farci sentire vicino chi non è più con noi, o a ricordaci intensamente quanto abbiamo provato, o a renderci familiare quanto non abbiamo ancora incontrato. Il cinema mescola il dato oggettivo e l'immaginazione «come si mischiano dentro la coscienza di ciascuno di noi la realtà immediata con il riflesso del ricordo e la produzione propria del sogno»²⁴⁹.

La vecchia opposizione hegeliana applicata alle origini del cinema²⁵⁰ secondo cui Lumière uguale realismo e Méliès uguale finzione è un'etichetta utile, ma in qualche modo stereotipata. Il cinema è sempre interpretazione, lettura soggettiva, anche nelle sue forme più rigorosamente documentarie:

«La nostra difficoltà nell'orientarci non viene proprio dal fatto che una sola immagine è immediatamente capace di riunire tutto ciò e di dover essere compresa di volta in volta come documento e oggetto di sogno, come opera e oggetto di passaggio, monumento e oggetto di montaggio, non-scienza e oggetto di scienza?»²⁵¹.

Per quanto sia tenace il nostro credere nella fedeltà di una registrazione, un'immagine non è un dato meramente oggettivo, ma è il risultato di un insieme di sollecitazioni tecniche e di scelte di rappresentazione²⁵² a cui si aggiunge la visione di chi guarda, il luogo dello spettatore dove, sulla scia del pensiero fenomenologico di Merleau-Ponty, «il visibile non è mai lo spettacolo che si apre di fronte agli occhi di un soggetto,

²⁴⁸ R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 34.

²⁴⁹ R. Allendy, *La valeur psychologique de l'image* in A.A. V.V., *L'art cinématographique*, Paris, F. Alcan, 1926, pp. 75-103; cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, p.101.

²⁵⁰ Cfr. M. Caveing, *Dialectique du concept du cinéma*, in «Revue internationale de filmologie», parte I, n. 1, luglio-agosto 1947; parte II, nn.3-4, ottobre 1948; E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Édition de Minuit, Paris 1956, trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982; S. Kracauer, *Theory of Film*, Oxford University Press, trad. it. *Film: Ritorno alla realtà fisica, op.cit.*, pp.88-95.

²⁵¹ G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, in L. Zimmermann (a cura di), *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Édition Cécile Defaut, Nantes 2006, p. 11-52, trad.it. *L'immagine brucia* in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, p. 244.

²⁵² J. Breschand, *Le documentaire. L'autre face du cinéma*, «Cahier du cinéma», 2002, trad. it. *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, Lindau, Torino, 2005, p. 9.

perché il soggetto, il vedente, *ne fa già parte* come visibile vedente»²⁵³.

Ritengo dunque che la ricerca di archivio si leghi in questi due film presi in esame alla poesia e alla speranza dell'immaginazione, facendo di "rovine un bosco", non per una fuga nell'irreale ma per fare affiorare attraverso il cinema - in cui le immagini non sono mai fisse e isolate, ma sono legate le une alle altre - un nuovo ordine gravido di possibilità. E proprio come avviene nell'elaborazione del lutto la vita prosegue con un senso rivelatore di un mutamento.

Le immagini dei film di Bennett e Marazzi non succedono l'una all'altra in un ordine temporale lineare, ma procedono attraverso la narrazione e il montaggio di immagini, incroci e intrecci di tempi diversi, mettendo gli uni accanto agli altri pezzi di cose eterogenee, provenienti da luoghi separati e da tempi disgiunti.

Sono esperienze creative attraverso un'operazione di montaggio di elementi eteroclitici, che trovano a mio parere un antenato artistico nel collage adoperato dai cubisti e nel fotomontaggio dadaista, dove frammenti di immagini venivano mescolati in maniera caleidoscopica per creare nuove composizioni, il cui senso scaturiva dalla combinazione eterogenea dei pezzi, dal loro ritmo, dal giustapporsi di forme, colori, immagini e parole. La tecnica del collage, l'arte di assemblare frammenti di immagini preesistenti in modo tale da far nascere una nuova immagine, è una delle più importanti innovazioni artistiche del Novecento. Tali assemblaggi testimoniano, rispetto alle consuetudini istituzionali dell'arte, una originalità data dall'intrusione di elementi ordinari e materici: cose rinvenute e casuali, articoli prodotti in serie, vengono promossi a oggetti d'arte abolendo la separazione tra arte e vita. Inoltre il collage si caratterizza in un certo qual modo come un' "opera aperta"²⁵⁴ che non mira a formare una figura o una scena determinata in partenza a riproduzione del mondo reale.

²⁵³ P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e associati, Milano 1999.

²⁵⁴ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962, p.146: «Opera aperta come proposta di un "campo" di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, così che il fruitore sia indotto a una serie di "letture" sempre variabili; struttura, infine, come "costellazione" di elementi che si prestano a diverse relazioni reciproche».

Jacques Aumont nel suo saggio *L'occhio interminabile* dedicato ai rapporti tra cinema e pittura affronta la questione del collage nelle arti visive in rapporto al montaggio tipico del cinema²⁵⁵. Ci si trova davanti all'inclusione di diverse rappresentazioni in un'unica immagine: il collage non intende catturare l'istante privilegiato, ma cattura più istanti. Un esempio in tal senso è *Lebensbild* di Hannah Höch, un grande puzzle composto da ritratti fotografici dell'artista, dalle prime immagini di neonata fino alle ultime di anziana signora:

«Accanto ai volti, riconosciamo i luoghi, le opere, gli oggetti, le immagini che hanno fatto da sfondo alla sua vita riempiendola di concretezza. E così come in un film o in un sogno, il presente e il passato convivono e anche le immagini del passato con quelle dirette: le sue mani, il suo volto in primo piano, accanto a quello delle sue puppet, e i volti degli amici e compagni della sua vita accanto alle sagome dei cactus, ai cespugli fioriti del suo giardino, che tanta importanza ebbero, negli ultimi anni, sia con la loro presenza reale che con le loro suggestioni oniriche»²⁵⁶.

Mentre la rappresentazione cartografica – per cui il nome significa l'oggetto e l'oggetto è il suo significato – lacera e fa a pezzi il mondo, che per nascita è animato e in movimento, «quel mondo – scrive Franco Farinelli - che a costo della (nostra) vita dobbiamo per forza lacerare e mortificare, ridurre a ragione cioè a misura»²⁵⁷, il *Lebensbild* di Hannah Höch si libera dalla nietzschiana “coscienza epigonale” la quale spinge a ritenere che non si dia più nulla di nuovo sotto il sole, e attraverso il montaggio mette insieme pezzi del suo mondo passato restituendo il movimento della realtà con l'appoggio dell'immaginazione. Mappa dei movimenti di uno spazio intimo e vissuto.

Mentre la ragione cartografica trasforma il mondo in una relazione tra un'immagine e uno spettatore immobili, l'opera di Hannah Höch implica uno spettatore anche egli in movimento. Anche il *Media Scrap book* [*Album di ritagli di stampa*] è un'opera

²⁵⁵ J. Aumont, *L'Oeil interminable: cinéma et peinture*, Editions Segquier, Paris 1989, trad.it. *L'occhio interminabile. Cinema e Pittura*, Marsilio, Venezia 1991.

²⁵⁶ A. D'Elia, *La terza dimensione dello sguardo* in P. Zaccaria, *Transcodificazioni*, Meltemi, Roma 2005, p. 43.

²⁵⁷ F. Farinelli, *Filosofia dell'atlante* in E. Holenstein, *Atlante di filosofia. Luoghi e percorsi del pensiero*, Einaudi, Torino 2009, p. IX.

realizzata dalla Höch nel 1933 assemblando ritagli di giornale alla maniera di un archivio in funzione mnemonica e narrativa²⁵⁸. In questo contesto la fotografia, come in Warburg e poi in Richter²⁵⁹, assume la funzione di mediatrice del ricordo nella forma di un archivio-atlante²⁶⁰.

Il passato, come scrive Walter Benjamin, è infatti il luogo che ha depositato in sé immagini che possono paragonarsi a quelle che si fissano su una lastra sensibile. Solo il futuro può svilupparle affinché possa apparire l'immagine in tutti i suoi dettagli²⁶¹.

Con le parole della scrittrice tedesca Christa Wolf:

«In memoria del *presente* –ad esempio di quel fiume laggiù e di tutte le esperienze reali e sognate che per me si ricollegano ad esso – io scrivo di un avvenimento *precedente*, nel corso del quale – seguendo una catena di associazioni – non solo mi sono tornati alla mente episodi ancora precedenti, ma pensieri e ricordi passati e ho sentito affiorare dentro di me assieme a queste cose l'idea che tutto ciò, un giorno, nel *futuro* possa acquistare in qualche modo significato»²⁶².

A Song of Air e *Un'ora sola ti vorrei* descrivono un percorso di geografia

²⁵⁸ Il *Media Scrapbook* contiene foto tratte da riviste dell'epoca come la "Berliner Illustrierte Zeitung", "Uhu" e "Die Dame", che ritraggono usanze, gesti e tipi umani (con una particolare attenzione al corpo femminile, alla danza e ai costumi di popoli extraeuropei), ma anche oggetti e paesaggi, tutti scelti in base alla loro originalità e a una forte componente espressiva. In questo modo l'artista tedesca ha fissato alcuni momenti unici del suo tempo in quello che può essere definito un dizionario visivo della Repubblica di Weimar, lasciando una notevole memoria del suo tempo.

²⁵⁹ In Richter la fotografia, al di là della funzione di *ready-made*, ha una funzione concettuale, diventa un tramite della memoria. Tale caratteristica si addice particolarmente alle fotografie amatoriali, alle foto degli album di famiglia, che essendo prive di specifiche qualità formali, valgono soprattutto come testimonianze di esperienze passate. Secondo Richter, il fascino principale delle foto antiartistiche è la capacità di raccontare una storia che, visto il singolare linguaggio con cui è costruita, non segue una successione temporale continua, ma è fatta di frammenti di realtà e di salti cronologico-tematici. L'*Atlas* si apre con vecchie immagini di famiglia in bianco e nero, così che fin dall'inizio, sembra avere implicazioni autobiografiche anche se non fornisce all'osservatore nessuna informazione effettiva sulle persone e i luoghi ritratti. Ed è proprio attraverso il carattere anonimo e quotidiano delle fotografie collezionate che diviene compendio in grado di tramandare anche la storia collettiva della cultura visiva di un'epoca.

²⁶⁰ B. H. D. Buchloh, *Gerhard Richter's: The Anomic Archive* in «October», n. 88, The MIT Press, Spring 1999, Cambridge, Massachusetts, pp. 17-45; B.H.-D. Buchloh, *Readymade, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter*, in *Gerhard Richter*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 23 settembre-21 novembre 1993, vol. II, p. 73: «Sembrirebbe che per Richter la fotografia, o più esattamente la somma delle fotografie anonime e quotidiane – foto amatoriali o di cronaca – siano piuttosto servite come "Dizionario della cultura (visuale)", o forse ancor meglio, della storia collettiva della percezione».

²⁶¹ Materiali preparatori delle *Tesi di filosofia della storia*; cfr. Aa.Vv. *Walter Benjamin: tempo, storia, linguaggio*, Editori Riuniti, Roma 1982; cfr. anche R. Bodei, *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo* in *Walter Benjamin: tempo, storia, linguaggio*, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 216.

²⁶² C. Wolf, *Leggere e scrivere* in «DWF. Quaderni di studi internazionali sulla donna», n. 18, Autunno 1981, p. 10.

emozionale²⁶³ dove e-movere significa letteralmente muovere fuori, smuovere, uscire da sé e dai territori dati, previsti e prevedibili, e guardare al cinema attraverso uno sguardo più relazionale, col totale delle nostre emozioni. Questi lavori sottolineano il potenziale della memoria individuale e culturale di operare cambiamenti, trasformazioni e riconfigurazioni, il suo essere strumento critico e insieme creativo.

«Come possiamo caratterizzare il campo di studi emergente della “cultura visuale”? Per cominciare dobbiamo insistere sul fatto che esso comprende molto di più che soltanto lo studio delle immagini, persino il più aperto e transdisciplinare. Certo, a un primo livello ci focalizziamo sulla centralità della visione e del mondo visuale nel produrre significati, nello stabilire e mantenere valori estetici, stereotipi di genere e relazioni di potere all'interno della cultura. A un altro livello, però, dobbiamo riconoscere che considerare il campo della visione come uno spazio in cui si costituiscono i significati culturali comporta anche l'insieme delle analisi e delle interpretazioni delle dinamiche spettatoriali, uditive, spaziali e psichiche»²⁶⁴.

In questi film è come se venissero aperti i bauli di casa, i piccoli scrigni tenuti chiusi, dissolvendo la dialettica tra dentro e fuori²⁶⁵ e lasciando spazio alla irruzione e allo scriversi della *differance*²⁶⁶. Un'operazione in cui lo spazio intimo diviene comunitario, dal momento che la riscoperta e la salvaguardia della singolarità e della pluralità, il manifestarsi come qualcuno nelle parole e nelle azioni stanno, come scrive Hannah Arendt, a fondamento della comunità²⁶⁷.

²⁶³ Cfr. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, 2000, trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, op.cit., p. 3: «Atlante delle emozioni esplora la relazione tra cinema e altri campi visivi, modellando in particolare il suo rapporto con l'architettura, la cultura del viaggio e la storia delle arti visive, nonché la connessione con l'arte della memoria e della mappatura».

²⁶⁴ I. Rogoff, *Soggetti/luoghi/spazi* in F. Timeto, op.cit. p. 7.

²⁶⁵ Cfr. G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957, trad. it. *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006.

²⁶⁶ Derrida mette in rilievo il legame della performatività con l'iterabilità, ovvero con l'infinita possibilità di ri-citare e ri-contestualizzare. Ciò che può essere sottoposto a una costante ripetizione è destinato a produrre infinite differenze, apre illimitatamente a molteplici significati. Cfr. J. Derrida, “Signature événement contexte” in AA.VV., *La communication Actes du XVème Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de langue française*, Montréal, Montmorency, vol. II, pp. 46-79; trad. it. 1997, “Firma Evento Contesto”, in *Limited Inc.*, Raffaello Cortina, Milano 1997, pp. 3-33.

²⁶⁷ Cfr. H. Arendt, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*, New York 1961, trad.it. *Tra passato e futuro*, Garzanti, Milano 1991; H. Arendt, *The Life of the Mind*, New York 1978, trad. it. *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 1987; R. Giusti, *Antropologia della libertà. La comunità delle singolarità in Hannah Arendt*, Cittadella, Assisi, 1999.

Gender

Con la voce *Gender*²⁶⁸ faccio riferimento a una delle categorie interpretative adottate dagli studi culturali, che si propone anche come categoria utile per l'analisi storica, assumendosi il compito di recuperare memorie e storie appartenenti a donne e a gruppi non dominanti per un ripensamento della storia e della cultura, alla luce di contributi tradizionalmente ritenuti minoritari:

«La storia delle donne, nata per contrastare l'epistemologia classica della storia, che attribuiva al soggetto maschile caratteri di universalità, da una parte accumulava ricerca allo scopo di sopperire all'assenza delle donne dalla storia, in quanto private di visibilità dal patriarcato; ma dall'altra non cessava di porsi il problema più ampio della creazione di paradigmi totalmente nuovi, capaci di rifondare tutta la disciplina, tenendo conto della rilevanza della connotazione sessuale dei soggetti, e mostrando la capacità dei poteri patriarcali di disporli in gerarchie asimmetriche attraverso le pratiche sociali e culturali»²⁶⁹.

La decisione di declinare la memoria performativa al femminile, scegliendo una prospettiva di genere - prendendo in considerazione i lavori di due autrici - deriva dal riconoscimento del fondamentale apporto dato dal pensiero delle donne nel promuovere una maggiore attenzione verso un soggetto incarnato e relazionale e verso un'etica della cura e della generosità, presupposti di questa mia riflessione su un cinema appunto di relazione che coinvolge l'autore e lo spettatore in prima persona.

È stato messo in luce come la maggior parte dei contributi delle donne alla scrittura appartenga in ambito letterario a una comunicazione di tipo autobiografico²⁷⁰ e in

²⁶⁸ Il termine *Gender*, "genere sessuale", sottolinea come la differenza sessuale non sia unicamente biologica, ma culturale, sociale e storica e come l'identità sia un processo in continua trasformazione. Attraverso l'opera di Judith Butler il *gender* viene infine connotato come "performatività" e l'identità di genere viene letta come una pratica interiorizzata dai soggetti più che come un'essenza, come performance più che dato naturale.

²⁶⁹ I. Fazio, *Gender History*, in M. Cometa, R. Coglitore- F. Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004, p.218.

²⁷⁰ Cfr. M. Cometa, R. Coglitore-F.Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, op.cit., pp. 523-537, in cui viene evidenziato come la scrittura femminile trovi voce principalmente nei generi dell'autobiografia, delle confessioni e delle memorie "spazi vitali per contenere i movimenti infinitesimali dell'identità, dell'esperienza personale e dello

ambito storico a una “storia particolare”, «quel particolare che coloro che scrivono la storia in generale ignorano e non ritengono degno di essere narrato»²⁷¹. I tentativi di rintracciare le peculiarità delle scritture femminili hanno inoltre evidenziato una narrazione spesso episodica e frammentaria, piuttosto che lineare, e un'importanza data alla dimensione personale della vita di ogni giorno, ai dettagli, alle piccole cose apparentemente senza importanza. Domna Stanton nel suo *The Female Autograph* giunge al parossismo di sostituire il termine *Autobiography* con quello più specifico di *Autogynography*, individuando in tutte le forme narrative personali - biografie, autobiografie, lettere e diari – la scrittura femminile per eccellenza. Questo tratto comune però più che limite diviene risorsa; la capacità attraverso la propria voce personale di scuotere i percorsi conoscitivi già dati e le modalità “patriarcali” codificate di organizzare il discorso²⁷²:

«Una considerazione comune[...] è come la scrittura femminile sembri oscillare, fin dai suoi esordi, tra affermazione e negazione del soggetto, tra la difficile costruzione di un'identità e la sua messa in discussione perché fondata su modelli e codici culturali costituiti dagli uomini»²⁷³.

Questa sensibilità verso le tattiche quotidiane attiene alla tradizione degli studi culturali, per cui uno dei problemi di fondo è una questione di traduzione, «è un problema grammaticale: come conciliare una prassi al singolare con una teoria al plurale. Come studiare le singole storie, le singole *performance*, tenendo presente la Storia?»²⁷⁴

Prestando attenzione, attraverso la lettura di Rosi Braidotti, a una deleuziana “memoria minoritaria”²⁷⁵ ritengo che questo tipo di ricordare intenso, zigzagante,

specifico femminile”.

²⁷¹ G. Pomata *Storia particolare e storia universale*, in «Quaderni storici», n. 74, agosto 1990, pp. 353-354; L. Mattesini, *Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile*, in «DWF» 1993, 2- 3, pp. 28-47.

²⁷² D. Stanton, *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1987.

²⁷³ L. Mattesini, *Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile*, in «DWF» 1993, 2-3, p. 38.

²⁷⁴ M. Cometa, *Studi culturali*, op.cit., p. 120.

²⁷⁵ R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002, trad.it. *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003.

ciclico e disordinato non aspiri a recuperare le informazioni in un ordine lineare specificatamente catalogato, ma piuttosto destabilizzi l'identità aprendo e riattivando spazi in cui le possibilità virtuali possono attualizzarsi trasgredendo i programmi del sistema dominante di memoria²⁷⁶. La memoria autobiografica innesca un *bricolage* psicologico, attraverso l'accumulazione alogica di vissuti e emozioni non inseribili in un discorso organizzato e strutturato.

Liseli Marazzi in *Un'ora sola ti vorrei* e la stessa Marilee Bennet in *A Song of Air*, sono figure che negano e sconvolgono il tempo e il luogo loro assegnati. Figure eversive della differenza. Eredi di Penelope²⁷⁷ - che col suo fare e disfare si sottrae agli eventi della grande Storia fatta dagli uomini, e al posto attribuitole nell'ordine simbolico altrui - e della sua *mètis*, tattica femminile di resistenza, affidano la loro ribellione non alle grandi gesta, ma a "politiche quotidiane"²⁷⁸, procedure minute di difesa. Eredi di Antigone²⁷⁹, scelgono la verità dell'azione ribellandosi a una verità imposta. Circolano, debordano e si infrangono contro una barriera imposta, come onde schiumose di un mare che si infiltra fra le rocce e i detriti di un ordine stabilito. Rappresentano, per dirla con un'espressione di Georges Didi-Huberman, la forza e la resistenza del *malgrado tutto*²⁸⁰.

In *Glas* Derrida ha scritto della fascinazione di Hegel per Antigone in quanto eccezione, figura irricevibile nel sistema, figura difforme che non diviene mai ruolo codificato: né cittadino, né moglie, né madre:

²⁷⁶ R. Braidotti, *Memoria minoritaria e nomadismi sostenibili*, in V. Fortunati, G. Golinelli, R. Monticelli (a cura di), *Studi di genere e memoria culturale. Women and Cultural Memory*, Clueb, Bologna 2004.

²⁷⁷ Cfr. A. Cavarero, *Nonostante Platone*, Editori Riuniti, Roma 1990.

²⁷⁸ M. De Certeau, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Éditions Gallimard, Paris 1990, trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 70.

²⁷⁹ Simbolo politico e morale di lotta e resistenza al discorso egemone e dominante, Antigone si rivela, anche all'interno della nostra realtà, assolutamente attuale. La questione di chi e che cosa venga considerato reale o vero, tanto da essere guardato e riconosciuto, tanto da suscitare, se violato o profanato, indignazione, riguarda infatti anche il potere e le modalità attraverso cui il potere decide di mostrare e comunicare se stesso, di manifestare o celare, di far vedere o chiudere nell'invisibilità, come Antigone costretta al buio della sua grotta. La figlia di Edipo invita a riflettere su come trasformare l'indignazione in azione. Antigone nel suo mito racchiude infatti un'analisi deflagrante delle dinamiche che sono alla base dell'eterno contrasto tra la morale umana e l'arroganza dei poteri, la prima rappresentata dalle nuove generazioni, la seconda da coloro che non essendo più giovani non possono far altro che difendere ciò che possiedono usando la legge come arma di sopruso, utile per far tacere le ribellioni del pensiero e dei popoli. Antigone, per dirla con un'espressione di Georges Didi-Huberman, è la forza e il coraggio del *malgrado tutto*.

²⁸⁰ Cfr. G.Didi_Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003, trad.it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

«Insistenza vertiginosa su un inclassificabile. E se l'inassimilabile, l'indigesto assoluto giocasse un ruolo fondamentale nel sistema, abissale piuttosto, dal momento che l'abisso gioca»²⁸¹.

Per Derrida, così come per Freud, sono i margini i luoghi di rilievo per il sistema: non è sempre un elemento escluso dal sistema che assicura lo spazio di possibilità del sistema stesso²⁸²?

Antigone è per la fenomenologia hegeliana un momento che deve passare: l'impensato e il rimosso devono essere assimilati dal corpus. Tuttavia, difformemente dalla lettura hegeliana, la fanciulla Antigone prigioniera sin dalla nascita delle sue relazioni parentali, può, come immagina Maria Zambrano, ancora nascere:

«Antigone, in verità, non si suicidò nella tomba, come Sofocle, incorrendo in un inevitabile errore, ci racconta. E come poteva, Antigone, darsi la morte, lei che non aveva mai disposto della sua vita? Non ebbe nemmeno il tempo di accorgersi di se stessa. Destata dal suo sonno di bambina dalla colpa di suo padre e dal suicidio di sua madre, dall'anomalia della sua origine, dall'esilio»²⁸³.

L'immaginazione, come scrive Kant, è il luogo della mediazione, del terzo possibile che permette la riconciliazione e la partecipazione: ciò che non essendo né questo né quello permette l'incontro tra i due e al contempo non si lascia integrare, resiste alla partecipazione e al sistema, designando il luogo dove il sistema non si chiude.

Ereditando la lezione kantiana, Rosi Braidotti definisce il soggetto nomade attraverso il rapporto tra memoria e immaginazione con l'obiettivo di azionare un processo di trasformazione:

«L'immaginazione gioca un ruolo cruciale nel consentire l'intero processo del divenire minoritario.

²⁸¹ J. Derrida, *Glas*, Éditions Galilée, Paris 1974, trad.it. *Glas*, Bompiani, Milano 2006, p. 171.

²⁸² J. Derrida, "Être juste avec Freud". *L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse* in *Penser la folie*, Éditions Galilée, Paris 1992, trad.it. *Essere giusti con Freud. La storia della follia nell'età della psicoanalisi*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.

²⁸³ M. Zambrano, *La tumba de Antígona*, Mondadori, Madrid 1989, trad.it. *La Tomba di Antigone*, La Tartaruga, Milano 1995, p. 43.

La forza immaginativa e affettiva della memoria – quella che ritorna ed è ricordata/ripetuta – rappresenta la forza motrice dell'idea del divenire minoritario. Quando rimembri in modo intenso o minoritario, dischiudi in effetti spazi di movimento, di de-territorializzazione, che attualizzano le possibilità virtuali, congelate nell'immagine del passato»²⁸⁴.

Il ricordo è performativo: non riproduce una realtà ma la ricostruisce e la crea nel suo attualizzarla. I ricordi devono fornire risposte a questioni attualmente rilevanti. Se, guardando al passato, essi agiscono in modo tale da costituire la realtà, nel presente essi possono sviluppare la capacità di cambiarla.

La memoria può pertanto divenire un atto di sopravvivenza, di consapevolezza e insieme di creatività: «La rammemorazione può fare dell'incompiuto (la felicità) un compiuto e del compiuto (il dolore) un incompiuto»²⁸⁵.

²⁸⁴ R. Braidotti, *Memoria minoritaria e nomadismi sostenibili*, op. cit., p. 54.

²⁸⁵ W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, trad. it. *I «passages» di Parigi*, op.cit. p. 611.

A Song of Air

Mi chiamo Louise Josephine Bourgeois
Sono nata il 24 dicembre del 1911 a Parigi.
Tutto il mio lavoro degli ultimi cinquant'anni, tutti i
miei soggetti hanno tratto ispirazione dalla mia
infanzia.

La mia infanzia non ha mai perso la sua magia, non
ha mai perso il suo mistero e non ha mai perso il suo
dramma.

Louise Bourgeois, *Album*

Tutto il nostro comportamento
consiste nel mostrare alla gente cosa
vogliamo si pensi di noi e
quello che non possiamo evitare
che si sappia di noi.

Diane Arbus

A Song of Air (1987) della filmmaker australiana Merilee Bennett è nella definizione data da Roger Odin «un film di compilazione»²⁸⁶, un film raccolta o collezione, composto unicamente attraverso il montaggio di materiale di archivio, film e fotografie di famiglia.

Il materiale filmico rielaborato in *A Song of Air* proviene interamente dall'archivio privato della famiglia Bennett ed è formato da pellicole girate tra la metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Ottanta con una Paillard Bolex 16mm dal padre di Merilee, Arnold Lucas Bennett, pastore protestante rigido e autoritario, che mette letteralmente in scena nei suoi filmati il desiderio di una famiglia perfetta.

Indicativo del desiderio di perfezione di Arnold Lucas Bennett è la scelta stessa del formato delle riprese. Tra i diversi formati amatoriali disponibili negli anni Cinquanta, il 16mm infatti, considerate le dimensioni del fotogramma e la stabilità

²⁸⁶ R. Odin, *Reflections on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach* in K. L. Ishizuka - P. R. Zimmermann (Edited by), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley 2008, p. 256. I film composti interamente da materiale già filmato vengono definiti film di compilazione e hanno una storia lunga che ha inizio con il lavoro di una donna, la regista e montatrice ucraina Esther Shub, autrice di *Padeniye dinasti Romanovikh* (*La caduta della dinastia dei Romanov*), realizzato attraverso filmati di archivio nel 1927.

assicurata in fase di ripresa da una doppia perforazione, risulta il più “generoso” nella qualità dell'immagine, e inoltre il più costoso. Proprio per queste ragioni viene considerato il formato semi-professionale per eccellenza e viene adottato dal cineamatore esigente, che ricerca la perfezione o quantomeno la distinzione dalla massa²⁸⁷.

Il lavoro fatto dalla regista sulle pellicole familiari 16 mm, oltre ad essere una narrazione autobiografica della sua vita in famiglia e del suo tormentato rapporto con il padre, consente anche una riflessione sul dispositivo del cinema familiare, sui suoi usi e sul suo valore simbolico.

Pertanto, l'analisi di questo film si muoverà su due ambiti: uno prettamente intimo e privato e l'altro più vasto, culturale e sociale.

La pratica del cinema familiare, sin dai suoi esordi, si configura infatti come luogo di elaborazione di codici, stili e retoriche, alternativi rispetto a quelli istituzionalizzati del cinema professionale.

In *A Song of Air* da un lato trova espressione la voce della regista e il percorso identitario da lei vissuto e raccontato in prima persona, sia attraverso il commento sia attraverso il nuovo montaggio delle immagini; dall'altro è visibile la pratica tradizionale del cinema familiare, il suo ruolo e i suoi significati, tanto che il film fa della rielaborazione di tali filmati, “codificati” e pertanto in un certo qual senso avvertiti come opprimenti, un terreno di rivolta intima²⁸⁸.

Presentando *A Song of Air* la Bennett dichiara:

«*A Song of Air* is my first film. I have used footage selected from approximately 16 hours of home movies, made by my father between 1956 and 1983. Like all records, filmic, photographic, or written this footage displays the perspective of the mind and eye behind the camera. In this case, it displays a belief in and creation of Family Life in the '50s and '60s. The narration is an

²⁸⁷ Cfr. K. Fiorini- M. Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale* in «Comunicazioni Sociali» n°3/2005; http://www.memoriadelleimmagini.it/homemovies/wp-content/uploads/2010/03/fiorini_santi_per_una_storia_della_tecnologia_amatoriale.pdf.

²⁸⁸ Cfr. J. Kristeva, *La Révolte Intime*, Fayard, Paris 1997.

autobiographical account of growing up in this family, and specifically of the relationship between myself and my father»²⁸⁹.

Il film è dedicato al padre e al loro complesso rapporto: è una lettera, un canto d'amore affidato all'aria per il genitore già morto. La conclusione è una esplicita dichiarazione: «Father, I love you».

È dunque il movente autobiografico, che spinge l'autrice a narrare la sua storia privata attraverso la relazione col padre e le immagini da lui filmate.

Questa aspirazione peraltro è in accordo con le esigenze del pensiero femminista, in particolar modo con i temi del pensiero femminista francese degli anni '70, - in cui spiccano le figure di Luce Irigaray, Helene Cixous e Julia Kristeva – che intendeva prendere le distanze dalla mera e pura critica al patriarcato, per evidenziare maggiormente il valore del linguaggio e dell'espressione femminile, del *parler femme*.

La voce – scriveva Helene Cixous - canta dal tempo prima della legge, prima che il simbolico ci porti via il respiro e lo catturi entro il linguaggio sotto la sua autorità di separazione²⁹⁰, e il canto fatto di aria conduce alla pura *phonè*, scissa dall'ordine del *logos* e antecedente alla legge maschile e paterna.

La regista racconta della sua ribellione nei confronti del genitore, vissuto come soffocante e autoritario, della ricerca di una voce propria, di una identità non venuta fuori a immagine e somiglianza del volere di un altro: «to find my own vision, I had to reject yours».

Al contempo, *A Song of Air* nasce dal desiderio di sostituire al sentimento di claustrofobia e non comunicazione, che aveva caratterizzato la relazione col padre, una volontà di riconciliazione, evidenziata già con chiarezza dalla scelta del titolo che fa riferimento all'aria, un terzo mediatore che renda possibile lo scambio. Come

²⁸⁹ M. Bennett in A. Danks, *Photographs in Haunted Rooms: The Found Home Experimental Film and Merilee Bennett's "A song of air"* in «Senses of Cinema», n. 23, November-December 2002; <http://archive.sensesofcinema.com/contents/02/23/haunted.html>.

²⁹⁰ H. Cixous, *Sorties*, in C. Clement- H. Cixous, *La jeune née*, UGE, Paris 1975, pp.118 -119.

scrive Luce Irigaray, l'aria è l'elemento del respiro e del soffio che fa coesistere ogni individualità incarnata²⁹¹.

L'espedito narrativo adoperato per dare storia alle immagini è una lettera, ponte impossibile ma possibile nell'immaginazione, di una relazione interrotta dalla morte, che fa da filo conduttore alla narrazione visiva. Un dialogo intimo e serrato, che comincia con queste parole: «Caro padre, come posso iniziare? Mi trovo di fronte alle illusioni della memoria e non c'è possibilità di dialogo con i morti. Chi sei papà e chi sono io nel labirinto di essere padre e figlia?».

Come se il ricordo fosse uno spettro nascosto in un angolo della mente, pronto a irrompere durante il giorno, o a disturbare il sonno, con dolore o gioia, con qualcosa che non si era ancora riusciti a dire o che si era ignorato, la morte del padre non è solamente l'assenza della sua presenza fisica, ma anche la mancanza del modo in cui le aveva permesso di conoscerlo e di conoscere se stessa: « The loss I was feeling, of you, and my lost childhood».

Percorrendo attraverso i filmati della propria famiglia le tracce dei ricordi, questi iniziano ad apparire come un tracciato, un percorso che si offre a nuovi nessi, a possibili diverse significazioni²⁹². Per riuscire a far pace col passato Merilee Bennett ha dovuto ricostruirlo, farne qualcosa di suo. Non a caso ritorna nel film l'immagine della regista mentre siede al tavolo di montaggio a sottolineare l'importanza assunta dall'atto di rielaborazione dei filmati del padre, più volte descritto come colui che deteneva l'uso della macchina da presa, che orchestrava le riprese e le scene da rappresentare, quasi che l'occhio della camera fosse un potenziamento del suo occhio, del suo organo di controllo nei confronti del suo mondo domestico, di cui disponeva alla maniera di un "Dio onnipotente":

«We have to give our own life to sake of his movies. But the important thing was to be together and

²⁹¹ L. Irigaray, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, trad.it. *L'oblio dell'aria*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

²⁹² Cfr. A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 1997.

feel the same way about the world».

Le immagini ci offrono, come detto, due diversi livelli di lettura: il primo dato dai filmati di Arnold Lucas Bennett, rispondenti a un idealtipo familiare che attinge a paradigmi sociali e culturali accreditati; il secondo livello dato invece dalla analisi e dagli interventi fatti da Merilee Bennett sui filmati paterni.

L'atto di re-visione dei film privati, ritagliando le inquadrature originali e dando un diverso ritmo alle sequenze, come il processo di rimontaggio che ne segue, coincidono sia con un desiderio di espressione sia con l'esigenza esistenziale di superare un trauma o riempire una mancanza²⁹³. E sono nel contempo un atto di riparazione nello sforzo di salvare l'oggetto amato, di ripararlo e restaurarlo. Ricostruzione e dolore fanno parte del lavoro della memoria:

«Non è forse vero che tornano soltanto i morti che si sono seppelliti troppo presto e troppo nel profondo, senza render loro le onoranze dovute, e che il rimorso attesta più un'impotenza o un fallimento nell'elaborazione di un ricordo che un eccesso di memoria?»²⁹⁴.

A Song of Air nasce certamente dal bisogno personale di raccontare una vicenda di ricordi e emancipazione, di decostruzione e ricostruzione, lasciando addentrare lo spettatore, attraverso lo scorrere delle immagini e le parole lette, nello spazio autobiografico della regista.

Il film mostra immagini, nitide e ben inquadrate, girate in automatico, in cui Arnold Bennett è circondato da moglie e figli, li abbraccia e li dirige invitandoli a guardare in camera per il ritratto fotografico familiare. Guardare insieme in camera diviene metafora del guardare nella stessa direzione. La macchina da presa diventa intermediario, oltre che strumento di registrazione. Un guardare comune certifica infatti l'unità della famiglia: ciascuno viene chiamato a recitare la sua vita sotto la

²⁹³ P. Simoni, *Il film di famiglia. L'ambiguità delle immagini felici* in Marco Bertozzi (a cura di), *Schermi di pace*, Annali VIII, 2005, *Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico*, Roma.

²⁹⁴ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris 1968, trad. it. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p. 25.

regia e l'occhio paterni.

Nei filmati familiari l'azione è duplice, insieme reale e rappresentata. Per esempio, una donna ripresa nell'atto di annusare l'odore di un fiore potrebbe apparirci spontanea o in posa, e probabilmente non sapremmo dire quale dei due casi sia quello che la vede ritratta nel film²⁹⁵. Le collezioni private dei film di famiglia sono infatti ricche di scene in cui le persone riprese si mettono in posa davanti alla macchina da presa, dando vita a delle sequenze che ricordano delle fotografie di famiglia in movimento.

Questa notazione evidenzia l'ambiguità e la non innocenza costitutiva di queste immagini, facendoci considerare i film di famiglia non soltanto come filmati ingenui e spontanei, ma come orchestrazioni che rispondono a precisi bisogni familiari e sociali. Come sottolinea efficacemente Patricia Zimmermann, le immagini familiari hanno una natura complessa in quanto rappresentano la mutevole intersezione tra la storia familiare, l'iconografia socialmente condivisa e le politiche di interpellazione del consumatore da parte dell'industria tecnologica²⁹⁶.

La narrazione della storia familiare mediante il linguaggio filmico assolve pertanto a funzioni precise di riconoscimento e integrazione sociale, realizzate attraverso l'adesione a modelli di vita comunemente ratificati²⁹⁷.

Il regista Alan Berliner²⁹⁸, autore di film di montaggio con pellicole familiari, ritiene che le pellicole familiari siano false rappresentazioni idealizzate della famiglia. Cartoline di volti sorridenti per i posteri. Infatti, se per ipotesi qualcuno da un altro pianeta volesse comprendere la vita domestica guardando soltanto qualche vecchio filmato di famiglia, giungerebbe alla conclusione che la vita sulla terra sia una gran

²⁹⁵ P. Forgacs, *Wittgenstein Tractatus* in K. L. Ishizuca -P. R. Zimmermann (Edited by), *op.cit.*, pp. 52-53.

²⁹⁶ Cfr. P. Zimmermann, *Reel families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995, p. ix.

²⁹⁷ *Ibi*, p. XII: «A political definition of amateur film is located more specifically within its social relations to dominant cinematic practices, ideologies, and economic structures rather than in its presumed textual innocence».

²⁹⁸ Alan Berliner è un regista statunitense, autore di film realizzati col montaggio di pellicole familiari. *Nobody's Business* (1996) e *The Sweetest Sound* (2001) utilizzano pellicole della sua stessa famiglia; *The Family Album* (1986) invece è stato realizzato con pellicole familiari anonime e può essere considerato un vero e proprio saggio sul cinema di famiglia.

fešta: un luogo di ozio senza difficoltà. Allo stesso tempo, tuttavia, egli ritiene che i film di famiglia rivelino siano preziosi nel loro essere luoghi antropologici, specchi, finestre, capsule del tempo²⁹⁹.

I film e le foto familiari sono dunque immagini pianificate e gonfie di senso; costruzione attiva della coesione familiare e sociale. Non stupisce allora che l'ingresso dei componenti della famiglia nella sfera pubblica, ovvero le fasi socialmente rilevanti della loro crescita – ad esempio i compleanni o i momenti di gioco – o i riti collettivi come i matrimoni o le feste, costituiscano temi elettivi per la memoria familiare filmata. Le immagini dell'archivio Bennett descrivono momenti di vita quotidiana: le domeniche, le vacanze, i matrimoni, le nascite, i giochi dei bambini, e anche alcune storie, sceneggiate dal padre e interpretate dai componenti della famiglia³⁰⁰.

Una delle prime sequenze del film mostra infatti una storia di fantasmi e antenati³⁰¹ messa in scena per il divertimento familiare:

«But almost every Sunday after tea we'd watch movies. We saw ourselves growing-up, laughing at fashion changes and private jokes. And above all had Dad's image of family-life reinforced».

La domenica dopo il tè - dice la regista - proiettavamo quei film: ci guardavamo crescere giorno dopo giorno. Il rito della proiezione è certamente un'esperienza

²⁹⁹ A. Berliner, *The Family Album*, in E. Cuevas Álvarez, *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Ocho y Medio, Madrid 2010, p. 125.

³⁰⁰ Cfr. M. Fanchi, *Immaginari cinematografici e pratiche sociali della memoria* in «Comunicazioni Sociali», anno 2005, volume 27, p. 494: «Pur intendendo il film di famiglia essenzialmente come un film realizzato da un componente del nucleo domestico, che abbia come oggetto la vita e le vicende della schiatta e che sia destinato a una fruizione eminentemente familiare, ci si trova di fronte a una panoplia di generi: dal film di viaggio, ai film che riprendono riti religiosi, da piccoli documentari a fiction».

³⁰¹ Questa scelta della Bennett di porre all'inizio del suo film una storia di fantasmi ha certamente un valore paradigmatico e allegorico rispetto al contenuto e al metodo dell'intero film composto da tracce memoriali impresse su pellicola, ed è un richiamo, più o meno consapevole, alla natura stessa delle immagini cinematografiche. Cfr. J.Derrida, *Le cinéma et ses fantômes*, in «Cahiers du Cinéma», 556, 2001, pp. 75-85, trad. it. ID, *Il cinema e i suoi fantasmi*, in «aut-aut», 309, maggio-giugno 2002, p.55: «L'esperienza cinematografica appartiene del tutto alla spettralità, nozione che collego a ciò che si è detto dello spettro in psicoanalisi, o alla natura stessa della traccia»; «La percezione cinematografica non ha equivalenti, ma è la sola che può fare comprendere che cosa sia una pratica psicoanalitica: ipnosi, fascino, identificazione, sono tutti termini e processi comuni al cinema e alla psicoanalisi, e questo è il segno di un "pensare insieme" che mi sembra fondamentale».

importante sia come celebrazione della coesione familiare - alla proiezione partecipa l'intera famiglia – sia in quanto rappresenta una maniera di stimolare la sensibilità verso il dispositivo cinematografico: il buio della sala, lo schermo, il rumore del proiettore offrono un'esperienza accompagnata spesso da curiosità ed entusiasmo.

Lo schermo di casa è contesto originario dei film di famiglia:

«La messa in scena della famiglia sullo schermo trovava dunque un corrispettivo nella *messa in scena del rito della proiezione*. La casa si trasformava in un *teatro*, in un luogo deputato a una pratica di intrattenimento familiare e collettivo»³⁰².

Come ha sottolineato Moya Luckett, la pratica dei filmati familiari svolge una funzione analoga a quella che in epoca vittoriana avevano il fonografo e la pianola, la cui popolarità si attestava e incrementava attraverso il divertimento familiare.

Il sistema del cinema amatoriale, come i suoi predecessori vittoriani, rivaluta il gruppo familiare, dando maggiore importanza al tempo e allo svago condiviso³⁰³.

I film hanno la funzione di produrre i consensi del gruppo e perpetuare la famiglia. E l'accesso a quelli che già nell'Ottocento l'antropologo e senatore Paolo Mantegazza, parlando della fotografia, definiva "archivi santi della famiglia" costituiva rito d'inclusione: condividendo la visione degli album fotografici di famiglia si era ammessi in quel gruppo³⁰⁴. L'uso dell'apparecchio fotografico nel quotidiano è stato capace di rendere più vicini al regno dell'intimità:

«La grande rivoluzione che la fotografia ha portato nell'uomo è stata quella di insegnargli[...]il gusto profondo, l'intimo senso che si trova in ogni attimo della nostra vita[...]. Milioni di gocce di vita che andavano travolte dalla corrente del tempo, sono state fermate, eternate dall'obiettivo. La macchina fotografica più vicina al pensiero che a un oggetto meccanico, è un nuovo modo di frugare nell'intimità[...]Non tutti sono fotografi: tutti però sentono fotograficamente, che vuol dire

³⁰² A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, op.cit., p. 202.

³⁰³ M. Luckett, *Filming the Family: Home Movie Systems and the Domestication of Spectatorship*, in «Velvet Light Trap», Number 36, Fall 1995.

³⁰⁴ M. Smargiassi, *L'Italia in posa. Il vintage di famiglia .Pochi anni di foto e sembrano secoli*, in www.repubblica.it, 14 febbraio 2010.

più intimamente»³⁰⁵.

L'introduzione della fotografia nella pratiche di vita quotidiana ha prodotto un mutamento di consapevolezza e di sguardo:

«Aprendo l'album, di fronte a tante sembianze, che testimoniano tanti sentimenti diversi, tante occasioni, tante esperienze trascorse, guardando le mille figure, ognuna delle quali ci ripresenta un noi stesso diverso, allora solo impariamo a conoscere quello che è in noi[...]Vostra madre, il vostro bambino, la vostra casa, gli alberi della vostra villa, fotografati anche modestamente, non vi lasceranno insensibili»³⁰⁶.

Ogni famiglia poteva costruirsi una cronaca illustrata di se stessa, un corredo di immagini che desse prova della sua compattezza.

Era il rito, la celebrazione del tempo passato insieme. Così la pratica del cinema familiare si configura come un preciso lavoro di autostima, incluso prepotentemente tra i doveri di cura reciproca, assegnato secondo una rigorosa divisione dei compiti: papà scatta o filma, attribuendosi l'autorità e il controllo della tecnologia, mamma archivia, i figli ammirano e imparano.

Il filmato di famiglia può pertanto diventare uno strumento utile per esplorare meglio i cambiamenti nell'ordine familiare e nelle relazioni tra i sessi che sono avvenuti nel corso del tempo. Sebbene, fin dalle origini del cinema amatoriale negli anni Venti, gli annunci pubblicitari lo avessero promosso come una pratica semplice senza confini di genere³⁰⁷ e anzi avessero sottolineato la facilità dell'uso di tali strumenti presentando operatrici donne³⁰⁸, l'utilizzo del cinema familiare, a parte alcune

³⁰⁵ G. Piovene, *Il valore dell'attimo* in C. Marra (a cura di) *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 297- 298.

³⁰⁶ *Ibi*, pp. 298- 299.

³⁰⁷ A. Cati, *op. cit.*, pp. 29-30:«In realtà, come si evince dalle rappresentazioni pubblicitarie dell'epoca, la cinematografia familiare è promossa come una pratica collettiva, dove il ruolo dell'operatore era assolutamente intercambiabile e non condizionato da gerarchie sociali: anche le donne e i bambini, per la semplicità d'uso dei nuovi ritrovati tecnologici, potevano cimentarsi nella ripresa e partecipare alla grande festa del "cinema fatto in casa"».

³⁰⁸ P. Zimmermann, *Morphing History into Histories. From Amateur Film to the Archive of the Future*, in K. L. Ishizuka - P. R. Zimmermann (Edited by), p. 278 :«Early Kodak and Bell and Howell amateur movie cameras were often advertised with women operators, suggesting the camera was so feminine, even a woman could operate it. Linking

eccezioni, è sempre stato prevalentemente maschile. È l'uomo, il padre di famiglia, ad aver assunto il ruolo dell'operatore oltre che del proiezionista. Nel caso dei Bennett – apprendiamo durante il film - seppure la Paillard Bolex 16mm fosse stata acquistata dal padre della regista nel 1956 come regalo per la moglie, Nancy, nei fatti e da allora fu usata da lui fino alla sua morte per documentare la vita familiare e filmare le storie che egli stesso scriveva, dirigeva e montava e nelle quali la famiglia recitava.

Sono immagini dell'ordine familiare che Arnold Bennett, battista convinto, fa regnare in maniera intransigente come capofamiglia e contemporaneamente operatore della macchina da presa.

Peraltro, considerare la produzione dei film di famiglia come pratica culturale e insieme come forma di esperienza personale non può non implicare il riconoscimento della centralità del responsabile delle riprese e, al contempo, del contesto all'interno del quale viene a realizzarsi una tale pratica, che si basa su ruoli sociali già codificati dal nucleo familiare³⁰⁹.

La Bennett racconta come l'essere filmati venisse da lei vissuto con un senso di soffocamento, una costrizione nel ruolo della figlia educata, un vestire panni che non le appartenevano:

«Out of love you tried to prevent my pain, but your safety is like suffocation. I did not tell you that I had bit a piece of man's tongue in a fight to stop him from raping me. Nor did I tell you that I heard the clear high song of air through the feathers of a condor... When I was just ready to face you again all grown up, you died»³¹⁰.

amateur cameras with the feminine, advertaisments and how- to manuals aligned amateur film with consumption rather than production, a family memory machine rather than a political history-making machine».

³⁰⁹ A. Schneider, *Home-Movie Making and Swiss Expatriate Identities in the 1920s and 1930s*, in M. Stone- D. Streible (Edited by), *Small-Gauge and Amateur Film* in «Film History », volume 15, num. 2, 2003.

³¹⁰ Queste parole danno ragione del titolo del film. In una lettera Marilee Bennett scrive: «When I was 20 years old I went to Perù and on my 21st birthday, I was camping with my friends high in the Andes and as we set up our little tent a condor flew down to have a look at us. It hovered above us for a long time, this huge bird, wing span of around 6 feet across and the tips of the wings were open like fingers and it was so close I could hear the sound of air trough those wings tips. It was a flutelike sound, a song of air. It was one of those moments in life when I felt blessed. It was the most exquisite surprise for my birthday. It became a personal emblem of life's ecstasy. I had a lot of trouble trying to work out how the name the film. I read through the script and that phrase "song of air" jumped out at me, so to speak. It

Mentre scorrono le immagini della sua famiglia, di lei bambina e dei suoi numerosi fratelli che giocano insieme nel giardino di casa, Merilee Bennett parla di uno spazio dominato dalla figura del padre: «He was our provider. His word was law. His power absolute».

Non a caso la prima immagine del film è una vecchia fotografia in bianco e nero che ritrae Arnold Bennett con Merilee mentre indossano entrambi la parrucca di giudici, le mani dell'uomo sulle spalle della bambina. Questa fotografia evoca una complessa serie di associazioni: l'aspirazione verso un ruolo fuori dalle convenzionali restrizioni di genere, il forte attaccamento al padre, e infine una forma di imitazione nei suoi confronti che più avanti in altre scene, che mostrano sempre la Bennett bambina con indosso la parrucca da giudice, sconfinerà più chiaramente nella presa in giro e nella parodia.

Il poetico lavoro visuale che la regista dedica al padre è infatti sia revisione e rivisitazione del materiale da lui girato, sia strumento per modificare una forma di dialogo che era stata connotata da discontinuità e poca comunicazione: un'intimità fredda, un'estraneità reciproca. In un certo momento del film la regista dichiara, rivolgendosi al padre, che la volontà da lui esercitata per controllare ogni cosa non era in grado certamente di prevedere cosa provasse il suo corpo e cosa pensasse la sua mente. Viene pertanto posto l'accento sul valore dell'identità e del corpo.

Non a caso una fotografia assai significativa, all'interno del film, è un autoritratto fotografico allo specchio. La giovane Merilee scruta la propria immagine allo specchio: «chi sono io nel labirinto di essere padre e figlia?»

L'autorappresentazione, caratteristica costante di *A Song of Air*, consente di mettere in luce le influenze delle video-arte sul film della Bennett.

Il cinema più recente è senza dubbio stato raggiunto e ha assorbito la lezione della video-arte, che lo ha aiutato a trasformarsi e a ritrovare «la dimensione dell'intimità,

felt right also because I was making a film that was in a sense a love letter, a love song to my father and he was dead so I was speaking to the air». Cfr. R. Odin, *op. cit.*, pp. 268-269.

della soggettività, dell'autobiografia, ma anche di una certa forma di riflessione e di tentativo, che si raccolgono intorno alla parola autoritratto»³¹¹. Non a caso Rosalind Krauss ha definito l'estetica del video come estetica del narcisismo³¹², votata alla messa in scena del corpo dell'autore o, come nel caso delle prime videoinstallazioni, dello spettatore stesso. Anche secondo Raymond Bellour il video sembra prestarsi più strettamente del cinema all'avventura dell'autoritratto per svariate diverse ragioni, tra cui il fatto che nella situazione del video l'autore abbia più facilità a introdurre direttamente il suo corpo nell'immagine e che anche lo sguardo in macchina sembri più naturale³¹³, aspetti peraltro entrambi caratteristici del cinema familiare.

I film familiari in *A Song of Air* diventano possibilità di rielaborare l'immaginario paterno, trovare ragioni e spiegazioni, ma anche dubbi e domande, aprendo il racconto privato anche ad altri. Come scrive Adriana Cavarero ogni atto riflessivo di un soggetto, ogni tentativo di dar conto del proprio sé, si rivolge implicitamente a un "tu" che non mi è mai totalmente conosciuto e conoscibile, un "tu" disposto ad ascoltare la storia di quel soggetto³¹⁴. In tal senso lo spettatore viene posto in una condizione di ascolto del dialogo tra la figlia e il padre. Lo spettatore è medium: è "in mezzo" ed è il mezzo per questa esperienza condivisa, questo rito di "pubblica intimità".

Alla maniera della raccolta o collezione, *A Song of Air* è formato da immagini già girate che ripetute nel nuovo contesto assumono una simbolizzazione differente da quella che avevano avuto originariamente. C'è tra queste un'immagine di Arnold Bennet che alza gli occhi al cielo che viene mostrata tre volte durante il film con intenzioni differenti. La prima volta simboleggia la fede in Dio del padre. La seconda volta, mentre la regista parla della morte del padre, ci appare come una sorta di flashback. Infine, nel terzo caso il fotogramma viene ripresentato in un momento in

³¹¹ Cfr. R. Bellour, *L'Entre-Images*, Les Éditions de la Différence, Paris 2002, trad.it. *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 10.

³¹² R. Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, *October*, Vol. 1., Spring, 1976, pp. 50-64; <http://www.droolcup.com/itp/eiv/week1/krauss.pdf>.

³¹³ R. Bellour, *op.cit.*, p. 312.

³¹⁴ Cfr. A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, *op. cit.*

cui la Bennett spiega come ha condotto la sua vita, assai lontana dalle regole paterne, e compare quasi a espressione metaforica di disappunto.

Merilee Bennet racconta della sua scelta di immergersi in una vita esattamente opposta a ciò che il padre aveva desiderato per lei: si era inventata un passato familiare differente, era stata cameriera a seno nudo in un bordello, aveva amato delle donne, si era prostituita e aveva fatto uso di droghe.

Per trovare me stessa - dichiara - e la mia visione delle cose dovevo rigettare la tua. Per trovare uno spazio personale sceglie di disfare e di disfarsi delle regole familiari e delle norme sociali apprese e a fuggire altrove.

Il rapporto inteso e difficile con la figura del padre e la fuga dalle convenzioni borghesi e patriarcali nel bisogno di raccontarsi a modo proprio, al di là molte differenze nelle storie e negli esiti di queste storie, suggerisce per associazione un paragone col viaggio di trasformazione di Adele Hugo, raccontato da Truffaut in *L'histoire d'Adèle H. (Adèle H., una storia d'amore)* del 1975, e progettato dal regista in seguito alla pubblicazione dei diari della figlia di Victor Hugo. Vorrei analizzare, attraverso una digressione, questa ipotetica genealogia femminile sia per la rilevanza del tema del viaggio - tematica di cui non si dovrebbe trascurare l'importanza per la comprensione dei cambiamenti nelle configurazioni di genere³¹⁵ - inteso come processo di trasformazione, sia per mettere in luce alcune analogie di narrazione tra le due vicende e le due donne, che provano a ribaltare la logica e la natura stessa del sistema, ispirate dalla promessa critica della immaginazione, capace di sfidare i limiti contingenti di ciò che verrà, o meno, chiamato realtà e di immaginare noi e gli altri in maniera diversa³¹⁶:

³¹⁵ G. Bruno, trad.it. *Atlante delle emozioni*, op.cit.; R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977, trad.it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979, p. 33: «Storicamente il discorso dell'assenza viene fatto dalla Donna: la Donna è sedentaria, l'Uomo è vagabondo, viaggiatore; la Donna è fedele (aspetta), l'uomo è cacciatore (cerca l'avventura, fa la corte). È la Donna che dà forma all'assenza, che ne elabora la finzione, poiché ha il tempo per farlo; essa tesse e canta; le tessitrici, le Canzoni cantate al telaio esprimono al tempo stesso l'immobilità (attraverso il ronzio dell'Arcolaio) e l'Assenza (in lontananza, ritmi di viaggio, onde marine cavalcate)».

³¹⁶ J. Butler, *Undoing Gender*, Routledge, New York 2004, trad. it. *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma 2006, p. 55.

« *Cette chose incroyable* » - la transizione dal “vecchio” al “nuovo”, l'attraversamento dell'Oceano, la rottura di ogni convenzione sociale, la denuncia dell' “impostura dello stato civile”, la ribellione all' “esproprio dell'identità” - questa sfida, dunque- concepita e realizzata con coerenza incrollabile, con la determinazione di chi persegue uno scopo fortemente voluto perché lucidamente scelto, è il tema intorno al quale è costruita la “storia” di “Adele H.”»³¹⁷.

L'interrelazione tra spazio e desiderio, il desiderio di possedere “una stanza tutta per sé” contraddistingue l'esperienza femminile³¹⁸ ed è motivo caratteristico in entrambe le storie. Questa applicazione del paradigma spaziale al discorso femminile ha un referente psicoanalitico. Infatti, secondo quanto dice Jessica Benjamin, «caratteristica dell'esperienza femminile è l'associazione di desiderio e spazio»³¹⁹. Per essere liberi bisogna fare spazio, spazio per sé, liberandosi dagli altri.

Figlia del celebre scrittore francese, Adele è una di quelle figure tormentate che restano escluse, incapaci di trovare il proprio posto nel mondo, ma ostinata nel trovarlo. Decide di lasciare la sua casa e partire per rivendicare se stessa, attraverso quella che crede essere la sua storia d'amore. Il finale del film ci informa che resterà sconosciuta, soffocata da una vicenda familiare e da un padre per lei troppo ingombrante. Non a caso Adele è nel titolo del film Adele H. e non Hugo e lo scrittore non compare mai se non come mittente e destinatario di lettere, pensieri, richieste e speranze.

Il suo viaggio, mascherato dietro la ossessiva ricerca di colui che, non ricambiata, ha scelto come sposo, in un'apparente devozione convenzionale agli ideali del matrimonio, nasce in verità da un disperato bisogno di affermare se stessa. In una eloquente scena del film, Adele ormai malata, annota ripetutamente nel diario di essere nata da padre sconosciuto. C'è in lei la ferma volontà di non restare irrelata nel suo destino familiare, di non essere ciò che il padre si aspetta lei sia: «Quella cosa

³¹⁷ U. Curi, *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 35.

³¹⁸ G. Bruno, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 118; Cfr. G. Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano 1995, pp. 20- 21.

³¹⁹ J. Benjamin, *A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space*, in T. De Laurentis (a c. di), *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, Bloomington 1986, p. 97.

incredibile da farsi per una donna, attraversare il mare e passare dal vecchio mondo al nuovo mondo per raggiungere il suo amante. Quella cosa io la farò». Queste parole, scritte da Adele Hugo nel suo diario, manifestano chiaramente una volontà di trasgressione, il desiderio di allontanarsi da quello che codici vigenti e norme di genere prevedevano per una donna in quel tempo. Non a caso chiede più volte ai genitori di essere mantenuta non col loro denaro, ma grazie ai proventi della musica da lei composta e scrive continuamente cercando la propria visionaria espressione del mondo che la circonda. Il genere non è un dettato normativo, ma un farsi capace di trasformare l'ordinario e rivelarsi incredibile. Adele mette in scena se stessa, privilegiando un carattere performativo del suo essere donna. Carattere che potrà essere reso più esplicito e consapevole in vicende femminili più tarde, come quella di Merilee Bennett, che riesce a “metter mano” alle pellicole del padre e a rielaborarle. L'opera del genitore diviene la sua opera. Lei stessa si accredita un passaggio di testimone.

Nel film di Truffaut la pervicacia amorosa di Adele Hugo per il tenente Albert Pinson, che nella intensa scena finale, oramai accecata nel suo silenzioso delirio, neppure riesce a riconoscere, cela l'ansia e la volontà di identità personale, la disperata ambizione di trovare qualcosa di suo che le appaia valido tanto da potersi attribuire di nuovo il suo proprio nome: Adele. Nome che aveva spesso nascosto, indicando come suo quello della sorella morta, Leopoldine, amatissima dal padre. In tal senso si rivela significativa la scena in cui a un bambino che le chiede il suo nome risponde di chiamarsi Leopoldine, salvo poi ritornare nuovamente da lui, dopo avere ricevuto dal padre il consenso alle nozze, possibili solo nel suo desiderio, per dirgli: «Ti ho mentito, mi chiamo Adele».

Com'è noto la vicenda del film non è il racconto di una liberazione. Né condurrà all'indipendenza quella cosa incredibile per una donna che Adele aveva scelto di fare. Morirà nel 1915, tra i fragori della guerra mondiale, in un limbo di invisibilità che l'aveva già sepolta.

Differentemente la storia narrata da *A Song of Air* è un discorso lucido e critico, che porta a un risanamento e a un riconoscimento. Nelle immagini del film il corpo della Bennett è ripreso più volte mentre fluttua nell'acqua, possibile metafora della multidimensionalità fluida del nostro essere. Il corpo di Adele Hugo, nei suoi incubi ricorrenti, invece, deludendo le aspettative di un'impresa incredibile attraverso il mare, quasi annega³²⁰ in una paralisi di movimento, così come soffocherà nella follia il suo desiderio identitario³²¹.

La capacità di sviluppare un rapporto critico con le norme apprese presuppone una distanza da esse, una sospensione della loro necessità che conduce a trasformarle e ad articolare una visione alternativa.

Adriana Cavarero sottolinea come ci sia uno stare delle donne nell'ordine simbolico patriarcale che le vuole divise e sole, sottratte a un luogo di comune appartenenza e reciproca significazione e ricondotte a ruoli e funzioni finalizzate al regno dei padri:

«Un posto di “oscure nutrici”, dove la nascita, l'allevamento, l'accudimento e la nutrizione non si inscrivono più in un ordine simbolico femminile che li accolga come un segreto trasmesso per via genealogica, come aspetti(vicende, esperienze) di un comune orizzonte femminile, ma, al contrario, si trovano iscritti in un ordine simbolico estraneo che li comanda, identificandoli paradossalmente con la *natura* femminile»³²².

La madre di Adele Hugo resta una figura sullo sfondo. Nonostante sia gravemente malata, questo non riconduce la figlia a casa e la notizia della sua morte risuona in lei meno fortemente della notizia del trasferimento del reggimento del tenente Pinson alle Barbados.

La madre di Merilee appare come una figura subordinata al padre, interprete del volere del marito, sempre intenta e perfetta nelle sue funzioni di moglie e madre. Cura la casa e il giardino, prepara il cibo, affianca le numerose figlie nel giorno del

³²⁰ Léopoldine Hugo, sorella di Adele Hugo, morì annegata nel 1843.

³²¹ Cfr. U. Curi, *Lo schermo del pensiero. Cinema e Filosofia*, Raffaello Cortina, 2000.

³²² A. Cavarero, *Nonostante Platone*, *op.cit.*, p. 68.

loro matrimonio, accudisce i nipoti, invecchia tranquilla vicino all'uomo che ha sposato. Orgogliosa del suo matrimonio e della sua famiglia. Compagna fedele e affidabile.

La ribellione contro la serenità apparente di questo stato di cose può essere rintracciata in alcune sequenze del film. C'è un'immagine che riprende uno dei fratelli di Marilee intento, su indicazione del padre, a tagliare un blocco di legno, la cui forma evoca una testa. Il gesto della decapitazione, com'è noto, viene messo in relazione da Freud ne *La testa di Medusa* (1922)³²³ con quello dell'evirazione a simboleggiare la perdita di virilità e potere. Si tratta dunque di una provocazione metaforica che si richiama all'iconografia di Giuditta o Salomè, le cacciatrici di teste. Questo desiderio di liberazione da un'ingerenza soffocante lo si rileva anche in una sequenza, più volte ripetuta, che mostra una giovane Merilee Bennett bagnata dall'acqua di una cascata mentre ride felicemente. Un susseguirsi di pause nell'immagine enfatizza il flusso dell'acqua. Anche l'immagine del corpo della regista che nuota o fluttua sott'acqua è un elemento ripetuto nel film: il corpo della donna ondeggia e si muove liberamente senza alcun ostacolo. Queste immagini fanno pensare a eventi come nascita, battesimo, nuova creazione o rinascita, dove il corpo è il medium di una trasformazione. L'elemento acquatico, quell'elemento «dove nessuno si prepara un nido, si costruisce un tetto sopra le travi, si rifugia sotto un telone», quel «non essere in nessun luogo» e «in nessun luogo restare»³²⁴ ritorna più volte e ci suggerisce con insistenza una volontà nomadica di metamorfosi o nuova nascita.

Merilee si muove sott'acqua circondata da un blu intenso e il tempo della narrazione rimane sospeso enfatizzando i gesti e i movimenti. Ipotesi di congiungimento tra Narciso e Eco, *vocalis nymphe*, nel flusso acquatico.

Anche la sequenza finale del film ci riconduce all'elemento acquatico. Le immagini

³²³ Cfr. S. Freud, *Das Medusenhaupt*, in «Imago», XXV, 1940, pp. 105–106, trad. it. in ID., *La testa di Medusa*, in *Opere*, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1967–1980.

³²⁴ I. Bachmann, *Undine geht*, in ID. *Das dreißigste Jahr* (1961), trad. it. *Ondina se ne va in Il trentesimo anno*, Bompiani, Milano 1988, p. 186.

mostrano il padre da giovane, dapprima seduto su uno scoglio mentre si lascia bagnare dai flutti del mare, e successivamente mentre nuota verso la macchina da presa e uscendo dall'acqua sorride e gira la testa verso l'orizzonte. È un giovane uomo felice. La figlia stenta a riconoscerlo.

Si tratta di una ripresa fatta prima che Arnold Bennett possedesse una macchina da presa e prima della nascita della stessa Merilee:

«I look at these pictures of my father in 1937, I don't recognise him. There is only a young man I never knew». In these final lines, Merilee recognises the abstruse nature of the processes she is analysing. She sees the image of a man (her father) that she does not recognise».

Queste considerazioni danno ragione del complesso di motivazioni dell'intero film. Se da un lato lo scopo del film sembra essere quello di analizzare e riformulare le immagini prodotte dal padre, dall'altro questa sequenza finale rappresenta una sorta di dono, un riconoscimento del fatto che ogni tentativo di dare una lettura univoca o prestabilita deve ammettere le lacune, gli spazi vuoti, che non sono mai riconducibili a una sola prospettiva. L'ultima immagine del film si rivela pertanto un segno segreto, un momento decisivo che rimette in discussione il tutto e rivela altri punti di vista. Citando Gilles Deleuze, è «una ripetizione che non è più quella dello Stesso, ma che comprende l'Altro, che implica la differenza»³²⁵.

È apertura verso un'alterità, apertura della possibilità di vedere, di cui Adele H. era stata incapace, ferma nella sua ripetizione narcisista.

Questa scoperta finale ci riconduce alla questione dell'archivio, dell'*arché*:

«L'archivio, se vogliamo sapere quello che avrà voluto dire, lo sapremo soltanto nel tempo a venire, tra poco o forse mai. Una messianicità spettrale lavora il concetto d'archivio e lo lega, come la religione, come la storia, come la scienza stessa, a un'esperienza molto singolare della promessa»³²⁶.

³²⁵ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 35.

³²⁶ J. Derrida, *Mal d'archivio*, *op. cit.*, p. 47.

L'archivio va costruito alla luce di nuovi frammenti, di spazi recuperati tra le righe, di relazioni che nascono dal confronto. In accordo con un'esigenza di fluidità, il film è un itinerario che si apre a possibilità nuove di interpretazione e a ripensamenti. L'*immagine-archivio* si configura non soltanto come la testimonianza di qualcosa che è stato, ma come qualcosa che al contempo richiede un costante lavoro di lettura e attualizzazioni³²⁷. Anche l'*immagine-archivio* di film amatoriali non può essere intesa come qualcosa che si esaurisce una volta catalogata e riposta in uno scaffale. La questione dell'archivio, come scrive Derrida, non è questione del passato, ma di avvenire, la domanda di una promessa e di una responsabilità per il domani. Ci saranno sempre imprevedibili "immagini a venire".

Patricia Zimmermann scrivendo sugli archivi dei film di famiglia dice:

«In the popular imagination, archives often are framed as the depositories of old, dead cultural artifact. But archives are never inert, as they are always in the process of addition of new arenas and unknown objects. The archive, then, is not a simply depository, which implies stasis, but is, rather, a retrieval machine defined by its revision, expansion, addition, and change [...] The archive functions as the custodian of [...] memories laced with contradictions and ambiguities»³²⁸.

Questa concezione complessa e dinamica di memoria riconduce anche alle riflessioni di Aby Warburg sull'immagine:

«Warburg, credo, si è sentito insoddisfatto della territorializzazione del sapere sulle immagini perché era sicuro di due cose almeno. La prima è che non siamo *davanti all'immagine* come davanti a una cosa di cui possiamo tracciare le frontiere esatte. L'insieme delle coordinate positive – autore, data, tecnica, iconografia...- non può ovviamente bastare. Un'immagine, ogni immagine, è il risultato di movimenti provvisoriamente sedimentati o cristallizzati al suo interno. Questi movimenti la attraversano completamente, hanno ciascuno una traiettoria – storica, antropologica, psicologica – partendo da lontano e proseguendo al di là di essa. E ci obbligano a pensarla come un

³²⁷ G. Didi-Huberman, *Immagine malgrado tutto*, op.cit.

³²⁸ P. Zimmermann, *Introduction*, in op. cit., p. 19.

momento energetico e dinamico, per quanto specifico nella sua struttura»³²⁹.

Nel periodo in cui lavorava sui ritratti familiari dei Sassetti, famiglia di banchieri come quella a cui apparteneva, Warburg scriveva in una lettera al fratello Max di trovare il suo lavoro di archivio incredibilmente interessante poiché era come riportare a una sorta di vita, quasi di palpitazione, quelle immagini di persona scomparse: «gli sbiaditi fantasmi raffigurati possono ricominciare a pulsare»³³⁰.

³²⁹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, op.cit. pp. 39-40.

³³⁰ E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970, trad.it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, op.cit., p. 118.

Un'ora sola ti vorrei

Compito della vita è far coesistere tutte le ripetizioni
in uno spazio in cui si distribuisce la differenza.

Gilles Deleuze

Un'ora sola ti vorrei (2002) di Alina Marazzi è un film realizzato a partire da un archivio di immagini di famiglia: fotografie e filmati girati per la maggior parte dal nonno materno della regista, l'editore milanese Ulrico Hoepli, in un lungo periodo che va dal 1926 al 1972³³¹.

Protagonista è la madre Liseli Hoepli Marazzi, morta suicida a trentatré anni, quando la regista era ancora una bambina. La storia viene ricostruita cucendo insieme testimonianze del passato (filmini e fotografie di famiglia, diari, lettere, referti e conti della clinica, alcune registrazioni sonore tra cui un disco inciso in cui la madre chiacchiera col padre e canticchia appunto alcune strofe di *Un'ora sola ti vorrei*, canzone che dà il titolo al film), attraverso il montaggio di elementi quotidiani, familiari, privati.

La regista parla del film come di un complesso percorso di ricostruzione, un mettersi sulle tracce della madre e di celebrarla ricordandola, dopo averla per lungo tempo ignorata e rimossa:

«Il film è la ricostruzione della mia personale ricerca del volto di mia madre, attraverso il montaggio dei filmati girati da mio nonno. Un tentativo di ridarle vita anche solo sullo schermo, un modo per

³³¹ Le immagini provengono dall'archivio di Ulrico Hoepli, appassionato cineamatore. Il materiale montato è stato selezionato tra sessanta bobine, circa venti ore di girato, sia a colori che in b/n, che coprono un ampio arco temporale, dal 1926, anno in cui il nonno conosce la sua futura sposa, al 1972, anno della morte di Liseli. I film sono quasi tutti in 16mm, i più recenti sono girati in 8mm e Super8, e sono stati girati con una Bolex a molla, ad eccezione dei più vecchi, quelli in b/n del 1926, realizzati con una Pathé -Baby su una pellicola 9,5mm, e in seguito riversati in 16 mm. Alcune immagini sono ricavate anche dai filmati amatoriali dell'amico della famiglia Hoepli, Giorgio Magister, ma coprono un periodo di tempo più circoscritto, dal 1958 al 1962, coincidente col fidanzamento e il matrimonio di Liseli Hoepli e Antonio Marazzi.

celebrarla ricordandola. Per quasi tutta la mia vita il nome di mia madre è stato ignorato, evitato, nascosto. Il suo volto anche. Ho la fortuna invece di poterla vedere muoversi, ridere, correre»³³².

Un'ora sola ti vorrei è, dunque, un film sulla ricerca del volto della madre, sul desiderio di ritrovarlo e specchiarsi in esso. Un processo di elaborazione della perdita e di riconciliazione attraverso un'opera creativa. Sia la ricostruzione sia il dolore fanno parte di questo processo. La regista spiega come il film sia nato da un percorso doloroso e complesso, dal desiderio e insieme dal senso di colpa³³³, derivati dal non avere mai conosciuto davvero la storia della madre:

«Una volta un amico mi ha detto che la vera arte nasce dal senso di colpa e dal desiderio, e che *Un'ora sola ti vorrei* si muove sotto la spinta di queste due manifestazioni. Che l'arte nasca da un senso di colpa è una dichiarazione forte, anche se vera. Sicuramente nasce sempre da un percorso di sofferenza, anche se talvolta è una sofferenza che porta a qualcosa di positivo. Il desiderio è legato a qualcosa che non c'è, che manca, e può essere generato da un senso di colpa. Per me il senso di colpa è legato al fatto di non avere mai conosciuto la storia di mia madre. Questa mancanza a un certo punto mi è diventata intollerabile e mi ha portato a fare questo film»³³⁴.

Un'ora sola ti vorrei è un esercizio di “postmemoria”, per usare un'espressione coniata da Marianne Hirsch³³⁵, che fa riferimento al ricordo non diretto ma basato sulla memoria di generazioni precedenti.

Ho indicato il valore terapeutico del fare un film con i filmati della propria famiglia col termine di “memoria performativa³³⁶” in quanto si tratta di un percorso che non

³³² http://www.hulot.it/il_cinema_delle_donne.html.

³³³ In *Un'ora sola ti vorrei* c'è una canzoncina, *Hänschen Klein*, molto famosa in area tedesca, che viene intonata dalla stessa Marazzi e che racconta la vicenda di un bambino che abbandona la propria casa e per questo rende triste la madre. È una canzoncina che parla del senso di colpa e del desiderio di ricongiunzione con la propria madre. Tema che agisce nel film a più livelli, e riguarda da un lato la separazione della regista dalla madre, dall'altro la frattura vissuta a propria volta inconsciamente da quest'ultima nei confronti della sua. La paura di essere abbandonati si lega al senso di colpa, al timore infantile di avere commesso qualcosa che abbia indotto l'oggetto amato ad allontanarsi da noi.

³³⁴ A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milano 2006, p. 56.

³³⁵ M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

³³⁶ R. Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in E. Agazzi- V. Fortinati, *op. cit.*, p. 610: «Gli atti di memoria includono performatività, rappresentazione e interpretazione, poiché queste (ri)costruzioni e trasmissioni nella cultura emergono da una complessa dinamica tra passato e presente, individuo e collettività, privato e pubblico, ricordo e oblio, potere e assenza di potere, storia e mito, trauma e nostalgia,

soltanto produce un'opera, in questo caso il film, ma insieme modifica profondamente coloro che vi partecipano; in prima istanza la regista che sceglie in maniera catartica di mettere a nudo qualcosa di suo, qualcosa che le ha provocato profonda sofferenza:

«Grazie al film sono riuscita a costruire un pezzo della mia memoria che era andata perduta, che era sommersa da qualche parte. Posso dire che questo lavoro mi ha profondamente cambiata e certamente ha avuto anche una funzione terapeutica rispetto alla mia storia. È stato detto più volte che questo film assomiglia a un processo psicoanalitico perché segue un percorso di associazioni di idee e di immagini e di libere parole. Credo che ciò sia esatto»³³⁷.

Una forma di cura, un vero e proprio viaggio personale di riconciliazione che passa attraverso una lenta riappropriazione del volto e dello sguardo materno. Uno sguardo che si è riattivato grazie ai fotogrammi che lo avevano catturato e conservato, e che si vivifica di volta in volta attraverso gli occhi e l'esperienza degli spettatori:

«All'inizio, la mia era una vera e propria sete di immagini, volevo capire e “scoprire” cose che non sapevo della vita di mia madre e della mia famiglia. Ogni fotogramma era un tesoro che veniva alla luce e io speravo che guardando quelle immagini altre sarebbero affiorate nella mia memoria. Questo non è accaduto, ma succedeva invece che imparavo a riconoscere le espressioni e lo sguardo di quella donna e riconoscere le somiglianze con me. Era un'esperienza nuova per me visto che prima di allora non mi ero mai rispecchiata in un volto femminile al quale sentivo di appartenere»³³⁸.

Il mistero delle immagini in movimento risiede nel loro apparire al momento giusto, per cui in ogni sequenza filmata è riconoscibile un fuoco emotivo, un centro emozionale:

«C'è una forza di gravità che attrae a sé nuclei di immagini, costituendole come mondi o stelle.

immaginazione e realtà, paure e desideri consci e inconsci di un individuo e/o di un gruppo identitario».

³³⁷ Dall'intervista ad Alina Marazzi contenuta negli extra del dvd *Un'ora sola ti vorrei*, edito da Cecchi Gori Home Video nel 2005.

³³⁸ A. Marazzi, *op.cit.*, p. 92.

Un'ora sola ti vorrei è una costellazione di pianeti e stelle, ognuna con il suo centro pulsante. Così, con il lavoro di montaggio si è cercato soprattutto di far coincidere le sequenze con la loro carica affettiva»³³⁹.

Il valore attribuito alla forza emotiva dell'immagine e la scelta di lavorare attraverso il montaggio di archivi privati consente di mettere il lavoro della Marazzi in relazione con tutta una tradizione di pensiero sull'immagine, che muovendo dalla lezione di Aby Warburg e Walter Benjamin³⁴⁰ giunge fino alle attuali riflessioni di Agamben e Didi-Huberman.

Nel contesto di una storia delle immagini, Warburg aveva messo infatti in evidenza come accanto al *Nachleben* fisiologico – la persistenza delle immagini retiniche – vi sia un *Nachleben* storico delle immagini, legato al persistere della loro carica mnestica, che le costituisce come «dinamogrammi»³⁴¹.

Le immagini sono tracce dotate di un'ulteriore potenza cinetica, possiedono una vita speciale, una sopravvivenza (*Nachleben*) e affinché questo movimento segreto possa emergere è necessario un movimento - uno sguardo o un montaggio - che le renda di nuovo accessibili, che le lasci intonare il loro ritmo:

«La sopravvivenza delle immagini non è, infatti, un dato, ma richiede un'operazione, la cui effettuazione è compito del soggetto storico (così come si può dire che la scoperta della persistenza delle immagini retiniche esige il cinema che saprà trasformarla in movimento). Attraverso questa operazione il passato – le immagini trasmesse dalle generazioni che ci hanno preceduto – che sembrava in sé concluso e inaccessibile, si rimette, per noi, in movimento, ridiventa possibile»³⁴².

Dal momento che le immagini dei filmati familiari sono mute, la regista sviluppa la

³³⁹ *Ibi*, p. 22.

³⁴⁰ Il mettere insieme pezzi sparsi di memoria, capaci di tracciare via via una mappa personale, avvicina il lavoro fatto da Alina Marazzi ai gesti della figura benjaminiana del collezionista, «robivecchi dell'umanità», il quale si trasferisce idealmente non solo in un mondo remoto nello spazio e nel tempo ma anche in un mondo migliore dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili. Con la *Bartleby*, la sua casa di produzione, la Marazzi ha intenzione di regalarsi un lusso inattuale: «produrre piccoli film che sfiorino l'inutilità».

³⁴¹ Cfr. G. Agamben, *Ninfe*, *op.cit.*

³⁴² *Ibi*, pp. 25- 26.

narrazione attraverso l'espedito di una lettera immaginaria scritta dalla madre e letta dalla sua stessa voce over. Alina Marazzi³⁴³, con una maschera catartica, nella finzione del film presta la propria voce alla madre -«una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci»³⁴⁴: «Cara Alina, ora che è passato così tanto tempo da quando sono morta ti racconto la mia storia».

La regista confessa che scegliere di prestare la propria voce alla madre è stata una decisione assai complessa, a cui è giunta solo dopo diverse ipotesi:

«Sono arrivata a questa formula dopo diverse ipotesi. All'inizio pensavo di esprimermi in prima persona, come Alina che racconta la vita di sua madre. Ho deciso poi di dare la mia voce a un racconto immaginario fatto da Liseli molti anni dopo la sua scomparsa. Avevo bisogno di un espedito letterario per introdurre la storia e i testi che realmente compongono il film: i diari, le lettere, le cartelle cliniche»³⁴⁵.

In questa scelta erano coinvolte questioni delicate di tipo artistico, linguistico ed etico, dal momento che era fondamentale mantenere al contempo un processo di proiezione - Alina Marazzi attraverso la sua voce si identifica con la madre e ridà vita a colei che le aveva dato la vita – e di distanziamento, che rendesse possibile il raccontare cinematograficamente la storia e i suoi protagonisti.

Liseli Marazzi racconta dunque mediante una lettera la propria vicenda alla figlia, e al contempo a noi spettatori, e la racconta da sè pur essendo già morta. Questo livello di finzione permette allo spettatore di conservare una posizione privilegiata. È un discorso che si rivolge a lui e avviene per suo tramite: egli viene coinvolto nella storia senza dimenticare la sua distanza da questa, in un oscillante alternarsi di prossimità e distacco.

³⁴³ Mi pare interessante a questo proposito ricordare come la regista sia un'ammiratrice del lavoro di John van der Keuken, il quale riteneva che il senso aggiunto del fare documentari stesse anche nell'esplicitare la presenza e il punto di vista del regista, che poteva mettersi in campo anche fisicamente.

³⁴⁴ I. Calvino, *Un re in ascolto* in *Sotto il sole giaguaro*, Mondadori, Milano 2000.

³⁴⁵ A. Marazzi, *op.cit.*, p. 35.

Un'ora sola ti vorrei parla del senso complicato e profondo di inadeguatezza di una donna di fronte ai propri ruoli di figlia, di moglie e di madre³⁴⁶, del suo annaspere alla ricerca di qualcosa che vada oltre una funzione richiesta dal sociale e lasci liberi di comprendere e seguire le proprie inclinazioni, di essere come i panni stesi all'aperto in una «giornata di cielo sereno con vento»³⁴⁷.

Attraverso la lettura dei diari nel film, la protagonista, sebbene vissuta da sempre nel benessere, in una specie di illusione di serenità dove non esiste alcun problema, dichiara subito di sapere che non avrebbe mai trovato il suo posto nel mondo.

La rappresentazione di questo scarto tra le parole lette e le immagini di felicità e benessere recuperate³⁴⁸ inserisce nel film una nota politica, esplicitando attraverso la vicenda personale della protagonista come e a quale prezzo si realizzino i mutamenti culturali in un'epoca.

La storia di Liseli è politica perché racconta una parte dell'esperienza collettiva portata avanti dalle donne nel Novecento, il loro tentativo di ribellione ed emancipazione.

Come osserva Judith Butler³⁴⁹, erede della lezione di Foucault, i dispositivi di potere si articolano direttamente nel corpo e nella vita degli individui, e coloro che vivono desideri non conformi alla norma sviluppano un senso diffuso della propria irrealtà che può condurre al suicidio o a una vita suicida. Queste vite spesso restano in un limbo di invisibilità a cui non è concesso nemmeno di venire compiante. Interessata ad una critica della violenza etica la Butler sottolinea la natura relazionale e

³⁴⁶ Cfr. A. Marazzi, *op. cit.*, p. 79: Liseli nella sequenza del suo matrimonio dice: «Cosa posso dare ad Antonio io? Eppure poi ho tante esigenze: non voglio una donna di servizio, voglio che mi aiuti a lavare i piatti, a cambiare i panni ai bambini, se ne avremo. Sarei una selvaggia, vorrei che lui mi facesse da mangiare, tanto sarei gelosa della nostra vita privata[...]. Nello stesso tempo ho paura, se mi sposo con Antonio, di non riuscire a renderlo felice, perché gli ho detto un sacco di cose ma in realtà io sono pigra, e sarà deluso, perché se avrò dei figli poi sarò incapace di fare un lavoro, perché vorrei occuparmi di loro. E se imparassi a fare la danza del ventre?».

³⁴⁷ *Ibi*, p. 60: «Questa frase, che ricorre anche successivamente, è tratta da una cartolina che Liseli scrive alla sua amica del cuore Sonia, in cui esprime tutto il suo desiderio di andare per il mondo, di condividere qualcosa di immediato come una giornata di cielo sereno con vento».

³⁴⁸ E. Morreale, *Cronaca familiare. Immagini e voci* in «Cineforum», 447, Agosto- Settembre 2005: «Tra le parole (lette) e le immagini (recuperate) sembra esserci uno scarto: sulla pellicola c'è tutto lo sforzo di una donna a farsi ritrarre, a essere madre. Nelle lettere gli sfoghi confusi e intimi. Lo sforzo della regista è anche quello di cucire *per il tramite della propria voce*, questo iato tragico ».

³⁴⁹ Cfr. J. Butler, *Prekarious Life. The power of mourning and violence*, Verso, London- New York 2004, trad. it. *Vite precarie*, Meltemi editore, Roma 2004, p.180.

regolativa dell'identità. Sono i nostri legami o vincoli con gli altri che ci danno forma il legame col tu è parte costitutiva di ciò che siamo:

«Mi è stato chiesto: “ Ma non credi che se tua madre avesse incontrato il femminismo in quegli anni qualcosa sarebbe cambiato?” Forse sì. [...] Le cose che scrive sono personali, ma sono le stesse riflessioni che tutte le donne hanno cominciato a fare tra di loro qualche tempo dopo, quando hanno condiviso il loro disagio e hanno capito che la sensazione di essere costrette in un ruolo era diffusa. Quando hanno iniziato a parlarne hanno capito che era un problema strutturale e di relazione con la società, e non più un problema da risolvere con psicofarmaci o cliniche svizzere»³⁵⁰.

Da questa prospettiva la sofferenza di Liseli, nonostante sia stata occultata e rimossa, non è altro rispetto alla famiglia e alla società cui appartiene. Parafrasando Derrida, si potrebbe dire che se è un margine è un margine significativo, un bordo in cui vengono a porsi i più sconcertanti problemi di topologia³⁵¹, è un luogo quello da cui parla Liseli che ci consente una lettura più adeguata del suo contesto familiare e sociale.

La Marazzi ha peraltro più volte dichiarato di avere trovato assai stimolante la lettura in chiave femminista che è stata data della storia di sua madre³⁵², tanto da poterlo riconoscere come *leitmotiv* del suo lavoro, il quale anche nelle due opere successive, *Per sempre* e *Vogliamo anche le rose*, rivolge l'attenzione a donne che in modi diversi mettono in discussione se stesse e il loro ruolo:

«La storia di *Un'ora sola ti vorrei* è stata per lungo tempo, dentro la mia testa solo la storia di mia madre. Solo in seguito sono riuscita a vedere il film in un'altra ottica, a pensarlo come una storia emblematica, in cui molte altre donne si potessero identificare. [...] Mentre lavoravamo al film [...] la vicenda particolare di Liseli assumeva altri connotati e diventava il ritratto di una donna in crisi poco prima dell'esplosione dei movimenti femministi»³⁵³.

³⁵⁰ A. Marazzi, *op. cit.*, p. 82.

³⁵¹ J. Derrida, *Essere giusti con Freud. La storia della follia nell'età della psicoanalisi*, *op. cit.*, p.33.

³⁵² La stessa Marazzi mette in evidenza come gli studi di genere abbiano messo la follia femminile in relazione ad una energia di ribellione ad un ruolo e ad un destino di sottomissione.

³⁵³ *Ibi*, p. 81.

Raccontare la storia privata di Liseli Marazzi implica il raccontare la vicenda di una famiglia della alta borghesia milanese, sullo sfondo dei fatti del secolo scorso, rendendo manifeste le intersezioni e le risonanze tra i momenti di vita personale e i riflessi di una storia più ampia.

Un primo livello di fruizione è infatti certamente legato all'estetica delle immagini girate da Ulrico Hoepli, le quali possiedono un preciso e consapevole senso della messa in scena³⁵⁴ e dello stile di ripresa, nel rispetto degli stilemi iconografici delle epoche che testimoniano, ovvero il periodo dagli anni Venti ai Sessanta.

Al di là infatti dell'apparente ingenuità di un film di famiglia, la costruzione scenica, le pose, i luoghi, di queste immagini amatoriali sottintendono quella società e quella cultura sociale, quella retorica della felicità in cui l'essere spensierati costituiva quasi un obbligo. Insieme a questa rappresentazione di felicità, caratteristica costante del film di famiglia al servizio delle apparenze e delle leggende su cui si costruiscono le famiglie³⁵⁵, le immagini girate dal nonno della Marazzi rappresentano una proiezione del suo desiderio estetico:

«Mio nonno filmava unicamente con lo scopo di documentare alcuni momenti della vita di famiglia per mostrarli poi in casa. Non dava molto peso a questa passione, ma dai risultati ottenuti si evince un preciso gusto estetico, una sicura padronanza del mezzo e della tecnica. Ogni immagine è fortemente “messa in scena”, con una sua coreografia e regia interna. Ho riconosciuto un'intenzione inconsapevole da parte di mio nonno, ma molto consapevole da parte della cultura borghese, di raccontare la propria esistenza [...] attraverso un controllato processo di auto rappresentazione. Ogni immagine creata non è mai casuale, “rubata”, ma è anzitutto il contrario di quello che si pensa dei film di famiglia»³⁵⁶.

³⁵⁴ Cfr. *Ibi*, p. 42; scrive Alina Marazzi a proposito delle sequenze di matrimoni diversi all'inizio di *Un'ora sola ti vorrei*: «Sembra che siano stati vestiti da costumiste e acconciati da parrucchieri, e lanciano in macchina sguardi consapevoli come se recitassero. Sembrano attori affermati del cinema anni Sessanta [...]. Questa evidente messa in scena mi ha aiutato a trovare quel distanziamento narrativo che andavo cercando, nel tentativo di trattare quelle immagini come in un film di finzione».

³⁵⁵ P. Simoni, *Il film di famiglia. L'ambiguità delle immagini felici*, in M. Bertozzi (a cura di), «Schermi di pace», Annali 8, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 2005.

³⁵⁶ A. Marazzi, *op. cit.*, p. 48.

Un secondo livello nel film è rivelato invece dalle testimonianze scritte che, come detto, aprono una crepa nella spensieratezza mostrata dai filmati e raccontano di un sentimento di indegnità e di colpa, di un'incapacità dolorosa da parte di Liseli ad aderire a un modello predefinito e della sua costante paura di deludere coloro che aveva intorno:

«Ho sempre avuto la sensazione di non essere all'altezza. A diciassette anni ho scritto nel mio diario: Sono la più grande ipocrita della terra, egoista e crudele. Perché non ho ascoltato i miei genitori? Perché non ho riposto in loro tutta la mia confidenza? Perché non ho creduto loro? In questo momento sono un essere brutto e abietto. Non ci si può fare niente. Quando la mamma mi dice che sono antipatica a tutti ci credo e sto male».

Le immagini introducono lo spettatore in un mondo quasi da favola, i cui protagonisti appaiono belli, ricchi e spensierati. È come se Ulrico Hoepli per tutta la vita avesse filmato la figlia in una apparente cornice di felicità senza però riuscire a vederla veramente, senza cogliere lo sguardo che questa gli rimandava, come se la macchina da presa fosse stata incapace di riprendere al di là dell'apparenza.

Nel suo diario Liseli scrive a proposito del padre:

«Oggi avevo bisogno di parlare con qualcuno che cercasse di capirmi, ma il papà mi ha fatto una semi scenata. È un egoista, ecco tutto. E quando anche si discute, e vede di aver torto, alza la voce e urla, perché così fa anche in ufficio dove è abituato a comandare».

Liseli Marazzi scrive spesso nei diari del suo «terribile» bisogno di parlare e di essere ascoltata. Bisogno che non trova risposta in chi le sta intorno: i suoi non sono considerati che «pensieri superflui, inutili pagliacciate» che la rendono «noiosa» e incline a farsi «tanti problemi stupidi»³⁵⁷.

Intenso e problematico è il rapporto con la madre, vissuta come un modello perfetto

³⁵⁷ Parole tratte dai diari di Liseli Marazzi e utilizzate nel corso del film *Un'ora sola ti vorrei*.

difficile da emulare. Dopo il matrimonio e la nascita dei figli, Liseli le scrive frequentemente, agitata da un crescente senso di solitudine, da stanchezza e nostalgia di casa. Liseli ringrazia la madre per quello che ha fatto per lei, e confessa di sentirsi incapace di fare lo stesso per i suoi figli. Nel suo stato depressivo sente vivo il bisogno di essere coccolata da lei come quando era piccola. Come tante altre donne, Liseli è spaventata dall'essere moglie e madre, ha il terrore di non essere all'altezza. Esplicita in tal senso è una sequenza del film che monta in modo alternato due scene che ritraggono la maniera in cui la mamma fa il bagnetto al figlio. Nella prima sequenza, in un impeccabile bianco e nero, c'è la nonna della regista, mamma perfetta mentre adagia il figlio in una tinozza lavandolo teneramente e con una delicatezza altrettanto perfetta. Nella successiva, in un super8 un po' sgranato, compare Liseli filmata mentre lava in modo impacciato i capelli alla figlia Alina, costringendola a una posizione che appare scomodissima. Gestualità diverse nell'accudire i figli, espressione di situazioni differenti.

Il tema della maternità è certamente oggetto ampio e complesso³⁵⁸. Si è da qualche tempo cominciato a mettere in discussione il modello della madre perfetta capace di rispondere a ogni bisogno del suo bambino e a problematizzare le difficoltà, le ansie, i sensi di inadeguatezza, che ogni madre può sperimentare col figlio nel corso del tempo, soprattutto se pressata da un modello, da un ideale di perfezione, che altro non è se non edulcorazione, semplificazione, che finisce con l'irrigidire in schemi il dialogo e il confronto.

A riprova di ciò mi è parso interessante ritrovare anche negli scritti di una artista importante e riconosciuta come Louise Bourgeois, attenta interprete del rapporto tra spazio pubblico e spazio privato in relazione all'identità femminile, una lucida testimonianza della paura di essere madre:

³⁵⁸ Cfr. A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Norton, New York 1976, trad. it. *Nato di donna*, Garzanti, Milano 1996; C. Botti, *Madri cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Il Saggiatore, Milano 2007.

«Mia madre era davvero intelligente, molto più di me [...]. Ed eccomi lì, moglie e madre, spaventata dalla mia famiglia. Avevo il terrore di non essere all'altezza. Mia madre aveva compreso il suo ruolo e non ne temeva gli oneri. Io non avevo capito qual era il mio ruolo e temo di non averlo svolto in maniera soddisfacente. E cosa fai quando hai paura? »³⁵⁹

Questo segno di convergenza di percorsi così lontani attesta un disagio comune vissuto da una pluralità di singole donne a trarsi fuori da un modello già previsto per loro.

Il film di Alina Marazzi dipana attraverso gli sguardi una genealogia al femminile in cerca del volto materno: «il primo viso che guardiamo quando veniamo al mondo è il viso di nostra madre. È quello che ricordiamo e conosciamo meglio»³⁶⁰. C'è una sequenza, risultato di un lungo lavoro di approfondimento, in cui Liseli e la madre si guardano, grazie a un'azione di montaggio. Questo passaggio, oltre che riuscito da un punto di vista formale, è molto importante per i messaggi che contiene:

«Innanzitutto la sequenza rompe la continuità temporale. Madre e figlia, nell'invenzione del montaggio, hanno ora la stessa età e dialogano alla pari [...]. Negli studi di genere, è molto presente il tema dell'affidamento di sé di una donna a un'altra, considerata madre simbolica. Nella scena in questione questa richiesta è visibile negli sguardi che le due donne si scambiano; essa scavalca prepotentemente lo scarto generazionale di madre e figlia, per diventare scambio tra donne, oltre la linea del tempo e della storia»³⁶¹.

C'è un ordine femminile degli sguardi che richiede relazione affinché il genere femminile stesso sia per ogni donna comune orizzonte di riconoscimento:

«L'ordine naturale/natale degli sguardi vuole pertanto che la madre e la figlia stiano in una visibilità reciproca. Vuole che nella relazione fra madre e figli *si guardi* il genere femminile cui ogni donna

³⁵⁹ L. Bourgeois, *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923-1997*, Violette Editions, London 1998, trad.it. *Distruzione del padre. Ricostruzione del padre. Scritti e interviste*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 218.

³⁶⁰ Testo del film *Un'ora sola ti vorrei*.

³⁶¹ A. Marazzi, *op. cit.*, p. 60.

appartiene, trovando in questo la misura del suo apparire, e perciò del suo essere, nel mondo [...]: appunto l'innegabile matrice femminile dell'umano apparire»³⁶².

Il tema della maternità sostanzia l'intero film, perfino in alcuni fotogrammi che meno esplicitamente si ricollegano a esso; per esempio i panni stesi ad asciugare, la cui immagine ritorna un paio di volte senza un'evidente ragione nel film, non sono altro che i ciripà, i vecchi pannolini di stoffa per bambini, che venivano usati negli anni Cinquanta e Sessanta³⁶³. Particolare apparentemente microscopico e marginale che raccoglie e convoglia un pensiero centrale nel corso dell'intero film.

Il valore catartico o di “riparazione”, per usare un'espressione di Melanie Klein, di questo lavoro cinematografico si è amplificato nel luogo pubblico, nello sguardo e nella visione condivisa, conferendo realtà al volto e alla storia di Liseli. Ed è proprio la dimensione intima del racconto che lo porta a essere universale, perché si esprime con la voce semplice e al tempo stesso profonda delle confidenze e delle riflessioni, anche esistenziali, che le parole di Liseli propongono³⁶⁴.

Liseli ci confida i suoi pensieri di scoperta sull'amore, dopo l'incontro con il padre di Alina, Antonio Marazzi. Parole assai belle, con cui ciascuno di noi si è confrontato nella vita e per questo potrebbe riconoscersi:

«Ecco, ti ho detto che ti amo e non so niente di te. Ho paura di averti spaventato, ma spero di no, spero che tu mi creda. Vorrei sapere se ti piacciono le finestre aperte di notte, o se anche tu hai la mania di chiudere le tapparelle alle sei di sera. Io non lo posso sopportare. Mi sembra che tutti gli altri amori non siano niente in confronto al nostro. Tu hai inventato l'Amore per me e io cosa ti darò? Amore, non ti lascerò desiderare nulla perché tutto quello che ti potrò dare non te lo darò nemmeno, sarà tuo subito»³⁶⁵.

E ci racconta anche dei suoi sentimenti di incertezza, del suo costante timore di

³⁶² A. Cavarero, *Nonostante Platone*, Editori Riuniti, Roma 1990, p.10.

³⁶³ Traggio queste informazioni dall'intervista fatta da me ad Alina Marazzi, Milano, marzo 2010.

³⁶⁴ A. Marazzi, I. Fraioli, *Un'ora sola ti vorrei*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2003, p. 97.

³⁶⁵ Parole dei diari di Liseli Hoepli Marazzi.

deludere, di non essere all'altezza delle aspettative di chi ama.

È come se il film volesse riconsegnare la donna a se stessa, liberandola dal groviglio di discorsi che ne hanno imprigionato la personalità e hanno finito per soffocarla alla maniera di una Antigone moderna, incarcerata e morente di mancato riconoscimento.

Liseli per descrivere il suo sentimento di isolamento durante la depressione si paragona, con un'efficace metafora, a qualcuno che all'interno di un pezzo di ghiaccio vede tutto, ma non può farsi ascoltare, né può partecipare alla vita con tutti gli altri.

Questi discorsi peraltro sono nel film puntualmente utilizzati: il discorso familiare e sociale di cui i filmini sono la cifra più evidente, quello medico e psichiatrico con le sue pretese di normalizzazione - «dove l'uomo giudica l'uomo: io sono sana, tu sei malata»³⁶⁶ - riportato attraverso le diagnosi e le cartelle cliniche³⁶⁷. La malattia è raccontata a livello visivo attraverso alcuni dettagli, riprese in macro che intendono restituire il senso dell'approccio scientifico alla malattia. Una delle sequenze mostra una serie continua di farfalle disposte in teche di vetro:

«L'immagine della farfalla colorata, bella, leggera, viva per un giorno e morta per sempre quando fissata a uno spillo nelle bacheche d'esposizione, mi sembrava potesse rappresentare bene la condizione di mia madre nei giorni dell'ospedale. Liseli scrive: "Il mio stato è come di uno che è stato inglobato in un pezzo di ghiaccio. Tu vedi tutto quello che è fuori ma non senti le voci e non puoi unirti agli altri. Capito com'è?". Allora mi è venuta l'idea di riprendere le farfalle dentro le bacheche»³⁶⁸.

È noto che proprio alle farfalle, considerate ambasciatrici di un mondo lontano³⁶⁹, Aby Warburg era solito rivolgersi durante il suo ricovero nella clinica psichiatrica di Kreuzlingen. Farfalle come metamorfosi della "sua" Ninfa, che egli è incapace di seguire:

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ L. Farinotti, *La ri-scrittura della storia: «Un'ora sola ti vorrei» di Alina Marazzi e la memoria delle immagini*, in *Comunicazioni sociali*, Settembre - Dicembre 2005, p. 499.

³⁶⁸ A. Marazzi, *op.cit.*, p. 97.

³⁶⁹ Cfr. L. Binswanger -A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, testi a cura di C. Marzia e D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza 2005.

«Accostandomi alla nostra agile fanciulla, vorrei roteare via con lei pieno di gioia. Ma questi slanci non sono fatti per me. A me è solo permesso guardare indietro e assaporare nei bruchi lo sviluppo della farfalla»³⁷⁰.

La malattia viene rappresentata come costrizione all'immobilità, a uno stato rigido e fisso. Anche i suoni in *Un'ora sola ti vorrei* lavorano in questa direzione: una goccia ripetuta fino allo sfinimento, il suono meccanico della macchina da scrivere, del proiettore, del metronomo, sempre uguale a se stesso, non fanno che enfatizzare l'angoscia di uno stato immobile, in cui si è come soffocati dalla gabbia di una “campana di vetro”³⁷¹. Una prigione che Liseli riconduce agli ammaestramenti del padre, a cui lei nel suo profondo si ribella.

Il contributo sonoro svolge un compito fondamentale: i suoni, le voci, la musica, modificano l'esperienza che si ha delle immagini, che si colorano diversamente nel momento in cui l'udito partecipa al loro processo di appropriazione, mutando le impressioni che queste possono produrre sui nostri sentimenti. Alcuni dei brani musicali scelti hanno un valore affettivo per la regista, altri invece rimandano alle atmosfere del tempo ed enfatizzano i temi del film. Ci sono inoltre una serie di rumori, di suoni e voci bisbigliate che sono state aggiunte, come se da un baule lasciato aperto fossero venuti fuori, in forma sparsa, parole, pezzi di carta, fotografie, filmati, suoni, voci di bambini. Sono state utilizzate anche due registrazioni su nastro trovate dalla Marazzi a casa dei nonni. La prima in cui si può sentire la nonna che suona il piano con delle voci che parlano sopra e la seconda in cui è registrata una telefonata fatta da una nave tra Liseli e la madre.

Benni Atria parla di una sonorizzazione emozionale, in grado di aprire spazi alle associazioni e alle risonanze dello spettatore³⁷². Ci sono elementi sonori che lavorano

³⁷⁰ E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970, trad. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, op.cit., p. 103.

³⁷¹ Cfr. S. Plath, *The Bell Jar*, romanzo pubblicato sotto lo pseudonimo di Victoria Lucas nel 1963, trad. it. *La campana di vetro*, Oscar Mondadori, Milano 1979.

³⁷² Conversazione con Benni Atria, 11 Novembre 2010.

per contrasto, come nella scena in cui è ripreso l'oblò della nave *Stella Polaris* in cui ciò che si sente è il rumore di un'onda dall'esterno, mentre l'immagine ripresa è all'interno della nave:

«Lo schiaffo dell'onda sull'oblò è un suono completamente astratto, direi espressivo, malgrado sia realistico. Anche perché dall'interno di una nave non è possibile sentire quell'ondata così come l'abbiamo prodotta. Quello schiaffo funziona da un lato come escamotage narrativo, una rottura sonora che permette di passare da un argomento all'altro, ma dall'altro serve a sollecitare la percezione acustica dello spettatore, che avverte il rumore dell'onda come naturale, anche se non è assolutamente realistico»³⁷³.

Nel film sono presenti elementi sonori ricorrenti. Nella sequenza che mostra le cartelle cliniche ad esempio si sente il suono ripetuto della macchina da scrivere. Un dettaglio che tende a rappresentare il cuore della comunicazione sonora, per cui la condizione di Liseli in clinica viene associata ad una spersonalizzazione e disumanizzazione del suono.

Questa operazione di montaggio rappresenta un mettere insieme un materiale di memoria, creando da un archivio di immagini e suoni una nuova mappa biografica e emozionale. Tra montaggio e memoria esiste una evidente analogia; l'attività della memoria è montatrice per eccellenza: taglia e crea intervalli nel continuum di una storia; cuce insieme frammenti eterogenei, tempi diversi. Il tempo della memoria non è un tempo unico, lineare e cronologico, ma è un tempo sedimentato e molteplice, che dà luogo a una complessa cartografia emotiva.

Un'ora sola ti vorrei non segue un ordine cronologico nel raccontare gli eventi. Il racconto è volutamente sottoposto all'esercizio delle libere associazioni che si spostano avanti e indietro lungo l'asse del tempo, così che il montaggio si muove lungo due dimensioni, quella temporale e quella spaziale:

³⁷³ B. Atria in A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, op.cit., p. 72.

«Trattandosi di immagini preesistenti e non girate ad hoc è stata maggiore la libertà di associare un'immagine degli anni Trenta a una degli anni Sessanta. Una a colori e l'altra in bianco e nero, una sgranata e l'altra limpida. Le abbiamo usate come elementi grammaticali di una frase coerente. È come se avessimo avuto un verso dell'*Inferno* di Dante e un verso di una poesia futurista. Bisognava metterli in dialogo in una stessa composizione. Sembrava impossibile eppure è avvenuto.[...] Il montaggio consiste nel cogliere ciò che c'è di vivo nelle immagini e cercare di riprodurre quella vitalità. Quando ci si riesce non è difficile associare l'A con la Z, Dante con Marinetti[...]. Quello che abbiamo fatto in più è stato adeguare il vissuto intrinseco di quelle immagini a un vissuto nostro, e trovare un forte punto di contatto»³⁷⁴.

La vita si svolge nello spazio e nel tempo. I luoghi, non solo i tempi, sono significativi nelle biografie, dove l'individuale e il generale, l'uomo e la maschera del personaggio, il temperamento personale e lo spirito del tempo si mescolano. Significativi nella storia di Liseli sono la casa e la libreria paterna, la Svizzera dalla quale la famiglia originariamente proveniva, l'America in cui si trasferisce a causa del lavoro del marito e che diviene simbolo di isolamento affettivo, le case di cura dove viene ricoverata. Tutte le tappe, tutti i tempi di una vita disegnano il tracciato di un destino eseguito, quasi si trattasse di un atto divinatorio, in pochi istanti.

Avvicinare la ricerca cinematografica agli studi geografici, come spiega Giuliana Bruno, consente inoltre un ampliamento degli studi di genere, perché scioglie il presupposto binario che ha equiparato la figura del maschio al viaggio e quella della donna alla casa, dunque a un contenitore statico. Al pari del cinema il viaggio si è collocato infatti all'intersezione di pubblico e privato, e ha svolto un ruolo significativo nelle storie di genere, sia perché il viaggio ha dato storicamente a molte donne l'opportunità di assumere un ruolo pubblico - mediante la pubblicazione di diari, lettere o memorie - sia perché sin dalle origini il cinema ha esteso le possibilità di esplorazione al di là dei confini di genere, classe ed etnia.

Il cinema realizza in questa maniera pienamente il suo significato etimologico, il suo prendere nome dal termine greco *kinema* che connota movimento e al contempo

³⁷⁴ A. Marazzi, *op. cit.*, pp. 44- 45.

emozione. La parola latina *emovere* indica chiaramente un movimento verso fuori, un trasporto, un cambiamento da un luogo a un altro: lo spettatore più che *voyeur* diviene *voyageur*, viaggiatore.

Il cinema trattiene in sé il senso del viaggio, seppure immaginario:

«Ricerche recenti hanno mostrato che una varietà di mezzi hanno contribuito alla creazione della “coscienza turistica” che ha dato vita al cinema. Tra essi, oltre ai nuovi mezzi di trasporto, alle architetture dei transiti, alle fiere mondiali e alle pratiche estetiche panoramiche, vi erano la fotografia di viaggio, l'industria della cartolina e l'invenzione dei tour dell'agenzia Cook, che aprirono la via al turismo di massa. Il cinema era affetto dall'autentico virus del viaggio»³⁷⁵.

Lo spazio cinematografico si muove non soltanto nel tempo e nello spazio della narrazione, ma si muove attraverso lo spazio interiore e ci “commuove”, con la sua capacità di rendere gli affetti e di toccarci³⁷⁶.

Esiste una radice comune che apparenta la sfera del movimento corporeo a quella dell'emozione psichica - moto dell'animo - e la recente scoperta dei neuroni specchio, avvenuta nella seconda metà degli anni Ottanta, ha offerto in tal senso una possibile base neurofisiologica: ogni immagine innesca nel cervello dei circuiti neurali che si attiverebbero nel caso in cui fossi io stesso a eseguire i gesti necessari a produrre quell'immagine. Movimenti ed emozioni raffigurati nell'immagine stimolano nell'osservatore una risposta neurale empatica, come se fosse egli stesso a eseguire quei movimenti e a provare quelle emozioni³⁷⁷.

Come scrive Marco Bertozzi nel suo *Storia del documentario italiano*, guardare è scoprire di nuovo ciò che si sta guardando:

«Quando la passione del vedere coinvolge l'eccitazione del percepire, la cornice del riferimento si

³⁷⁵ G. Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, op. cit., p. 70.

³⁷⁶ *Ibi*, p. 7.

³⁷⁷ D. Freedberg, V. Gallese, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica* in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di) *Teorie dell'immaginazione. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, p. 332.

allarga e investe la questione estetica, la vulnerabilità delle emozioni, le memorie perdute, vertigini legate all'eredità di un destino [...]. Guardare diviene sorprendersi di qualcosa che muta all'esperienza: gioie scopiche nutrite di tracce del reale, attraversamenti nei quali non è più in gioco la critica d'arte o la storia dei dispositivi, quanto la moltiplicazione del sentire. Senza mappa, con poche guide, l'esperienza dello spettatore abbraccia la serendipica scoperta che le immagini vibrino ben al di là dei loro significati chiari»³⁷⁸.

Si realizza in questo modo un cinema di relazione, erede dell'esperienza del cinema di sperimentazione degli anni Sessanta e delle esperienze di videoarte proposte da Bruce Nauman o Bill Viola, che privilegia il rapporto intimo ed emozionale con lo spettatore. Lo spazio creato è uno spazio di “pubblica intimità”³⁷⁹, all'incrocio tra privato e pubblico, intersoggettivamente condiviso in uno scambio intimo.

Lo spettatore sta guardando e assistendo all'opera, ma allo stesso tempo sta leggendo il mondo, e la propria identità. Il film diviene strumento ottico mediante il quale lo spettatore può mettere a fuoco certe realtà personali³⁸⁰.

Nel film *Liseli* interpella lo spettatore quando si esprime attraverso le pagine di diario e le lettere, ma lo interpella soprattutto attraverso gli sguardi:

«Nel film ci sono molti scambi di sguardi tra due donne, mia madre e mia nonna, e al tempo stesso, il mio sguardo è sempre presente, credo che sia qualcosa che gli spettatori avvertono, anche se non mi conoscono. Quello sguardo materno che mi è venuto a mancare nella vita io l'ho rievocato nel momento in cui ho posato il mio sguardo su quelle immagini, su quelle vite passate»³⁸¹.

Lo sguardo è sufficiente a far sì che le immagini ci chiedano qualcosa, si avvicinino, fino quasi a toccarci, pur rimanendo distanti in maniera incolmabile:

³⁷⁸ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, p. 23.

³⁷⁹ Prendo in prestito questa espressione dall'opera di Giuliana Bruno in *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2009, nella convinzione che queste sue riflessioni possano adattarsi al cinema, in quanto luogo pubblico di esperienza emozionale.

³⁸⁰ M.C.Naussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, trad. it. *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 298- 299.

³⁸¹ A. Marazzi, I. Fraioli, *Un'ora sola ti vorrei*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano, op.cit.*, p. 93.

«Spesso le immagini perdono il filo della cronologia, e vanno avanti e indietro legando tra loro queste donne di volta in volta madri, figlie, adolescenti innamorate: i frammenti di immagini ritornano, a volte significando cose diverse, madre e figlia si guardano in campo/controcampo da filmini distanti decenni»³⁸².

Si tratta di quel «singolare intreccio di spazio e di tempo», di quell'«apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina», dell'aura associata all'immagine della memoria negli studi di Benjamin su Baudelaire e Proust: «Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare»³⁸³.

Nei *Passages* Benjamin stabilisce un'interessante distinzione tra l'aura e la traccia e scrive che «nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi»³⁸⁴. Didi-Huberman spiega come il filosofo tedesco ponga la questione dell'aura nell'ordine della reminiscenza in cui il “già stato” si unisce fulmineamente con l'“adesso” in una costellazione³⁸⁵ e l'immagine resta in qualche modo segreta, fuori portata.

Non si tratta di un atteggiamento nostalgico nei confronti del passato, ma di un movimento dialettico di differenza e ripetizione, dove la forza della ripetizione non è il ritorno dell'identico, lo stesso che fa ritorno come tale, ma il ridiventare possibile di ciò che è stato³⁸⁶. Un tentativo di saldare insieme i due principi antinomici della felicità: quello dell'eternità e quello dell'«ancora una volta»³⁸⁷.

Nel film c'è il tema costante della ciclicità. Suoni e fotogrammi che ritornano, frasi

³⁸² E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, op.cit., p. 245.

³⁸³ W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972-1999, trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, op.cit., p. 124.

³⁸⁴ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, trad.it. *I «passages» di Parigi*, op.cit., pp. 499-500: «La traccia e l'aura. La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che per essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Sulla traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi».

³⁸⁵ Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, op.cit..

³⁸⁶ Cfr. G. Agamben, *Il cinema di Guy Debord*, in *Guy Debord (contro) il cinema*, a cura di E. Ghezzi, R. Turigliatto, Il Castoro, Milano 2001, pp. 104-105.

³⁸⁷ Cfr. W. Benjamin, *Parco centrale*, raccolta del materiale frammentario e inedito destinato alla parte conclusiva di *Über einige Motive bei Baudelaire*, trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, op.cit. p. 140.

ripetute: ciò che è alle spalle torna fatalmente davanti. Il passato non è meramente ciò che è stato, ma è anche ciò che si appresta a venire.

Un'ora sola ti vorrei presenta peraltro da subito due “macchine della memoria”: il disco³⁸⁸ e i film di famiglia. In entrambi i casi ci si trova di fronte all'inquietante e ambiguo ritorno dell'assente.

Il cinema incarna, com'è noto, un'esigenza di “animazione”, è in un certo qual modo il tentativo meccanico di prolungare la vita nel tempo e nello spazio.

Di questo incontro tra traccia dell'uomo e memoria della macchina racconta, magistralmente, Adolfo Bioy Casares ne *L'invenzione di Morel* (1941). È la storia dell'invenzione di uno scienziato, deciso a registrare i momenti di una settimana trascorsa su un'isola deserta in compagnia della donna di cui è innamorato, senza speranza di essere ricambiato, e di alcuni amici, così da poterli riprodurre eternamente attraverso un apparecchio complesso di ricettori delle qualità olfattive, termiche e tattili in grado di ritenere immagini e di proiettarle all'infinito, alla maniera del sogno del cinematografo totale, di cui parla André Bazin, che aspirava ad una rappresentazione totale e integrale della realtà:

«Vi costa fatica ammettere un sistema di riproduzione della vita, così meccanico e artificiale?[...] Non dovremmo chiamare vita ciò che è latente in un disco, ciò che si rivela quando funziona la macchina del fonografo, appena muovo un interruttore? [...] E voi stessi, quante volte avrete interrogato il destino degli uomini, mosso le vecchie domande: Dove andiamo? Dove aspettiamo, come musiche mai udite in un disco, finché Dio non ci comanda di nascere? Non percepite un parallelismo fra i destini degli uomini e quelli delle immagini?»³⁸⁹.

Questo sogno di esistenza eterna in forma di immagini condanna gli abitanti dell'isola ad una morte prematura. Le immagini prenderanno il loro posto.

³⁸⁸ A. Marazzi, *op.cit.*, p. 33: «Il film inizia con l'immagine di un disco 45 giri inciso un giorno dai miei genitori alla stazione Centrale di Milano. Erano appena tornati dalla Svizzera e per farci una sorpresa avevano registrato la loro voce a un baracchino, una di quelle postazioni simili alle cabine per la fototessera in auge fino agli anni Sessanta, su di un vinile con l'etichetta «Mon disque –Mio Disco».

³⁸⁹ A. Bioy Casares, *La invención de Morel*, trad. it. *L'invenzione di Morel*, Bompiani, Milano 2000, pp.104-105.

In modo analogo e altrettanto parossistico gli ammiratori di Glenda Garson nel racconto *Tanto amore per Glenda* di Julio Cortázar (1981) riterranno di offrire all'attrice un'ultima inviolabile perfezione, privandola della vita reale. Solo così, rendendola simulacro, potranno continuare ad adorarla nella sua perfezione.

Nell'isola di Morel è solo un'immagine - la presenza proiettata ed impalpabile di Faustine – a restituire al solitario protagonista una speranza di contatto e di conforto, diventando giorno dopo giorno per lui indispensabile:

«Non spero nulla. Non è una cosa orribile. Una volta deciso ho guadagnato in tranquillità. Però quella donna mi ha dato una speranza. Debbo temere le speranze.

Ogni sera guarda il tramonto; io la guardo di nascosto. Ieri e anche oggi, ho scoperto che le mie notti e i miei giorni aspettano quell'ora»³⁹⁰.

E ancora:

«La vidi: il fazzoletto a colori, le mani incrociate sul ginocchio, il suo sguardo che aumentava il mondo»³⁹¹.

Lo sguardo di Faustine, letteralmente, riesce ad aumentare il mondo. Amplia un orizzonte, stimolando l'immaginazione.

Le parole di Bioy Casares ci dicono di uno spostamento dall'ottico all'aptico³⁹², ovvero riconoscono che la nostra capacità di guardare è un entrare in contatto con le

³⁹⁰ *Ibi*, p. 39.

³⁹¹ *Ibi*, p. 47.

³⁹² G. Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, trad. it. *Atlante delle emozioni, op.cit.*, p. 6: «Secondo l'etimologia greca aptico significa "capacità di entrare in contatto con". In quanto funzione della pelle, l'aptico deriva dal tatto, costituisce dunque il mutuo *contatto* tra noi e l'ambiente, entrambi ricettori e portatori di un'interfaccia comunicativa. Tale canale di comunicazione coinvolge due sensi cognitivi: il tatto vero e proprio, che fornisce consapevolezza a stimoli che avvengono sulla superficie del corpo, e il senso cinestesico che fornisce informazioni sulla posizione del proprio corpo e i suoi movimenti. Caratteristica fondamentale del tatto, che influenza evidentemente la natura stessa delle interfacce aptiche, è la bi-direzionalità nello scambio di informazioni»; G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, Paris 1981, trad. it. *Francis Bacon. Logica della Sensazione*, Quodlibet, Milano 2001, p. 228: «Parleremo infine di *aptico* ogni volta che non ci sia più subordinazione stretta in un senso o nell'altro, né subordinazione allentata o connessione virtuale, ma quando la vista stessa scoprirà in sé una funzione tattile che gli è adeguata e che appartiene a essa sola, distinta dalla sua funzione ottica. Diremo allora che il pittore dipinge con i suoi occhi, solo però in quanto egli tocca con i suoi occhi».

cose che modifica il nostro spazio, modellando la trama del nostro abitare.

Nella sequenza di un viaggio a Capo Nord a bordo della nave Stella Polaris vi è un'immagine di Liseli diciassettenne, estremamente evanescente, che tenta di sistemarsi un foulard in testa, senza riuscirci. Lei che ride e poi sparisce come un fantasma³⁹³:

«L'immagine gradualmente svanisce, lei continua a ridere e sparisce nella pellicola. Estrema evanescenza, intangibilità, imprevedibilità. Come in un sogno, come in un film»³⁹⁴.

Liseli Marazzi resta un'immagine del desiderio, appunto un fantasma³⁹⁵.

La ricerca della “resurrezione viva del volto amato” accomuna da un certo punto di vista *Un'ora sola ti vorrei* della Marazzi al Barthes de *La camera chiara*, in quanto polarità opposte di una stessa esigenza³⁹⁶.

A differenza della Marazzi, lo scrittore francese ha vissuto l'intera vita in compagnia della madre. E dopo la sua morte cerca un'immagine, una sola immagine fotografica, capace di restituirgliene l'essenza:

«E qui incominciava a profilarsi la questione essenziale : la riconoscevo io veramente?

Secondo le foto, in certune riconoscevo una regione del suo volto, il tale rapporto del naso con la fronte, il movimento delle sue braccia, delle sue mani. Io la riconoscevo sempre e solo a pezzi, vale a dire che il suo essere mi sfuggiva e che, quindi, lei mi sfuggiva interamente. Non era lei, e tuttavia non era nessun altro. L'avrei riconosciuta fra migliaia di altre donne, e tuttavia non la “ritrovavo”. La riconoscevo differenzialmente, non essenzialmente»³⁹⁷.

³⁹³ In *Di alcuni motivi in Baudelaire* Walter Benjamin lega la qualità dell'inaccessibilità all'aura, l'essenzialmente lontano per quanto possa essere vicino resta inaccessibile, alla maniera delle immagini di culto; cfr. *Über einige Motive bei Baudelaire*, trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, op.cit. p. 125.

³⁹⁴ A. Marazzi, op. cit., p. 14.

³⁹⁵ Cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia. Saggio sulla distruzione dell'esperienza*, in ID., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, op.cit., p. 20: «In quanto, infatti, l'amore ha il suo luogo unico nella fantasia, il desiderio non trova mai davanti a sé l'oggetto nella sua corporeità ma un'immagine, una “nova persona” nella quale si aboliscono i confini fra soggettivo e oggettivo, corporeo e incorporeo, il desiderio e il suo oggetto».

³⁹⁶ Cfr. W. J. T. Mitchell, *The Photographic Essay: Four Case Studies in Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 304 -307.

³⁹⁷ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, trad.it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, op.cit., p. 67.

Riferendosi per capovolgere ad una celebre frase di Godard, secondo cui non c'è «un'immagine giusta, ma giusto un'immagine»³⁹⁸, Barthes sottolinea come la sua affiliazione esiga un'immagine giusta e non giusto un'immagine.

Lo scrittore ripercorre il tempo vissuto con la madre attraverso le immagini fotografiche, a partire dall'ultima immagine scattata l'inverno prima della morte fino ad arrivare, attraverso tre quarti di secolo, all'immagine di una bambina, alla scoperta della foto del Giardino d'Inverno, grazie alla quale fa esperienza del volto della madre come realtà viva e ritrovata:

«Quelle foto, che la fenomenologia definirebbe degli oggetti “qualunque”, non erano che analogiche, suscitavano solamente la sua identità, non la sua verità; ma la Fotografia del Giardino d'Inverno, invece, era effettivamente essenziale, essa realizzava per me, utopisticamente, *la scienza impossibile dell'essere unico*»³⁹⁹.

L'unicità del volto si rivela al figlio e non esiste che per lui, per altri non sarebbe che una foto qualunque, una delle tante immagini indifferenti. L'autore tiene la foto per sé, non la rende pubblica, nella convinzione che per qualsiasi altro quella fotografia sarebbe *studium*, non *punctum*, non ferita viva.

Alina Marazzi segue un percorso inverso, cerca il volto di una madre che non ricorda esprimendo il desiderio di recuperare quella visione che è andata perduta. Inoltre, non si tratta qui di un'immagine unica, ma di un'immagine al plurale, di una serie di immagini montate. In accordo con Godard in questo caso si potrebbe dire che:

«Non c'è immagine, non ci sono che immagini. E c'è una certa forma di assemblaggio delle immagini: non appena ce ne sono due, ce ne sono tre [...]. È il fondamento del cinema»⁴⁰⁰.

³⁹⁸ *Ibi*, p. 70.

³⁹⁹ *Ibi*, p. 72.

⁴⁰⁰ J-L. Godard, *Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray* in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, «Cahiers du cinéma», Paris 1998, pp. 430-431.

Come spiega il documentarista olandese Johan van der Keuken, il fotogramma minaccia l'immagine unica, che probabilmente non è nient'altro che un'immagine idealistica, nata dalla paura della caduta libera nel reale: «un'immagine assoluta che richiama all'ordine tutti i movimenti caotici»⁴⁰¹.

Con il cinema il dominio dell'unico si interrompe. Due o più immagini sono possibili. L'istante che si cerca è invisibile, si nasconde nell'intervallo tra due momenti invisibili:

«Film-di-fotografia cosa c'è di più palpitante della quasi immobilità, della realtà visibilmente interrotta da un'inquadratura che è quasi definitiva, ma che esplose all'ultimo momento, in alto, in basso, ai lati, in direzione di altre visioni? La fotografia non può fare questo. Solo un mezzo di espressione animata può mostrare l'immobilità e il ritorno al movimento»⁴⁰².

Alina Marazzi confessa di essere stata in grado, grazie alla creazione cinematografica, di compiere quel piccolo grande miracolo di trascorrere anche una sola ora con la madre: non è risolutivo, ma può aiutare a comprendere.

Il cinema inevitabilmente è il mezzo della memoria, ma anche dell'immaginazione. Una delle caratteristiche più straordinarie delle capacità cognitive umane è il nostro non essere rigidamente legati alla realtà. Siamo infatti capaci di viaggiare nel tempo passato e futuro, e anche oltre la realtà immaginando mondi ed eventi che non sono realmente accaduti. Perfino i bambini molto piccoli ne sono capaci come dimostrano i giochi di finzione o il gioco del “facciamo finta che”.

Come scrive Lewis Carroll di Alice in *Attraverso lo Specchio*:

«E qui vorrei potervi raccontare la metà delle cose che diceva Alice dopo la sua frase favorita “Facciamo finta”. Solo il giorno prima aveva avuto una lunghissima discussione con la sorella...e tutto perché Alice aveva cominciato con un “Facciamo finta di essere re e regine”; e la sorella, che

⁴⁰¹ J. van der Keuken, *Aventures d'un renard. Films, photos, texts*, in collaborazione con Francois Albera, «Cahiers du Cinéma», Paris 1998, p. 58.

⁴⁰² *Ibi*, p. 57.

amava la precisione, aveva risposto che non era possibile, visto che erano solo in due, e da ultimo Alice era stata ridotta a dire: “Be’, tu ne fai uno, e io faccio tutti gli altri”. E una volta aveva spaventato sul serio la sua vecchia bambinaia gridandole in un orecchio all’improvviso: “Balìa! Facciamo finta che io sono una iena affamata, e tu un osso!»⁴⁰³.

La felicità per i bambini si coniuga con il sapersi capaci di magia⁴⁰⁴.

Memoria reale, ma anche memoria ricostruita attraverso l'immaginazione, che corrisponde non alle cose come sono realmente state ma piuttosto a un sogno di memoria, a un senso intimo di verità, che mi spinge a definire questi film “documentari di immaginazione”, rivalutando il ruolo immaginativo del montaggio nei documentari di found footage.

Considerando come ogni film sia un documentario, poiché anche la più fantasiosa delle fiction rispecchia la cultura da cui proviene e che l'ha creata e riproduce in maniera fedele l'aspetto di chi vi recita, Bill Nichols⁴⁰⁵ usa l'espressione “documentari di immaginazione” per indicare i film che normalmente chiamiamo fiction e distinguerli dai documentari di rappresentazione sociale che normalmente chiamiamo “non-fiction”. Io intendo invece definire “documentari di immaginazione” anche i film documentari realizzati attraverso il montaggio di film amatoriali, ovvero di pellicole che per loro stessa natura sono tracce, cristalli di memoria.

Il montaggio non è infatti riproduzione meccanica della realtà, ma creazione di qualcosa di nuovo, seppure nel rispetto e nell'interrogazione del materiale di archivio. Questo tipo di lavoro documentario attiva interrogativi sulla storia e sulle ipotesi di storia, creando una comunità immaginaria tra i protagonisti del film, il regista e gli spettatori, e attivando zone emozionali sommerse. È un'osservazione sotterranea riportata alla luce dall'immaginazione di una nuova possibilità.

Lo scrittore siciliano Gesualdo Bufalino ne *L'uomo invaso* fa di questa scoperta il

⁴⁰³ L. Carroll, *Through the Looking Glass*, trad. it. *Attraverso lo specchio* in *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie. Attraverso lo specchio*, Mondadori, Milano 2006, p. 144.

⁴⁰⁴ Cfr. G. Agamben, *Magia e felicità* in *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.

⁴⁰⁵ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006.

tormento di Euridice, rimasta sola, senza Orfeo, sulla gobba dell'argine del Lete:

«E così, risucchiata dal buio, lo aveva visto allontanarsi verso la fessura del giorno, svanire in un pulviscolo biondo [...]. Ma non si da sorprenderlo, in quell'istante di strazio, nel gesto di correre con dita urgenti alla cetra e di tentarne le corde con entusiasmo professionale [...]. L'aria non li aveva ancora divisi che già la sua voce baldamente intonava "Che farò senza Euridice?" e non sembrava che improvvisasse, ma che a lungo avesse studiato davanti a uno specchio, quei vocalizzi e finiture, tutto già bell'e pronto, da esibire al pubblico, ai battimani, ai riflettori della ribalta [...] Allora Euridice si senti d'un tratto sciogliere quell'ingorgo sul petto, e trionfalmente, dolorosamente capi: Orfeo s'era voltato apposta»⁴⁰⁶.

Orfeo riporta alla luce non Euridice, ma il miraggio di lei, la magia del gesto di chiamarla. Ciascuno ricostruisce il proprio passato, anche tramite l'immaginazione.

Memoria e cinema possono trasformare il reale in possibile e il possibile in reale, muovendo da particolari minimi, dimenticati, quasi insignificanti.

Alina Marazzi ricostruisce la memoria della madre portando alle estreme conseguenze l'accostamento fra i film di famiglia - mai entrati nelle storie del cinema ufficiale - e la storia di sofferenza della madre, costretta ai margini della presunta normalità psico-sociale.

Un marginale piccolo grano di sabbia che muove da un sogno necessario. Nei versi del poeta Paul Celan:

tu puoi attendere
finché sotto gli occhi ti riluce un grano di sabbia,
un piccolo grano,
che mi aiutò a sognare,
allorché mi tuffai per trovarti⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ G. Bufalino, *Il ritorno di Euridice* in *L'uomo invasore*, Bompiani, Milano 1992, p. 418.

⁴⁰⁷ P. Celan, *Von Schwelle zu Schwelle*, in *Gedichte*, Deutsche Vergals - Anstalt, Stuttgart 1955, trad.it. *Di soglia in soglia*, Einaudi, Milano 1996, p. 17.

Capitolo III

Péter Forgács o dell' anamnesi

«Non come [wie] il mondo è, è il mistico,
ma *che* [dass] esso è».
Wittgenstein, *Tractatus*

«Il miracolo per l'arte è che il mondo v'è».
Wittgenstein, *Quaderni* (20 ottobre 1916)

Introdurre l'opera dell'artista ungherese⁴⁰⁸ Péter Forgács è un'operazione complessa, che si confronta con una produzione assai originale e composita.

In questa sede intendo darne un'interpretazione mettendola in connessione col processo anamnesico, ovvero col processo di rimemorazione di ciò che è stato sommerso e dimenticato. C'è certamente un'attenzione del regista per le zone inconscie della psiche individuale e collettiva, per i contenuti rimossi o negati e per i segni apparentemente banali che decryptati si rivelano invece assai significativi.

La sua opera, al confine tra arte, sociologia e psicologia, è, come egli stesso dice, una sorta di “arte antropologica”⁴⁰⁹, una mappa antropologica del destino umano.

Forgács è un artista sperimentale, autore di performance, di video-installazioni e di numerosi film di compilazione o *found footage*, il cui metodo consiste nel creare un nuovo film da collezioni di film di famiglia. I suoi lavori cinematografici fanno riemergere immagini apparentemente scomparse, che giacciono inutilizzate e obliate negli archivi e nelle collezioni di famiglia, e raccontano storie e ritmi di storie sommerse che vale la pena far riaffiorare.

Alla base del lavoro di Forgács è possibile porre la questione: che cosa è un *objet trouvé*? Che cosa significa trovare un oggetto - in questo caso delle pellicole familiari

⁴⁰⁸ Péter Forgács preferisce definire se stesso più che un documentarista un “film and video artist”.

⁴⁰⁹ Traggio questa definizione dalla lezione tenuta da Péter Forgács, Bologna, 17/5/2004.

- e disporlo in uno spazio e in un tempo differenti, oppure esporlo in un contesto non originario, non convenzionale, non funzionale né familiare?

In questo suo percorso l'artista ungherese ha raccolto l'esperienza del dadaismo, del surrealismo e della avanguardia russa, per cui il riciclo era uno dei normali usi dell'immagine:

«So to me, banal home movies are another form of *objet trouvé*. The kind of recontextualising I'm interested in is specifically connected to the place and the era, certain historical conditions, and my specific interest in psychology and psychoanalysis, the idea of a 'forbidden past'»⁴¹⁰.

Utilizzando filmati familiari, Forgács offre una rappresentazione della storia del Novecento. Una storia fatta di vicende collettive e personali, che combina dettagli analitici con visioni panoramiche.

Così come Walter Benjamin coi suoi *Passages* aveva cercato di rappresentare la storia del XIX secolo non per mezzo di una costruzione astratta, ma come commento a una realtà concreta⁴¹¹; Forgács prova a raccontare il XX secolo attraverso la composizione di effimeri, banali, film familiari, da lui definiti come messaggi dal passato per lo spettatore odierno, costruendo una specie di balzachiana *comédie humaine*⁴¹². Come egli stesso afferma, i suoi film a base di archivio intendono interrogarsi su cosa si intenda per passato e per memoria, su cosa siano memoria

⁴¹⁰ A. Habib, *It's Just a Waste of Time to Walk and Play Tennis*. Interview with Péter Forgács, in «Jump Cut: A Review of Contemporary Media», n. 52, Summer 2010.

⁴¹¹ Cfr. T. W. Adorno, *Erinnerungen* in *Gesammelte Schriften*, Surkamp, Frankfurt am Main 1970-1986, trad. it. *Ricordi*, in A. Canadè (a cura di) *Benjamin. Il cinema e i media*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2007, p. 13: «Egli (Walter Benjamin) strappava il contenuto spirituale e concettuale da dettagli non concettuali, da momenti concreti. E riusciva ad aprire come con una chiave magica, ciò che non poteva essere aperto, ponendosi così, non di proposito e senza troppa enfasi, in un'opposizione irrisolvibile nei confronti dell'essenza classificatoria, astratta e onnicomprensiva di tutte le filosofie ufficiali».

⁴¹² Forgács spiega come ogni suo film preveda un procedimento molto lungo e complesso; Cfr. P. Forgács, *Intervista*, a cura di P. Vecchi in <http://www.homemovies.it/eventi/foragacs/privateeuropetesti.html>: «E' come una specie di veglia, di bolla di inconscio. Pur essendo a me invisibile, mi indica la direzione in cui debbo andare. Mi occorre un periodo molto lungo per capire tutto il passato, per mettere in ordine tutte le cose, alla maniera di Foucault. E' davvero un'indagine foucaultiana. Foucault è un mettere tra virgolette, l'indagine significa mettere tra virgolette. Prima di tutto, mi piace disporre il materiale nell'ordine della mia prima impressione. E' una specie di *gestalt*, non posso tradurlo in parole, ma so di cosa si tratta. In un secondo momento, cerco di andare oltre il cinema, di creare, attraverso la tecnica digitale, un linguaggio minimalistico, come in una *oeuvre* del cinema delle origini, del muto. Terzo: il processo di ricontestualizzazione è davvero una specie di romanzo».

privata e memoria pubblica, memoria ufficiale e non ufficiale, per riflettere sul concetto stesso di realtà e di storia:

«The ephemeral, faulty, scratchy images cant' be appreciated as simple parts of a clear, single story. Do they mean anything at all? Do they help us understand what “really” happened in the past? What *is* “the past”? What *is* my memory? And what is collective memory? Or tribal memory? And do all these forms of memory correlate with one another? What is *private* and what is *public memory*? Which are the official and the nonofficial dimension of history? All these questions are, I hope, raised by this film, and my other films, and feed into an interest in doing more than just blindly accepting or avoiding the realities of our own existence»⁴¹³.

Scrivo in tal senso Roger Odin: «Péter Forgács ou comment rendre L'Histoire sensible, pour nous rendre sensibles à l'Histoire»⁴¹⁴.

Secondo l'artista ungherese infatti, un film può stimolare a domandarsi cosa si sta facendo per il presente, per la storia, non soltanto per la “grande storia”, ma per la “nostra” storia, e può suscitare domande, convocandoci anche quando l'ethos collettivo, come nel momento attuale, sembra avere smarrito la propria autorevolezza. I lavori di Péter Forgács sono un processo anamnesico. L'anamnesi è infatti il ricordo di ciò che si è dimenticato⁴¹⁵ e Forgács, con i suoi film, tenta di riportare alla luce una collezione di immagini non ufficiali, legate alla vita di ogni giorno.

Le immagini amatoriali, se da un lato risvegliano le questioni da sempre legate alle immagini e al loro desiderio di conservare la vita, dall'altro possono colmare le lacune di un passato storico spesso distrutto o dimenticato e permetterci di comprendere meglio il nostro tempo. Walter Benjamin scrive che il passato ha

⁴¹³ S. MacDonald, *A critical cinema: interviews with independent filmmakers*, University of California Press, Berkeley 1992, p. 320.

⁴¹⁴ R. Odin, *La Famille Bartos de Péter Forgács, ou comment rendre l'histoire sensible*, in «Théorème», Cinéma Hongroise -Le temps et histoire, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003;
http://www.forgacspeter.hu/prev_version/eng/main/press/articles/roger_odin.html.

⁴¹⁵ Cfr. Y. H. Yerushalmi, *Reflections on Forgetting*, in *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, University of Washington Press, 1999, trad.it. *Riflessioni sull'oblio*, in AA.VV., *Usi dell'oblio*, Pratiche, Parma 1993. C'è un'antica leggenda ebraica, secondo la quale al momento della nascita l'uomo ha già posseduto tutta la conoscenza del mondo, fatto esperienza e compreso ogni cosa, quando all'improvviso un angelo gli tocca la spalla e gli fa dimenticare ciò che conosce, donandogli in questo modo il piacere della scoperta.

depositato in sé immagini paragonabili a quelle fissate su una lastra sensibile e che soltanto il futuro può sviluppare in modo tale da fare apparire l'immagine in tutti i suoi dettagli⁴¹⁶.

Il riuso di immagini-archivio inserite in nuove configurazioni è da intendersi come possibilità di riattivare il potere delle immagini stesse, sviluppando il nesso tra memoria e sopravvivenza. Attraverso il montaggio, «il passato – le immagini trasmesse dalle generazioni che ci hanno preceduto – che sembrava in sé conchiuso e inaccessibile, si rimette, per noi, in movimento, ridiventa possibile»⁴¹⁷.

Il regista interroga e illumina in questa maniera le ombre del passato. E nell'accezione di Agamben si rivela pertanto pienamente contemporaneo, in quanto tiene lo sguardo fisso al suo tempo per percepirne, come scriveva Nietzsche, l'inattuale: non le luci, ma il buio, così da trasformarlo mettendolo in relazione con altri tempi e leggendone la storia in modo inedito:

«È come se quell'invisibile luce che è il buio del presente proiettasse la sua ombra sul passato e questo, toccato da questo fascio d'ombra, acquisisse la capacità di rispondere alle tenebre dell'ombra. È qualcosa del genere che doveva avere in mente Michel Foucault, quando scriveva che le sue indagini storiche sul passato sono soltanto l'ombra portata della sua interrogazione storica sul presente. E Walter Benjamin, quando scriveva che l'indice storico contenuto nelle immagini del passato mostra che esse giungeranno alla legittimità solo in un determinato momento della loro storia»⁴¹⁸.

I film di famiglia, riutilizzati in pratiche artistiche contemporanee, riescono a mostrare la complessità e la realtà della storia⁴¹⁹, suscitando nuove domande e dando avvio a possibili contromemorie e contronarrazioni.

È noto come lo schiavo nel *Menone* platonico ricordi ciò che aveva smesso di ricordare e come, attraverso Platone e la sua concezione della conoscenza, la

⁴¹⁶ Materiali preparatori delle *Tesi di filosofia della storia*; cfr. Aa.Vv. *Walter Benjamin: tempo, storia, linguaggio*, Editori Riuniti, Roma 1982.

⁴¹⁷ G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 26.

⁴¹⁸ G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009, p. 31.

⁴¹⁹ S. MacDonald, *Peter Forgács*, in «A Critical Cinema», n. 4, University of California Press, Berkeley 2005, p. 299.

memoria connessa al risveglio divenga un *topos* della cultura occidentale.

Walter Benjamin, trasponendo dall'individuo alla collettività la dialettica tra sonno e veglia teorizzata dalla psicoanalisi⁴²⁰, ne fa motivo centrale nel *Passagenwerk*.

Il sogno - scrive il filosofo tedesco - attende segretamente il risveglio⁴²¹:

«Il risveglio come processo graduale che si fa strada nella vita del singolo come in quella delle generazioni[...]. Ogni epoca possiede questo lato incline ai sogni, il lato infantile. Per il secolo scorso esso emerge con estrema chiarezza nei *passages*. Mentre però l'educazione delle passate generazioni ha fornito loro nella tradizione, nell'istruzione religiosa, un'interpretazione dei sogni, l'educazione odierna tende invece semplicemente alla distrazione dei bambini[...]. Ciò che s'intende operare nelle pagine che seguono è un esperimento di tecnica del risveglio: il tentativo di prendere atto della svolta copernicana e dialettica della rammemorazione»⁴²².

La svolta copernicana, nelle intenzioni di Benjamin, doveva togliere a ogni epoca il carattere di fissità e compiutezza, di un passato concluso una volta per tutte.

Il metodo dialettico della scienza storica si configura come l'arte di fare esperienza del presente alla maniera del mondo della veglia, a cui quel sogno, che chiamiamo passato, in verità si riferisce. Le forme di vita delle epoche passate non si esauriscono quindi in ciò che sono state in un dato tempo e luogo, all'interno dell'ordine di produzione dominante, ma in esse opera l'immaginazione di un inconscio collettivo che, sognando, supera i confini storici, e arriva a toccare il presente in attesa di essere decifrato e interpretato.

⁴²⁰ Anche Freud in uno dei suoi primi studi *Etiologia dell'isteria* (1896) pone in relazione il metodo archeologico della psicoanalisi con il vecchio metodo dell'anamnesi esponendo un'analogia: «Supponiamo che un esploratore giunga in una regione poco nota, in cui una zona archeologica, con rovine di mura, frammenti di colonne, lapidi dalle iscrizioni confuse e illeggibili, abbia suscitato il suo interesse. Egli potrà accontentarsi di osservare quanto è possibile vedere, recarsi da coloro che abitano la zona, magari semibarbari, per interrogarli su quanto la tradizione ha tramandato loro circa la storia e il significato di quei resti monumentali, annotarsi le risposte ottenute e...ripartire. Egli tuttavia può anche agire in un altro modo; può avere portato con sé zappe, pale e vanghe, può munire di tali strumenti gli abitanti del luogo, rimuovere con loro dalla zona archeologica le rovine ivi giacenti e scoprire, dai resti visibili, altri pezzi sepolti. Se il suo lavoro sarà coronato da successo i reperti archeologici si spiegheranno da soli; [...] *Saxa loquuntur!*»

⁴²¹ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, *op.cit.*, p. 934: «Il sogno attende segretamente il risveglio, il dormiente si consegna alla morte solo fino a nuovo ordine, attendendo l'istante in cui, con astuzia, si sottrarrà ai suoi artigli. Così è anche per la collettività sognante, per la quale i suoi bambini diventano la felice occasione del proprio risveglio»; p. 935: «Compito dell'infanzia: inserire il nuovo mondo nello spazio simbolico. Al bambino è infatti possibile qualcosa di cui l'adulto è del tutto incapace: ricordare il nuovo».

⁴²² *Ibi*, p. 432.

Questa dialettica tra sogno e veglia appartiene anche al cinema, che come dice Giorgio Agamben, «secondo la bella definizione implicita in *Traum und Nacht* di Beckett, è il sogno di un gesto. Introdurre in questo sogno l'elemento del risveglio è il compito del regista»⁴²³. Compito che Péter Forgács incarna e assume pienamente con la sua opera cinematografica.

⁴²³ G. Agamben, *Note sul gesto*, in ID., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 50.

Il cinema dei film familiari

Come suggerito da Michael Renov, è senza dubbio possibile considerare Forgács un maestro del montaggio⁴²⁴, sia per il metodo del suo lavoro sia per i materiali da lui utilizzati: i film delle collezioni familiari. I film di famiglia sono per loro natura frammentari, hanno silenzi e discontinuità temporali, e pertanto necessitano di una tessitura attraverso il montaggio. La drammaturgia del film privato infatti spesso include forme non previste, sequenze casuali ed errori non intenzionali⁴²⁵.

Gli home movies rappresentano un rito di narrazione visuale, una sorta di immaginario narrativo vernacolare, che contiene gli stessi “errori” e le stesse sviste del linguaggio e dell’espressione quotidiani.

Nonostante mirino alla perfezione, cercando di rappresentare una vita felice, le sequenze girate dai cineamatori rimangono nel regno dell’imperfezione. Gli errori, pur non intenzionali, sono sempre presenti e conferiscono a questi film ricchezza e realtà.

Péter Forgács è interessato a ciò che possono svelare il vivere quotidiano e la “perfezione dell’imperfezione”⁴²⁶. Parafrasando Merleau-Ponty si potrebbe dire che non è possibile considerare la Terra dal punto di vista di Sirio⁴²⁷ poiché il mondo non è ciò che penso, ma ciò che vivo, e che, inesauribile, non possiedo mai interamente.

Il regista ungherese ritiene sia essenziale ciò che abbiamo costantemente sotto gli occhi dal momento che, come ama ripetere citando Wittgenstein, «tutto ciò che vediamo potrebbe anche essere altrimenti. Tutto ciò che possiamo descrivere

⁴²⁴ Cfr. M. Renov, *Discursos históricos de lo inimaginable: The Maelstrom*, in E. Cuevas Álvarez, *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Ocho y Medio, Madrid 2010, p.177: «Puede decirse que Forgács es un creador de películas de compilación, un tipo de cine no muy comprendido. Él es un maestro del montaje »; Questo testo sarà pubblicato in inglese nel libro in preparazione *Time Past: The Archaeological Cinema of Péter Forgács*, Edited by Bill Nichols e Michael Renov, University of Minnesota Press.

⁴²⁵ P. Forgács, *Wittgenstein Tractatus*, in K.L.Ishizuka- P. Zimmermann (Edited by), *op. cit.*, pp. 48-49.

⁴²⁶ *Ibi*, p. 51.

⁴²⁷ M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, trad. it. *Senso e non senso*, *op.cit.*, p. 59.

potrebbe essere anche altrimenti»⁴²⁸:

«Gli aspetti per noi più importanti delle cose sono nascosti dalla loro semplicità e quotidianità (non ce ne possiamo accorgere – perché li abbiamo sempre sotto gli occhi. Gli autentici fondamenti di una ricerca non danno affatto nell'occhio a chi vi è impegnato; a meno che non sia stato colpito una volta da questo fatto. – E questo vuol dire: ciò che, una volta visto, è il più evidente, e il più forte, questo non ci colpisce»⁴²⁹.

Chi filma realizza un desiderio molto simile a chi tiene un diario: annotare e registrare eventi quotidiani, lasciare una traccia di eventi percepiti come sfuggenti, inghiottiti da un flusso temporale ed esistenziale inarrestabile. Ma mentre scrivere un diario comporta una meditazione su avvenimenti già accaduti, filmare è una registrazione, una consegna immediata, che porta a risultati differenti, sia semanticamente che sintatticamente:

«The written diary is under control of syntactic and semantic laws of written language. The film record encompasses whatever unfold before the camera's lens, without being structured by grammatical formulas or even photographic skills»⁴³⁰.

I film di Forgács, costruiti con estrema attenzione agli effetti che possono essere ottenuti attraverso l'impatto congiunto di movimenti di suono, immagine e colore, hanno un forte senso della composizione. Ogni elemento è come se fosse uno strumento all'interno di un'orchestra. Inoltre, come nella musica di John Cage è l'intervallo silenzioso fra un suono e un altro a rendere possibile la percezione sonora, i suoi criteri compositivi si basano su discontinuità, interruzioni e disconnessioni, che il montaggio permette di fare emergere o di mettere in correlazione.

⁴²⁸ L. Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung*, in «Annalen der Naturphilosophie», n. 14, 1921; trad. ingl. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Kegan Paul, Trench, Trubner, London 1922, trad. it. *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi Paperbacks, Torino 1978.

⁴²⁹ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1989, Paragrafo 129.

⁴³⁰ *Ibi*, p. 50.

Per comprendere meglio la poetica di Péter Forgács è utile fare riferimento a quelle che egli stesso riconosce come influenze rilevanti per il suo lavoro. Innanzitutto il ruolo svolto dal movimento avanguardistico legato al Béla Bálazs Film Studio, uno studio indipendente dove era possibile realizzare film a basso costo, i quali seppure spesso censurati dal regime sovietico, lo erano soltanto dopo essere stati realizzati.

La censura invece era solita, dando finanziamenti, intervenire sulla sceneggiatura e dare indicazioni prima ancora che il film venisse realizzato. Ciò comportava che il Béla Bálazs Film Studio godesse di una certa dose di libertà e della possibilità di fare piccoli film indipendenti, negli stessi anni in cui negli Stati Uniti autori come Jonas Mekas o Stan Brakhage provavano a finanziare in maniera indipendente i loro film. All'interno del Béla Bálazs Film Studio operava il gruppo K-Three, un gruppo di cinema sperimentale fondato da Gabor Bódy. Nel 1978, insieme ad un altro filmmaker, Péter Timár, Gabor Bódy fece un film intitolato *Private History*, usando film amatoriali 8mm. *Private History* è un'opera di circa trenta minuti che mostra uno sguardo nuovo e originale verso questi film.

Accanto a *Private History* di Gabor Bódy, Forgács riconosce come significativa per il suo lavoro una collezione di immagini fotografiche, raccolta dal direttore della fotografia Sándor Kardos e da un piccolo gruppo di assistenti. Questo archivio chiamato significativamente “Horus”, dal nome del dio egizio legato alla simbologia dell'occhio, raccoglieva fotografie “sbagliate”, gettate via come scarti, ovvero mosse, sfocate, con inquadratura non centrata, teste tagliate o figure in movimento. Secondo Sándor Kardos l'errore era da interpretare come il segno del dito di Dio, il momento in cui Dio si sostituiva al fotografo nel pigiare il bottone della macchina fotografica.

Queste due esperienze hanno contribuito a dare a Péter Forgács l'idea di una raccolta di film amatoriali, interessante dal punto di vista storico, culturale e psicologico in un paese come l'Ungheria controllato dal regime sovietico dopo la Seconda Guerra Mondiale⁴³¹:

⁴³¹ Cfr. A. Habib, *op. cit.*

«It is very important to say that the past was under control. Those people with their cameras, the bourgeoisie, the whole middle class of the '30s and early '40s, was severely punished after the Second World War. They were sacked, pushed out, their properties were confiscated. In a way, the past had to be interpreted through Communist ideology. So to see the *citoyen* (citizen) self-portrayed in these films – that showed the other Hungary, the forbidden Hungary, the private Hungary. So I took the title from *Private History*»⁴³².

Sin dal 1988, Forgács ha lavorato alla serie documentaria “Privat Magyarország” (“Ungheria Privata”)⁴³³, attingendo da collezioni di film di famiglia provenienti dal Private Photo e Film Archive di Budapest, il quale comprende più di 300 ore di film familiari e quaranta ore di interviste realizzate con i parenti dei vari cineamatori⁴³⁴.

Le famiglie commentavano i filmati dicendo chi e che cosa fosse stato ripreso e dove e quando potesse essere avvenuto ciò che i film stavano mostrando, in una stimolante giustapposizione tra la narrativa degli home movies e la meta-narrativa delle interviste:

«One of the sources of understanding for family films lies within the context of screening – specifically the role of narration or commentaries offered up by the family while viewing the films: “This is me, that is him”, “This happened then, and that happened then”, “Now we see this and this”, “How happy we are at that time”. Spontaneous comments, that, in effect constitute the

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ Cfr. P. Vecchi, *L'altra faccia dell'esistenza umana. A colloquio con Péter Forgács*, in L. Mosso (a cura di), *Private Europe: il cinema di Péter Forgács*, «Filmmaker», Milano, novembre 2003;

<http://www.homemovies.it/eventi/forgacs/intervistavecchi.html>: «“Privat Magyarország” l'ho pensato come un vasto affresco, un'opportunità di andare oltre l'immagine, non solo di vedere la sua superficie. Allineando una storia familiare dopo l'altra, diventava sempre più una costruzione all'interno della quale si intrecciava un dialogo: quello che si era perso in una poteva apparire nell'altra. La mia ambizione era di dare vita a una sorta di balzachiana “Comédie Humaine”. Ma con la novità dell'uso di un diario effimero, accidentale, non pianificato, non professionale, con le sue clandestine e rivelatrici “brutte immagini”. L'altra faccia dell'esistenza umana, l'invisibile. Che mette in mostra i cliché, gli stereotipi, le banalità. Ma anche la morte è banale, la nascita è banale. I diari cinematografici privati di filmmakers dilettanti sono per me una specie di tesoro per la connotazione, la possibile ricontestualizzazione. Se tu leggi le opere dei migliori scrittori ungheresi recenti, come Péter Nadas, Péter Esterhazy o Pal Závada, scopri che sono spesso basate su diari o scritture preesistenti, dunque, appunto, frutto di un lavoro di ricontestualizzazione. Rielaborare materiale cinematografico preesistente è un po' come scrivere un romanzo postmoderno. Con tutto il rispetto per gli originali, ma con l'attribuzione di una diversa aura attraverso la tecnica del collage. E “Privat Magyarország” è una specie di romanzo familiare, ma sotto un altro aspetto è in qualche modo una seduta di psicoanalisi di gruppo, di psicoanalisi artistica del passato ungherese».

⁴³⁴ *Ibi*: «Abbiamo anche fatto interviste ai parenti dei filmmakers, per costruire loro un background, con informazioni di base sulla loro storia, la loro famiglia».

metanarration»⁴³⁵.

Ricordare implica dunque dare forma e significato a frammenti di immagini spesso sconnessi che hanno bisogno di una narrazione. Questo linguaggio deittico, che addita un certo *vis à vis*, appartiene anche alla fotografia:

«Provate a mostrare le vostre foto a qualcuno; subito questi tirerà fuori le sue: “Ecco, questo è mio fratello; quello, sono io bambino”, ecc; la Fotografia non è mai altro che un canto alternato di “Guardi”, “Guarda”, “Ecco qua”»⁴³⁶.

I filmati amatoriali e familiari sono testi che sfidano la tradizionale analisi testuale della forma filmica, in quanto testi aperti che possono essere completati soltanto attraverso la contestualizzazione storica⁴³⁷.

Il lavoro iniziale -dice il regista - è stato quello di un archeologo del tempo passato, collezionista di film amatoriali e familiari, girati dagli anni venti agli anni ottanta del Novecento. La composizione di un archivio gli ha consentito l'accesso a una storia culturale sommersa e negata, e gli ha permesso, attraverso i suoi film, di riportare alla luce dettagli nascosti. Dettagli sconosciuti probabilmente anche agli autori stessi delle immagini, i quali mentre filmavano erano spesso inconsapevoli rispetto a elementi che si sarebbero rivelati importanti in futuro. Come scrive Roland Barthes ne *La Camera chiara* «il particolare che mi interessa non è, o per lo meno non è rigorosamente, intenzionale, e probabilmente bisogna che non lo sia»⁴³⁸:

«The important thing is not only that these amateurs didn't have a plan – they had a plan when they made these films of course, but it was not to put it into a cinema. They had a plan that I call a “spontaneous subconscious diary devoted to eternity”. Because when they recorded something, they

⁴³⁵ P. Forgács, in n K.L. Ishizuka - P. Zimmermann (Edited by), *op.cit.*, p. 48.

⁴³⁶ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Édition Gallimard, Paris 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, *op.cit.*, p. 7.

⁴³⁷ Cfr. P. Zimmermann, *Morphing History into Histories: From Amateur Films to the Archive of the Future*, in K.L. Ishizuka- P. Zimmermann (Edited by), *op.cit.*

⁴³⁸ R. Barthes, *op. cit.*, p. 49.

didn't realize that they were recording so many other things that would be important for me, for us today. So I'm an archaeologist in a way because I want to understand those times. I love those old clothes, I love the different ways they wear their hair. I love those streets, they didn't have the plan, they were not conscious of all those details like a fiction film director who has every detail designed, I wouldn't say the home movie is more true, but I like it more, I like it better»⁴³⁹.

I film di Forgács sono dunque il risultato di una negoziazione tra il materiale originario e il nuovo film creato dal regista che si domanda cosa potrebbe essere rivelato da ciò che impercettibile al cineamatore, è invece significativo per il contesto attuale.

“Ungheria Privata” è una serie di 14 film, in cui attraverso filmati casalinghi viene offerto uno sguardo su una società, quella ungherese, che ha visto susseguirsi tra il 1918 e il 1989 undici regimi diversi, tre rivoluzioni e due controrivoluzioni, incluse due guerre mondiali. È interessante notare, come spiega Roger Odin, che la creazione di archivi di immagini familiari si realizzi spesso in luoghi, come ad esempio la Bretagna o i Paesi Baschi, dove si avvertono fortemente i problemi identitari:

«It is not an accident that film archives specializing in amateur productions appear in regions where the question of identity seemed urgent: Brittany, Belgium, Holland, Wales, border regions. Family productions are deployed for a local or identity claim context. The rising interest in amateur productions is one symptom of micromovements fighting for identity and the dissolution of structured public space. Although these movements can be read as a reaction against globalization, there exists a dangerous corollary in the rise of tribal identifications and mobilizations»⁴⁴⁰.

Ed è precisamente questo il caso anche dell'Ungheria, la cui esistenza nazionale è stata soggetta a un regime imperiale e a numerose occupazioni⁴⁴¹.

Forgács lavora nei suoi film per fare emergere il significato profondo: il senso culturale, sociale e storico, ma anche la verità intima dei personaggi e lo sguardo

⁴³⁹ D. Boyle, *A Conversation with Péter Forgács*, in <http://mfj-online.org/journalPages/MFJ37/DeirdreBoyle.htm>.

⁴⁴⁰ R. Odin, *The Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach*, in K. Ishizuka – P. Zimmermann, *op. cit.*, p. 267.

⁴⁴¹ Cfr. R. Odin, “*La famille Bartos*” et la série “*Hongrie privée*” de Peter Forgács ou comment rendre l'Histoire sensible, in «Théorème», Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2003;

http://www.forgacspeter.hu/prev_version/eng/main/press/articles/roger_odin.html.

personale dell'operatore. I filmati mostrano il mondo personale del filmmaker, possiedono il suo tratto, da cui non è possibile prescindere.

Il regista porta così alla nostra attenzione da un lato la descrizione della vita privata di una famiglia borghese, e dall'altro la relazione esistente tra vita privata e storia, ovvero come micro e macro livelli della storia si incrocino e si compenetrino.

Un ruolo fondamentale nella composizione dei film è svolto inoltre dalle musiche del musicista ungherese Tibor Szemző, che modulano le immagini mute dei filmati di famiglia. Immagini registrate a cui mancano suono e voci. La musica di Szemző non intende sovrapporsi alle immagini, ma al contrario vuole stimolare lo spettatore ad abbandonarsi a una dimensione quasi onirica di percezione del film.

A questa funzione contribuisce anche il colore. I film familiari, oltre ad essere silenziosi, sono infatti per la maggior parte in bianco e nero, per cui il regista talvolta decide di intervenire con procedimenti di viraggio.

Tom Gunning rileva come il colore nel cinema possa assumere due diversi ruoli tra loro contraddittori⁴⁴²: per un verso, e in modo particolarmente esplicito da Bazin, il colore è stato considerato come elemento essenziale per quell'ideale di realismo e di riproduzione del mondo visivo del “mito del cinema totale”⁴⁴³; per un'altro verso, però, il colore filmico può avere un riferimento debole alla realtà e apparire come elemento sensuale e metaforico, piuttosto che realista.

Nelle opere di Forgács il colore riveste senza dubbio una funzione emozionale e metaforica. Affidandosi alle variazioni e ai toni di colore, si riescono a influenzare i diversi strati di significato delle immagini e a creare contrasti tra sequenze, temi o personaggi. In questo modo il ritmo del film si manifesta sia mediante il montaggio, sia mediante la modulazione dei toni di colore.

Questo uso non descrittivo, ma metaforico, del colore eleva l'immagine oltre il dominio del letterale e apre una via alle associazioni sensoriali e affettive.

⁴⁴² T. Gunning, *Metafore colorate: l'attrazione del colore nel cinema delle origini*, in «Fotogenia. Storie e teorie del cinema», n.1, Edizioni Clueb, Bologna 1989.

⁴⁴³ A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, op. cit.

Bisogna tuttavia riconoscere che vi sono nei film di Forgács anche degli elementi che favoriscono un processo di distanziamento (sovrimpressioni o didascalie, date, slow motion, freeze frames, decomposizioni del movimento, arresti su immagini ripetute), e che obbligano lo spettatore a prendere coscienza della presenza di un enunciatore, di un “orchestratore”, che cerca di guidare la lettura del film conducendolo man mano all'interno della storia, la quale si muove su processi multipli di avvicinamento e distanziamento, o di coscienza e inconscio per usare i termini della dialettica tra veglia e sonno di cui scrive Walter Benjamin nel *Passagenwerk*.

Un ritmo che dischiude lentamente lo spettatore alla visione e allo spazio delle immagini, che non si sovrappongono le une alle altre in una percezione distratta, ma continuano a pulsare come una ferita⁴⁴⁴, stimolandolo a prendere parte al discorso, a trovare il suo filo all'interno del labirinto.

Forgács lascia aperto il ventaglio delle interpretazioni, ponendosi in un atteggiamento di collaborazione con lo spettatore, affinché quest'ultimo possa compiere un lavoro di assemblaggio secondo il proprio punto di vista.

Forgács procede per affinità e associazioni. Non intende dare definizioni, ma lasciare possibilità e aperture, alla maniera dell'interpretazione di un sogno:

«Io, come autore, non voglio prendere decisioni sul passato del fruitore. In questo contesto, lascio aperto il ventaglio delle interpretazioni. Spetterà a ciascuno scavarsele fuori, assemblarle in un'unica direzione. Io mi metto in un atteggiamento di collaborazione con lo spettatore, cerco di dargli delle motivazioni, perché possa compiere un lavoro di assemblaggio secondo il proprio punto di vista. Non definire, ma lasciare aperto, come un sogno»⁴⁴⁵.

Questo metodo consente una riflessione su un aspetto importante del linguaggio filmico: il montaggio, che ha luogo oltre che nel momento di realizzazione del film,

⁴⁴⁴ Cfr. R. Barthes, *op. cit.*, p. 23; cfr. G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, Éditions Gallimard, Paris 1973, trad. it. *L'esperienza interiore*, Edizioni Dedalo, Bari 1978, p. 99: «La ferita è lì, presente, spaventosa e ricusa la ragione, riconosce la sua fondatezza, ma vi vede solo un orrore di più».

⁴⁴⁵ P. Forgács, *Intervista*, a cura di P. Vecchi in <http://www.homemovies.it/eventi/forgacs/privateeuropetesti.html>.

anche nel processo di visione e immaginazione dello spettatore⁴⁴⁶:

«E poiché la “leggibilità” di queste immagini [...] si può elaborare solo mettendo in rilievo la loro risonanza o dissonanza con altre fonti, altre immagini o altre testimonianze. Il valore di conoscenza non può essere intrinseco a una sola immagine, così come l'immaginazione non consiste nell'involgersi passivamente in una sola immagine. Si tratta, semmai, di mettere in movimento il molteplice, di non isolare nulla, di mettere in luce gli iati e le analogie, le indeterminazioni e le sovradeterminazioni all'opera»⁴⁴⁷.

Un'immaginazione attiva e analitica, che stimola gli investimenti e le associazioni mentali ed emozionali: lo spettatore, che non può di certo essere considerato come un contemplatore statico o come uno sguardo fisso, è in *fluxus* tra gli strati del tempo e le sue emozioni. Come scrive Giuliana Bruno a proposito dell'atto della visione come dinamica mobile:

«Lo spettatore (im)mobile si muove lungo un percorso immaginario, attraversando una molteplicità di momenti remoti e luoghi molto distanti. La sua navigazione immaginaria collega momenti e luoghi molto distanti»⁴⁴⁸.

Guardare diviene un transito. Questa conoscenza di tipo emozionale, ha condotto un regista attento alle questioni teoriche come Ejzenštein a parlare di *ex-stasis* dello spettatore, del suo uscire dallo stato abituale:

«Chi era seduto s'è alzato. Chi stava in piedi ha sobbalzato. Chi era fermo s'è mosso. Chi taceva ha gridato. Lo smorto è diventato lucente. Il secco è diventato umido. In tutti i casi si è prodotta un' “uscita dallo stato abituale”, un' “uscita da sé”»⁴⁴⁹.

L'atto della visione cinematografica implica una dinamica mobile. Lo spettatore è

⁴⁴⁶ Cfr. G. Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Art*, trad. it. *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 16.

⁴⁴⁷ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, op.cit., p. 153.

⁴⁴⁸ G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, op.cit., p. 52.

⁴⁴⁹ S. M. Eizenštejn, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Iskusstvo, Mosca 1964, vol.III, trad.it. *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981, p. 32.

soltanto in apparenza statico, poiché si muove lungo un percorso immaginario, attraversando molteplici luoghi e momenti: «L'opera di montaggio mira a navigare lungo il corso emozionale del film, interagendo con i suoi diversi trapassi fenomenologici e culturali»⁴⁵⁰.

Lo stesso regista ungherese, citando Umberto Eco, definisce i suoi lavori come opere aperte⁴⁵¹ dotate di una sostanziale indeterminatezza. Costellazioni di elementi che si prestano a diverse relazioni reciproche, al di là del rimando diretto e tautologico.

I film di Péter Forgács schiudono uno spazio di interazione tra lo spettatore e i ritmi di immagini e suoni sullo schermo:

«Il cinema, arte delle immagini in movimento, fa esattamente ciò che il suo nome annuncia, [...] è sintesi di vedere e andare, un luogo dove vedere è andare. È un quadro che organizza i movimenti come mutamenti: un *tableau mouvant*»⁴⁵².

Realizzati con lo stesso metodo di lavoro, alla lunga serie di “Ungheria Privata” si sono nel corso del tempo aggiunti altri film realizzati, che non riguardano tutti strettamente le vicende ungheresi.

Wittgenstein Tractatus (1992) è una riflessione sul *Tractatus Logico-Philosophicus* del filosofo austriaco. I frammenti che compongono il testo commentano o vengono commentati dalle immagini ordinarie dei film familiari:

«Wittgenstein era una di quelle menti uniche che riescono a trarre la filosofia dalla vita quotidiana; è assai rilevante, perché nel film c'è questo found footage quotidiano, che non è assolutamente importante da un punto di vista propriamente filmico, e ci sono le sue idee, la sua capacità di trasformare le cose più comuni in osservazioni filosofiche, e questo mi ha offerto una grande occasione»⁴⁵³.

⁴⁵⁰ G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, op.cit. p. 244.

⁴⁵¹ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

⁴⁵² G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, op. cit. p. 221.

⁴⁵³ P. Forgács, *Intervista*, a cura di G. Torri, Milano 2003 in <http://www.homemovies.it/eventi/forgacs/intervistatorri.html>.

The Maelstrom. A family Chronicle, *The Danube Exodus* e *Angelos'film* raccontano attraverso le immagini amatoriali la vicenda nazista, la cui memoria va restituita non solamente alla storia ebraica, ma alla “storia del mondo”⁴⁵⁴, che ha continuato e continua a produrre pulizie etniche e genocidi.

The Maelstrom. A family Chronicle (1997), realizzato per la televisione pubblica olandese, cuce insieme in maniera tensiva le vicende dei Peeremboom, una numerosa famiglia di ebrei olandesi, filmate dal figlio maggiore Max, nel periodo che va dagli anni Trenta al 1943, e quelle degli austriaci Seyss-Inquart, il cui capofamiglia era commissario del Reich per i territori occupati olandesi. Vengono quindi intrecciati i film di una famiglia cattolica austriaca e quelli di una ebrea olandese. Entrambe le famiglie ritraggono momenti di vita quotidiana: i loro bambini, figli e nipoti, le riunioni familiari, lo svago e il divertimento. Tuttavia la storia porta con sé inevitabilmente un conflitto nascosto di cui lo spettatore è consapevole: Seyss-Inquart è stato il carnefice nazista degli ebrei olandesi.

The Danube Exodus (1998) servendosi dei filmati girati da una persona che vi ha preso parte, il capitano Nándor Andrásovits, racconta le migrazioni forzate degli ebrei lungo il Danubio verso la Palestina, nonostante le resistenze dei britannici ad accogliere altri rifugiati, e nel contempo la fuga dei tedeschi che scappano risalendo il fiume dalla Romania alla Germania, dopo essere stati cacciati dall'esercito russo.

Angelos'film (1999) si ambienta in Grecia e viene realizzato attraverso le immagini girate dal cineamatore greco Angelos Papanastassiou negli anni dell'occupazione nazista ad Atene. Queste stesse immagini peraltro furono in parte proiettate al processo di Norimberga del 1947, come prove delle atrocità commesse in Grecia dai tedeschi nazisti con l'aiuto degli italiani fascisti.

Nel 2005 Forgács realizza *El Perro Negro*, dedicato alle vicende della Guerra Civile Spagnola componendo i filmati girati da uno studente madrilenso sopravvissuto alla guerra e quelli di un industriale catalano ucciso sei giorni dopo l'inizio del conflitto.

⁴⁵⁴ H. Janeczek, *Figli della Shoah?* in R. Calabrese (a cura di), *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, Edizioni ETS, Pisa 2005, p. 39.

Si tratta di un'altra guerra che termina con un regime totalitario.

Nel 2007 il regista dirige *Own Death*, basato su un racconto a sfondo autobiografico dello scrittore ungherese Péter Nádas, in cui il protagonista colpito da un infarto ci rende parte dei propri pensieri in uno stato sospeso tra la vita e la morte. Il racconto ironizza sull'impossibilità degli intellettuali di abbandonarsi agli eventi e sul senso di onnipotenza nel voler controllare fino alla fine la propria vita. Il film di Forgács traspone l'opera letteraria in un altro mezzo espressivo affrontando il tabù della morte. Infine, l'ultimo progetto di Forgács si intitola *Hunky Blues. The American Dream*⁴⁵⁵ e racconta le esperienze di uomini e donne ungheresi emigrati in America dal 1890 al 1921 alla ricerca del sogno americano:

«La maggior parte dell'emigrazione ungherese ebbe luogo nel 1892, una delle date cruciali per il cinema e la mostrerò attraverso i filmati d'epoca»⁴⁵⁶.

Il lavoro di Forgács raccoglie dunque esperienze che come i messaggi in bottiglia sono espressione di pervicacia e di speranza, *malgrado tutto*, anche in situazioni di dramma. Le immagini amatoriali mostrano momenti quotidiani e spesso spensierati di persone scomparse, ma diventano al contempo testimonianze della storia, di storie personali e familiari coinvolte a poco a poco nel vortice delle vicende più o meno tragiche del secolo scorso e nelle devastazioni provocate dalla guerra.

Il regista parlando della sua collezione di home movies usa l'espressione "orroristico":

«First of all it's horroristic because the happy bourgeoisie is *horroristic*, secondly it is a horror period of the times and third: we know that a certain rich culture/s/ where destroyed, lost in and by the Second World War. I am not only talking about killing millions of people, destroying towns, cities alike, but also acknowledge that a specific kind of pre-war life has completely changed. The life facts changed or disappeared. If I am wondering in *my museum of home movies* - because all my

⁴⁵⁵ Cfr. <http://www.hunkyblues.com/>.

⁴⁵⁶ Interviste con Péter Forgács, Budapest, Aprile 2010.

films are a kind of exhibitions - I still perceive the peace of the messages and the exposition of floating image dreams. Though one have a kind of time-based eternal float where to fly with them, but still it is an exhibition, of banalities with a difference of the *noise* and the *signal* in front»⁴⁵⁷.

Nel loro rappresentare quasi esclusivamente ciò che viene accettato e condiviso socialmente e culturalmente, le immagini dei film di famiglia danno un accesso privilegiato all'universo di ciò che viene considerato tabù o osceno in una data cultura e viene pertanto rimosso o occultato.

Avvicinarsi a queste immagini è metaforicamente per Forgács come il gesto dello sbucciare una cipolla, in cui ci sono vari strati. Citando Susan Sontag potremmo affermare che la suprema saggezza di un'immagine documentaria, quale quella di un film di famiglia, consiste nel dire: «Questa è la superficie. Pensa adesso – o meglio intuisce – che cosa c'è al di là di essa, che cosa deve essere la realtà se questo è il suo aspetto»⁴⁵⁸. Le immagini che in quanto tali non possono spiegare niente, sono inviti inesauribili alla deduzione, alla speculazione e alla fantasia⁴⁵⁹. L'artista ungherese associa infatti, come detto, il suo lavoro al processo del sogno, coniugando la sua esperienza di artista performativo⁴⁶⁰ con la pratica dell'archivio:

«Most filmmakers use archive material and home movie stuff to illustrate an idea, a problem, a sociological or historical fact for their film. For me it's the opposite; it's the message of the film fragments that is important and my challenge is to put together a new story...the bits and pieces of the old home movies are more like parts of a dream work. My recontextualizing construction is more a kind of restructuring of the dream work and not an illustration of their lives. My aim is

⁴⁵⁷ S. Spieker, *Interview with Peter Forgács*, cit.

⁴⁵⁸ S. Sontag, *Sulla fotografia*, op.cit., p. 22.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Cfr. S. Spieker, *Interview with Peter Forgács*, in «Artmargins», 20 May 2002;

<http://www.artmargins.com/index.php/archive/354-at-the-center-of-mittleeuropa-a-conversation-with-peter-forgacs>: «The second source of my work - I haven't talked about yet - is performing art. Luckily I was a member of a minimal music ensemble as narrator[...]. In the arts scene where I had performances, from time to time I started to collaborate with Tibor Szemző. He performed the music (one may heard it from my films also) and I was screening some of the home movies found footage on stage with improvised text. In our laboratory performance series we worked out a new aspect of interaction between music and moving image»;
cfr. anche http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/forgacstext.html.

more to open up the secret vaults of a personal, private history memory archive of those lives»⁴⁶¹.

Pertanto, egli come archivista si assume il compito di scoprire cosa c'è dietro le immagini, quali sono i loro significati e come questi cambino se posti in un contesto diverso; mentre come autore di performance il suo compito è quello di concentrarsi su quelle che potremmo chiamare impronte delle immagini, staccate dal messaggio originale o dalla volontà dell'operatore. Questi due approcci coesistono, come nell'esperienza del collage⁴⁶².

Ogni rappresentazione è sempre una ricontestualizzazione, una ricomposizione più che una riproduzione: non c'è *mimesis*, solo *poiesis*⁴⁶³:

«In my films it is more emphasized, because they are created from fragments, bits and pieces. My films are not results of a script, but the re-composition of film acts, reshaping the hidden layers (I may call the unconscious level of the footage) 'intention' of the amateur filmmaker. The home moviemaker, attributes a personal dramaturgy to those bits and pieces, collected on bobbins and rolls. They are just cut outs (slices) from the continuum of the personal, local time and certain life periods»⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² Cfr. G. Torri, *Sulla creazione di poemi visivi. Il ruolo delle immagini-impronte e dei testi di Sándor Márai e Ludwig Wittgenstein. Intervista con Péter Forgács*, Milano, 7 dicembre 2003, in <http://www.homemovies.it/eventi/forgacs/intervistatorri.html>: «Essendo stato fotografo, artista grafico, avendo studiato arte, la mia impostazione deriva più dall'essere a contatto con vecchie fotografie, immagini graffiate, facendone collage o riusandole, ha più connessioni con il cinema d'avanguardia russo, francese, spagnolo, tedesco, americano, dove questa forma di riciclaggio è stata praticata almeno dall'inizio degli anni '50. Questi due film sono il risultato di un tentativo di sperimentare questa forma del collage, cercando di trovare una musicalità pura delle immagini».

⁴⁶³ J. E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, IN, Bloomington 1988, p. 127.

⁴⁶⁴ A. Habib, *cit.*

Ad esempio nel caso del primo film della serie “Ungheria Privata”, *The Bartos Family*, Forgács dalla collezione, di cinque o sei ore di girato, dell'imprenditore e compositore ungherese, Zoltán Bartos, ha prodotto un film di circa cinquanta minuti. Operazione che ha comportato una scelta, delle selezioni, un nuovo montaggio, una nuova sonorizzazione, per rappresentare il mondo visto, abitato e vissuto dal cineamatore:

«Private film equal private history. Private history is a challenge for interpretation and invites new explanation as we seek to establish logic by our knowledge of culture and history. Our interpretation create a new context that can be independent and completely different from the intentions of original filmmaker»⁴⁶⁵.

C'è dunque alla base dei film di archivio un lavoro di traduzione, di trasmissione: «Le immagini non ci danno mai un *tutto a vedere*; semmai, riescono a mostrare l'assenza sullo sfondo del *non-tutto a vedere* che esse ripropongono di continuo»⁴⁶⁶:

«Forgács ha cercato di scrivere con il cinema una storia alternativa, rendendo vivo il concetto di archivio, per riflettere sulla natura della memoria, sulla teoria della ricostruzione storica e sulla fenomenologia filmica. La prospettiva rispetto al materiale rielaborato potrebbe essere riassunta in una frase del tipo: “che cosa ho visto in questi film”, atteggiamento simile a quello di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, Gustav Deutsch, anch'essi esploratori di archivi cinematografici. La ricerca che conducono Forgács e gli altri menzionati, esegeti del patrimonio filmico e viaggiatori nel tempo perduto, è tanto feconda da condurci direttamente al centro dell'elaborazione culturale del concetto di memoria»⁴⁶⁷.

È importante in conclusione sottolineare ancora che se da un lato vengono mostrati

⁴⁶⁵ P. Forgács, *Wittgenstein Tractatus*, p. 53 -54.

⁴⁶⁶ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, op. cit., p. 158.

⁴⁶⁷ P. Simoni, *Archeologia della memoria privata. La ri-contestualizzazione filmica di Péter Forgács*, in L. Mosso (a cura di), *Private Europe: il cinema di Péter Forgács*, quaderno di «Filmmaker», Milano 2003, p. 27; <http://www.homemovies.it/eventi/forgacs/archeologia.html>.

documenti di vita reale e personaggi reali, dall'altro viene lasciato spazio alla esperienza proiettiva e all'immaginazione dello spettatore, il quale non conosce ancora tutti gli elementi della storia che gli viene raccontata:

«I want to provide for the viewer a rereading of that certain event, history or story. As if you were in a museum and you recontextualize each time what you see»⁴⁶⁸.

L'intento di Forgács è guardare e farci guardare dietro la superficie delle immagini senza forzare lo spettatore, ma offrendo piuttosto un inedito punto di vista:

«Its more a mood and a rather new the aspect of rearranging, re-contextualizing the personal with the public, the concrete by the substantial. I hope its more than declaring *this is history*, or “*one can learn what is history*”»⁴⁶⁹.

I tre film che ho scelto di analizzare all'interno della vasta produzione del regista sono: *Dusi e Jenö*, *Angelos' film* e *The Maelstrom. A family Chronicle*. Tre differenti visioni del mondo, tre diverse geografie personali e sensoriali. In tutti e tre i casi tuttavia le immagini provengono da osservatori silenziosi di profondi mutamenti storici.

⁴⁶⁸ S. Spieker, *Interview with Peter Forgács*, cit.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

Dusi e Jenö

Un modo per capire
qualcosa di noi
è forse dire che passiamo.

Israel Pinkas, *Continuamente l'occhio*

C'è persino un momento in cui si ride
capendo quante poche cose devono
restare immutabili perché tu possa
sforzarti di restare, come si dice
in mancanza di una parola migliore,
un essere umano.

Nicole Krauss, *The History of Love*

Dusi e Jenö (1988) è il secondo film della serie “Ungheria Privata” di Péter Forgács. Nasce attraverso il montaggio dei filmati amatoriali girati da Jenö König, dal 1936 al 1966, con una camera 8mm.

Un diario filmato, un itinerario attraverso il mondo personale di Jenö, il quale registra gli eventi e i cambiamenti della sua vita privata, trascorsa quasi interamente insieme alla moglie Dusi, che morirà nel 1958.

Secondo Forgács, Jenö König, se non avesse lavorato alla General Mortgage Credit Bank sino al 1945, avrebbe potuto essere il miglior cameraman del suo tempo, per lo sguardo recettivo e attento con cui ha filmato i passaggi della sua vita quotidiana e i mutamenti della sua città, Budapest, prima e dopo la guerra⁴⁷⁰.

Come si trattasse di appunti in immagini, Jenö ritrae il mondo in cui vive, rendendo esplicito attraverso i suoi filmati come i grandi avvenimenti della storia, guerre, dittature, rivoluzioni, siano questioni esattamente personali, eventi che scavano buche e creano ferite che hanno bisogno di essere sanate. La ferita chiama a sé il desiderio

⁴⁷⁰ Traggio queste parole dai miei colloqui con Péter Forgács, Budapest, Aprile 2010.

di riparazione e di restituzione.

Attraverso una modalità peripatetica, egli raccoglie le immagini della città in cui vive, nel corso del tempo, fino alla distruzione del mondo che aveva conosciuto, a seguito della guerra.

Mentre, attraverso le immagini amatoriali, visitiamo diverse zone della città di Budapest, si delinea il montaggio di una storia e di uno spazio intimo: si vede via Attila, dove si trovava la casa in cui Jenö abitava al numero diciotto, con Dusi e il loro amato cane di razza Mizenska, le strade e i negozi del quartiere, la neve fitta in inverno, i tram, il ponte che attraversa il Danubio, il Palazzo Reale, le macerie causate dalla guerra.

Si vede anche l'ingresso di un cinema a Pest, lo stadio, la piscina, i viaggi con Dusi in Austria e in Svizzera, fino alla documentazione frammentaria, negli ultimi minuti del film, dei lavori forzati e delle deportazioni degli ebrei di Budapest.

Si legge così il tempo nella topografia della città.

La storia, come la microstoria personale, si svolge infatti nei luoghi e si articola in una geografia. Il nostro passato non risiede solo nel tempo del ricordo, ma anche negli spazi in cui il tempo è stato vissuto: nelle case che abbiamo abitato, nelle scuole che abbiamo frequentato, nel paesaggio di luoghi in cui abbiamo trascorso la nostra vita o che abbiamo semplicemente visitato. La vita mnemonica perdura nello spazio e può in tal senso divenire mappa, essere ripercorsa. Lo spettatore diventa veramente un viaggiatore.

Potremmo definire *Dusi e Jenö* come la memoria di Jenö, che si offre a possibili ripercorsi:

«Certo, per alcuni di noi, nella vita adulta, resta difficile quasi quanto prima, in giovinezza, distinguere fra luoghi dello spazio e luoghi della mente. Perché cosa sono le città se non anche questo, luoghi della nostra mente»⁴⁷¹.

⁴⁷¹ R. De Monticelli, *Dal vivo. Lettere a mio figlio sulla vita e sulla felicità*, Bur, Milano 2001, p. 92.

La memoria è un fatto insieme materiale e psichico, acquistando un'estensione che oltrepassa la nozione di documento oggettivo, come pure quella di facoltà soggettiva. E come nelle vestigia riportate in luce dallo scavo archeologico, la memoria sta anche nella composizione del suolo, nei sedimenti che vengono rimescolati dalla vanga dello scavatore, e nel presente stesso dell'archeologo, nel suo sguardo e nella sua interpretazione.

Chris Marker, uno dei cineasti più apprezzati da Forgács, esplica la complessa composizione della memoria e il suo configurarsi come una geografia, un paesaggio personale ed emotivo, nel suo cd-rom multimediale *Immemory*⁴⁷², definito dal regista francese semplicemente una biografia romantica:

«In ogni vita si possono trovare continenti, isole, deserti, paludi, terre sovrappopolate e terrae incognitae. E l'obiettivo di questo programma vuole essere quello di presentare una visita guidata nell'intimo tesoro di immagini di una persona, o di proporre a ciascun utente di costruirsi con il computer il proprio atlante geografico secondo le proprie scelte, oppure a caso. Benvenuti a Memoria, terra di contrasti, o, come preferisco chiamarla qui, Immemory»⁴⁷³.

La metafora spaziale d'altronde ben si adatta a descrivere la realizzazione di un film attraverso filmati di famiglia. Un processo che è possibile paragonare al fare un viaggio nel tempo in cui si visitano e si rivisitano luoghi turistici e familiari, dando vita a nuovi possibili itinerari e assemblaggi.

Come sottolinea Ayisha Abraham, filmmaker indiana e collezionista di film di famiglia:

⁴⁷² Cfr. I. Perniola, *Chris Marker o Del film-saggio*, Lindau, Torino 2003, p. 193: «*Immemory* [...] rappresenta il prototipo di un magazzino mnemonico soggettivo. [...] Il progetto ricorda l'avventura dell' *Atlantis Mnemosyne* ideato dallo storico dell'arte Aby Warburg.[...] La struttura dell'*Atlantis* di Warburg ricorda in maniera evidente il testo interattivo del cd-rom, con le sue innumerevoli diramazioni e con le sue estensioni nei più svariati campi dello scibile umano». *Immemory* di Marker è erede delle esperienze di *Atlante* di Warburg, ma anche di Richter. Come ha sottolineato Giuliana Bruno, nel suo *Atlante delle emozioni*, aggirarsi nell'*Atlante* di Richter offre la rara opportunità di vagabondare nella mente di qualcuno, all'interno di una geografia intima.

⁴⁷³ C. Marker, in Y. Biro, *Il viaggio sentimentale di Marker nel multimediale*, in «Bianco & Nero», n.1, Roma 1999, pp.23-24.

«It's a journey of a "voyeur" who visits, and revisits, sites of tourism and family home experienced through the "eye behind the camera"[...]. Home movies embed time into an image. These movies also expose a phenomenological paradox: sequential frames chart movement in time, yet they also trap time»⁴⁷⁴.

La metafora del viaggio si rivela ancora più appropriata nel caso di *Dusi e Jenö*, poiché il film nasconde un motivo prettamente personale: lo stesso regista infatti è nato e cresciuto in via Attila, dal 1950 al 1978, al numero 33, poco distante dal numero 18.

Lavorare con questi materiali è stato pertanto per lui come fare un viaggio nel passato attraverso la memoria visiva che un'altro aveva impressionato.

Un "donare il tempo" si potrebbe dire parafrasando il titolo di un celebre testo di Jacques Derrida⁴⁷⁵, dal momento che si tratta di un evento che si sottrae alla legge di un'economia temporale lineare e causale, e si configura piuttosto come un intreccio composito di tempi eterogenei:

«Affinché ci sia evento (non diciamo atto) di dono, è necessario che qualcosa accada, in un istante, in un istante che senza dubbio non appartiene all'economia del tempo»⁴⁷⁶.

Un intreccio di tempi non calcolabile in cui le immagini avvengono, il quale può ricondursi all'evento del dono, estraneo al principio di ragione:

«Il dono sarebbe ciò che non obbedisce al principio di ragione: è, deve essere, ha il dovere di essere senza ragione, senza perché e senza fondamento. Il dono, se ce n'è, non appartiene alla ragione pratica. Esso dovrebbe restare estraneo alla morale, alla volontà, forse anche alla libertà, almeno a quella libertà che viene associata alla volontà di un soggetto. Esso dovrebbe restare estraneo alla legge e al "bisogna" di questa ragione pratica [...]. Una legge o un "bisogna" senza dovere,

⁴⁷⁴ A. Abraham, *Deteriorating Memories. Blurring Fact and Fiction in Home Movies in India*, in K.L. Ishizuka-P. Zimmermann (Edited by), *op.cit.*, pp.182-183.

⁴⁷⁵ J. Derrida, *Donner le temps*, Éditions Galilée, Paris 1991, trad. it. *Donare il tempo. La moneta falsa*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p.18.

⁴⁷⁶ *Ibi*, p. 19.

insomma se è possibile»⁴⁷⁷.

Le immagini catturate tempo prima dallo sguardo di Jenö König sono state ritrovate in un archivio, assemblate creativamente in un nuovo ordine, manipolate, riproiettate. Una logica affine a quella evenemenziale della collezione e dell'*objet trouvé*, in cui l'*objet trouvé* diviene parte di un processo complesso, esistenziale, estetico e intellettuale, e il materiale filmato che giaceva dimenticato rinasce e viene arricchito, quasi si trattasse appunto di un dono⁴⁷⁸.

I film di Forgács infatti non cancellano né si appropriano dei materiali di archivio, ma lavorano sulla *différance*⁴⁷⁹, andando oltre le configurazioni binarie, in un rapporto aperto con l'inappropriabile.

Dusi e Jenö si configura come un processo di memoria, un'anamnesi di tempi differenti.

La città di Budapest è, com'è noto, divisa in due zone, Buda con il palazzo reale sul colle e Pest, che è invece la parte urbana, più commerciale e industriale. Via Attila si situa nella zona di Buda. Forgács ricorda il ristorante che era sorto sulle rovine della casa di Dusi e Jenö e il parco Tabàn dove Dusi era stata ripresa a passeggio col suo cane, che era il luogo dove da bambino il regista era solito giocare a calcio. Sotto la Buda conservata nei ricordi di infanzia di Péter Forgács emerge un'altra Buda, ritratta dalla memoria di Jenö König⁴⁸⁰. I luoghi si offrono a ripercorsi.

La memoria come topografia, come profondità geologica, come vecchio testo nelle interlinee del nuovo.

Come scrive Karl Schlögel, è possibile leggere il corso della storia mondiale persino sulla superficie di un marciapiede⁴⁸¹. Il selciato infatti trattiene in sé una quantità di

⁴⁷⁷ *Ibi*, pp.156-157.

⁴⁷⁸ Cfr.http://www.coltempo.hu/catalog/viktoria_radics.html: «From that the work, the old film material that has been reborn from its ashes and enriched, is like a gift or donation».

⁴⁷⁹ Derrida introduce il neologismo "*différance*", dove la *a* proviene dal participio presente e ci ricorda l'azione in corso del differire, ancora che essa abbia prodotto un effetto costituito nel differente o nella differenza. La *a* di "*différance*" è qualcosa che nella voce si perde, è qualcosa di silenzioso che viene ad interrogarci.

⁴⁸⁰ S. Mac Donald, *A critical cinema: interview*, op.cit., p. 303.

⁴⁸¹ K. Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Carl Hanser Verlag, 163

indizi e dettagli su cui è possibile riflettere traendo delle conclusioni di carattere storico:

«Il selciato è di materiale ben determinato. Proviene dai dintorni o da lontano. Ha un'età precisa. È consumato o nuovissimo. Risponde diversamente a seconda che a passarci sopra siano zoccoli di cavallo, ferri o ruote di gomma. [...] I marciapiedi recano tracce: i segni dell'usura del tempo. L'incisione della *longue durée*, in un certo senso. Ma esistono anche tracce drammatiche. Quelle dei carri armati che ci sono passati sopra. I bossoli dimenticati. La pozza di sangue che ormai è stata lavata via da un pezzo.[...] La disgregazione di un intero continente e l'arresto del tempo si possono leggere nello stato dei marciapiedi. L'acciottolato è l'emblema di un mondo che presto sarà scomparso del tutto»⁴⁸².

Per Kracauer tra cinema e pavimentazione stradale esiste un'affinità poiché entrambi attengono al transitorio: la strada, così come il cinema, è il sito delle impressioni effimere⁴⁸³.

Questa percezione della mortalità delle cose, che se anche sono qui adesso, presto scompariranno, permea le immagini di *Dusi e Jenő*, e permette di svolgere una riflessione su uno dei temi cardine della poetica dell'artista ungherese, il tempo:

«Qualcosa è finito e non c'è nulla che voglia sostituirlo. Finito completamente, per sempre. Era in piedi alla finestra. Se però adesso si trova qui e qualcosa è finito, anche questo dovrebbe passare [...]. Fatto sta che quel qualcosa, questo qualcosa, è finito, come se tutto fosse cambiato»⁴⁸⁴.

Questi pensieri appartengono al giovane protagonista del racconto dal titolo *Oggi* dello scrittore ungherese Péter Nádas⁴⁸⁵ e descrivono un sentimento nostalgico, la percezione che qualcosa non soltanto sia passato, ma che anche adesso stia passando in maniera ineluttabile. Il ragazzo osserva la realtà in piedi alla finestra, come il

München 2003, trad. it. *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 110.

⁴⁸² *Ibi*, p. 111.

⁴⁸³ S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, trad.it. *Film. Ritorno alla realtà fisica, op. cit.*

⁴⁸⁴ P. Nádas, *Ma*, Budapest 1973, trad. it. *Oggi in La Bibbia*, BUR, Milano 2009, p. 145 e p. 148.

⁴⁸⁵ Péter Forgács ha realizzato anche un film intitolato *One's own Death* (2007) basato su un racconto di Péter Nádas.

cineoperatore osserva attraverso il foro della sua camera. Il reale pare essere là, davanti all'obiettivo, il cineoperatore lo guarda, ne è coinvolto, e al contempo se ne difende attraverso l'occhio della cinepresa.

Questa stessa osservazione nostalgica, che mescola registrazione e poesia, distanza e vicinanza, sembra essere la caratteristica tonale di *Dusi e Jenö*.

Il timore di non esistere, di scomparire con le cose che scompaiono, ha spinto Jenö König a registrare ciò che aveva intorno. Per non dimenticare, per essere: sono perchè ricordo, perchè mentre vivo sto già ricordando e mentre vivo avverto il bisogno di essere dimostrato.

C'è un gioco infantile, che svela la misteriosa associazione tra esistere e vedere, quasi fosse l'atto del guardare ad attestare e accertare la nostra esistenza.

Nella primissima infanzia talvolta i bambini giocano coprendosi gli occhi col palmo delle mani ed esclamando risoluti: "Non ci sono!". In seguito, scoprono gli occhi e dichiarano di esserci di nuovo.

Anche per Jenö König guardare significa esserci nel modo più proprio, e la ripresa delle cose che aveva intorno era un modo di attestare l'esistenza propria e delle cose che amava:

«The home movie or private film [...] is a meditation on "who am I?" [...]. It is a recollection of the desired, intimate vision and aims to immortalize the face of a lover, son, or father, or to capture ephemeral moments, landscapes, and rites»⁴⁸⁶.

Il film e la fotografia registrano tracce, impronte del reale. Il cinema, erede della fotografia, capta la realtà del suo referente, dimostrando l'esistenza dei soggetti esposti davanti alla camera. Tuttavia mentre la fotografia privilegia un istante infinito, assoluto - cosa confermata dalla nozione stessa di istantanea- l'immagine dei film è un'immagine-montaggio, un'immagine plurale di relazioni e corrispondenze:

⁴⁸⁶ P. Forgács, *Wittgenstein Tractatus*, in K.L.Ishizuka- P. Zimmermann (Edited by), *op.cit.*, p. 49.

« The photograph is a tombstone, that we can put in cemetery, on my tomb, but the film is also something what I would consider life, because it's animated, it's moving and it is the animal that is moving, or *animus* in junghian way, that is moving and it never dies, so the amateur film were the film: filmic representation is eternal»⁴⁸⁷.

Nella definizione di Deleuze: «il montaggio è quell'operazione che verte sulle immagini-movimento per farne venire fuori il tutto, l'idea, cioè l'immagine del tempo»⁴⁸⁸.

In *Dusi e Jenö* le immagini ci mostrano una donna bella, alta e elegante, assai curata: Dusi, la moglie di Jenö. Nel corso del film la si vedrà con un aspetto sempre più stanco e invecchiato fino alla morte. Dopo di lei, nell'ultima sequenza del film, le immagini della nuova moglie, mentre si dedica alle faccende domestiche o si sdraia in giardino a prendere il sole, offrendosi allo sguardo di Jenö.

Una collezione amatoriale registra il corso del tempo.

L'immagine di un film non solo è stata, ma è passata e sta passando, e in questo consiste la differenza tra film e fotografia.

«The difference between photography and film is simply not that one is moving and one is not moving, but that our basic death perception and conception is different. When you see her the film you are maybe in the middle of the same ambivalent feelings – hard to give voice to it, but most of the time one is hooked on the film's time handing - and we all know: its about death. The viewer know what we see is past time, still as the viewing time also a sort of present time and her time, because they're still moving, acting until this film lasts»⁴⁸⁹.

Il passare del tempo e il sentimento della morte⁴⁹⁰ sono temi ricorrenti nell'opera di Péter Forgács. Nel 2006 il regista ungherese ha realizzato una video-installazione,

⁴⁸⁷ Lezione di Péter Forgács, Bologna, 17/5/2004.

⁴⁸⁸ G. Deleuze, *Cinéma I- L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris 1983, trad. it. *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 44.

⁴⁸⁹ Intervista di S. Spieker in *Artmargins* 2002 May 20; <http://www.artmargins.com/index.php/archive/354-at-the-center-of-mittleuropa-a-conversation-with-peter-forgacs>.

⁴⁹⁰ Come ricorda Barthes, bisogna che in una società la morte abbia una sua collocazione, e se essa è meno nella sfera della religione, occorre interrogarsi sul rapporto antropologico tra la morte e le immagini, che volendo conservare la vita, ritornano comunque alla morte, allo Spectrum.

dedicata agli autoritratti di Rembrandt, che messi uno di seguito all'altro offrono una sequenza che altro non è se non una riflessione sul tempo che passa. Nel video gli autoritratti si susseguono in un flusso discontinuo, non sempre cronologico, rendendo possibile allo spettatore una messa tra parentesi del ruolo e dello statuto del pittore olandese, che sembra consegnare il suo volto agli spettatori e riprendere vita grazie al loro sguardo e alla loro proiezione:

«Le immagini di cui è fatta la nostra memoria tendono, cioè, nel corso della loro trasmissione storica (collettiva e individuale), incessantemente a irrigidirsi in spettri e si tratta appunto di restituirle alla vita. Le immagini sono vive, ma, essendo fatte di tempo e di memoria, la loro vita [...] è sempre già minacciata e in attesa di assumere una forma spettrale»⁴⁹¹.

Forgács è autore anche di un'installazione intitolata *Col tempo*⁴⁹², messa in mostra alla Biennale di Venezia del 2009. Il titolo cita alla lettera il cartiglio tenuto in mano dalla donna ritratta nel celebre dipinto di Giorgione, *La vecchia*, con cui il pittore ci ricorda che ognuno di noi è vulnerabile al tempo e che niente dura per sempre.

Si tratta di una installazione che prende forma da fotografie, provenienti da un archivio creato a Vienna da un antropologo austriaco nazista per scopi scientifici, con volti di prigionieri di guerra, di militari e di ebrei in attesa di deportazione, studiati, catalogati, classificati, che lentamente cominciano ad animarsi creando un utopico dialogo di sguardi tra i soggetti rappresentati e gli spettatori.

Come ha sottolineato Bill Viola, il video come medium si adatta molto bene alla trattazione della transitorietà dell'arte, ma anche della nostra personale esistenza. Inoltre il video anche per la sua dimensione liminale - per il suo stare fra il cinema e la televisione, le arti visive e il computer con le sue applicazioni - ha il carattere della fluidità, del passaggio, e l'esistenza temporale delle immagini video è paragonabile a quella degli esseri viventi: «Le immagini nascono, vengono create, esistono e,

⁴⁹¹ G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 22.

⁴⁹² <http://www.coltempo.hu/images.html>

spingendo un tasto, muoiono»⁴⁹³.

Jenö mette a fuoco il dileguarsi delle cose, il loro concentrarsi mentre si affievoliscono e il subentrare di altre al loro posto. Regista attento della soglia e del passaggio.

Il film di Forgács si chiude con un fotogramma che ritrae il protagonista seduto in giardino, con lo sguardo diretto in camera e dei fogli sulle ginocchia. Un lascito che penetra nello spettatore come fosse un motivo musicale, una *rêverie*, un sogno comune, che si prende il suo tempo per sostare e riemergere di tanto in tanto.

⁴⁹³ B. Viola, *Video black. The Mortality of the Image*, in *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, D. Hall - Sally Jo Fifer (Edited by), Aperature, San Francisco 1990, pp. 477-486.

Angelos film

«Non conosciamo le loro storie... antiche figure,
tra le molte altre che riempiono i luoghi dei morti,
ricordi della nostra memoria sfocata».

P. Marcello, *La bocca del lupo*

«Leggere ciò che non è mai stato scritto.
Nelle viscere, nelle stelle o nelle danze».

W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*

Angelos film prende il nome dal cineamatore greco Angelos Papanastassiou, autore dei filmati amatoriali utilizzati da Péter Forgács per questo film.

Già il titolo mostra la volontà del regista di mettere a fuoco il protagonista e il suo sguardo, raccontando attraverso i filmati da lui girati la dura e dolorosa situazione della Grecia degli anni Trenta e Quaranta. Il film è infatti dedicato ai greci vittime innocenti della guerra.

Quello composto da Forgács è dunque il film di Angelos, patriota che, nonostante il divieto e la minaccia di morte per chi scattasse anche una sola foto all'esercito tedesco occupante, decise di documentare, con la sua camera 16 mm, le violenze subite dalla popolazione greca⁴⁹⁴ durante l'occupazione nazista.

Papanastassiou per filmare teneva nascosta la propria camera in una borsa dotata di un foro, sviluppando poi le sue pellicole in un laboratorio segreto situato sotto il suo ufficio, in via Akademia ad Atene.

Sfortunatamente la maggior parte di questi girati non risultarono riusciti, non essendo possibile in quelle circostanze regolare bene il focus o l'occlusione. Da più di mille metri di film solo duecento circa riuscirono ad essere sviluppati abbastanza bene.

⁴⁹⁴ Testo di *Angelos film* (informazioni tratte dai diari): «In the very first days I decided to make a few secret recordings with my 16-mm hand-camera. I didn't think that one day it would provide clear evidence of what happened to us during the Occupation. It should be remembered that even taking photographs of occupying army units carries the death penalty».

Nessun altro, a parte il suo assistente, nemmeno la sua famiglia, era a conoscenza di questa attività di documentazione.

Parlando di questo film, Forgács spiega di essersi concentrato sul fatto che Angelos Papanastassiou fosse al contempo un patriota e un monarchico, fatto questo che suona contraddittorio nell'opinione comune greca odierna, che tende ad associare monarchici e collaborazionisti. La vicenda di Angelos permette dunque di evidenziare le ambiguità insite in ogni ricostruzione storica.

Come scrive Aleida Assmann, la memoria nazionale è certamente legata all'ideologia: la collettività trova la propria identità in maniera selettiva, attraverso l'inclusione e l'esclusione di ricordi. Susan Sontag⁴⁹⁵ spingendo ancora oltre le sue riflessioni arriva ad affermare che la memoria collettiva non esiste se non come patto per cui ci si accorda su ciò che è importante e su come si siano svolti davvero gli eventi. La memoria pertanto è costruzione attiva della propria identità e della propria storia.

Forgács sottolinea la problematicità del personaggio di Angelos Papanastassiou.

Angelos era realista, sindaco della città di Pireo sotto la dittatura di Metaxas. Era un uomo ricco e influente, che viveva protetto ed era capace di proteggere i suoi familiari dalla povertà e dalle devastazioni della guerra. Angelos non era un partigiano comunista durante la seconda guerra mondiale.

Può dunque un uomo ricco e dalla parte di Metaxas essere considerato un patriota? Qual è la definizione che possiamo dare di patriota? E qual è la motivazione che spinse un uomo benestante, che poteva vivere in completa sicurezza sotto l'occupazione nazista, a mettere a rischio la propria vita per documentare le atrocità commesse contro il suo popolo?

Il film ha suscitato delle resistenze presso l'opinione pubblica greca⁴⁹⁶:

⁴⁹⁵ Cfr. S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2003, trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2006.

⁴⁹⁶ «So it was a provocation to my mind and it's still a provocation for the greek public, because none of the greek public televisions bought this film though they saw it in Thessaloniki festival and other festivals, because it's a problem for contemporary greeks, where the majority thinks that second world war and the bloody civil war that followed the second world war, which lasted from december 1944 until september 1949, that no one from the other side could be a patriot against the Nazis, and more to that, his personality have some unanswered points because he used his film camera secretly and this pose the question when he filmed: why he filmed and how he filmed».

«For of today's average Greek intellectual perception, this film is maybe *non-objective*, because Angelos could be seen through a biased eye, as a *monarcho-fascist*, to them he /Angelos/ cannot be a *true* "patriot." To them *true patriots* are from the left or the *communists*. (The constant and brutal suppression of the left from 1944 – to 1975 in Greece gives a good reason and arguments to this disposition). By presenting this film in a kind of intentional indifference, I was objective as author, thou if I'm voting (in a democratic election), I vote different way /Weltanschauung/ than when I am making the films. If I vote, I would rather vote for the liberal side, but when I am making a film, then I am exhibiting it for you, by saying: *you have to evaluate*. I don't express explicitly this is *good or bad*»⁴⁹⁷.

Il valore di un film di montaggio a base di archivio è anche dato dal fatto che esso non si affretti troppo a richiudere o a trarre conclusioni, ma al contrario aiuti, rendendola più complessa, la nostra apprensione della storia.

I filmati di Angelos Papanastassiou possiedono un elevato grado di consapevolezza storica non sempre appartenente ai film familiari. A spingere il filmmaker greco a girare è infatti anche una scelta etica, un bisogno forte di testimoniare il dramma che stava vivendo il suo paese. Il film scava in profondità come una ferita e mostra l'ingiustizia assoluta della guerra.

Le prime immagini di *Angelos film* provengono da un cinegiornale: un cane magro, affamato, dilania quel che rimane della carcassa di un grosso animale, già quasi scheletro. Un altro cane si avvicina per partecipare al pasto. Forgács è solito usare immagini di animali per comunicare qualcosa attraverso metafore e associazioni. La sequenza che vediamo, colpisce, lavora sul nostro immaginario. Rimanda disperazione, fame, violenza insensata. Parla di una lotta casuale per la sopravvivenza, di un "essere senza destino"⁴⁹⁸ in cui alcuni muoiono e altri si salvano, senza giustificazione alcuna. È il prologo di una storia di guerra. Un viaggio al termine della notte.

Nei filmati di Papanastassiou vediamo corpi malati, denutriti, cadaveri seminudi e torturati accatastati in attesa di sepoltura, persino uomini impiccati in azioni

⁴⁹⁷ S. Spieker, *Interview with Peter Forgács*, op. cit.

⁴⁹⁸ Cfr. I. Kertész, *Sorstalanság*, Budapest 1975, trad.it. *Essere senza destino*, Feltrinelli, Milano 2002.

dimostrative naziste. Una delle ultime sequenze del film mostra infatti alcuni cittadini uccisi per impiccagione, ancora sugli alberi, sotto la vigilanza di guardie greche. La camera riprende di seguito: Bakopoulo, quarantuno anni; Apostoleri, ventuno; Platimesi, trentaquattro; Stegiou, quarantotto. Immagini durissime di vittime innocenti. Immagini *malgrado tutto*. Un atto di resistenza perché malgrado i rischi corsi bisognava testimoniare. E i filmati di Angelos Papanastassiou sono stati in effetti utilizzati al processo di Norimberga del 1947 come prova delle atrocità commesse in Grecia.

Forgács nei suoi film coniuga insieme immagini tragiche e immagini felici e nel caso di *Angelos film* questo avviene con maggiore evidenza:

«I Greci sono bianco o nero, aut-aut, e capire la personalità di Angelo era la chiave di tutto il problema [...]. Io non sono uno scrittore realista, ma lui è il mio eroe, voglio capire quali sono le sue motivazioni. D'altronde, credo di aver capito qualcosa di questo eroe ch     insieme positivo e negativo»⁴⁹⁹.

I contrasti tra le immagini sono assai netti, il regista ungherese cuce insieme l'orrore della guerra con le euforie appassionate delle danze mediterranee o i riti legati alle celebrazioni pasquali.

Il temperamento vivace, allegro e volitivo di Angelos emerge nel corso del film. Egli viene ripreso mentre si diverte con gli amici e la famiglia. La colonna sonora   data da allegre canzonette greche. C'  una sequenza, che verr  pi  volte ripetuta, che mostra Angelos mentre danza a una festa, con in testa un cappello tradizionale greco o col viso coperto da una maschera di cartapesta, raffigurante con buona probabilit  un personaggio politico del tempo.

Una incisiva commistione tra la normale vita quotidiana borghese e la paura della guerra, nella volont  di esistere e di resistere nonostante tutto.

Attraverso il montaggio conflittuale di inquadrature eterogenee si producono

⁴⁹⁹ P. Forgács, *Intervista*, a cura di Paolo Vecchi, *op. cit.*

accostamenti capaci di creare nuovi sensi complessivi, impossibili da trovare nelle inquadrature prese singolarmente. Le tensioni estreme confluiscono in un procedimento filmico dialettico, che cuce insieme immagini private e documenti storici, mentre la storia greca di quegli anni viene raccontata da una voce off femminile.

In questo modo viene privilegiato sul principio della continuità spazio-temporale il valore espressivo e poetico di associazione tra le immagini. Il livello poetico e quello archeologico o storico si mescolano insieme.

Attraverso i filmati girati da Papanastassiou percorriamo la storia di Atene negli anni Quaranta. Il primo attacco dell'Italia alla Grecia, il 28 ottobre del 1940, e la vittoriosa resistenza dell'esercito greco nel respingere l'avversario; la prima invasione tedesca conclusasi con l'ingresso dell'esercito nemico ad Atene il 27 aprile del 1941 con la carestia, la povertà, le malattie e gli eccidi che ne seguirono; la sconfitta nazista, la guerra civile.

A queste immagini si intrecciano le immagini della vita quotidiana di Angelos Papanastassiou: il suo matrimonio con Stella Fotopoulou ad Atene il 23 marzo del 1941⁵⁰⁰, la nascita della loro figlia Loukia il 13 dicembre del 1942, e il bagnetto, l'allattamento, i primi passi, giochi e compleanni di questa. Angelos con la moglie nella sequenza dell'allattamento le copre il seno affinché non venga ripreso. Le immagini di Loukia, che dapprima gioca con delle barchette galleggianti in una vasca, e poco dopo piange perchè è caduta rovesciando la vasca con i suoi giochi, precedono l'annuncio dell'invasione tedesca.

Nel corso del film viene letto il testo di una lettera scritta alla figlia in occasione del suo secondo compleanno che testimonia le difficoltà anche banali provocate dalla guerra:

«December, 13th, 1944. Loukia, I can't stop crying because I am far from our home and it is your

⁵⁰⁰ Si apprende dai sottotitoli del film a proposito del matrimonio tra Angelos Papanastassiou e Stella Fotopoulou: «On 20th March, Thursday 1941, we met in the Ares park and I asked her to marry me. A photographer took a picture of us, and the next day marriage banns were published».

birthday. Bullets and grenades are falling around me from brotherly hands[...] *especially workers, who I never ever treated badly*. This revolution, this Civil War, I didn't take part in, not through fear but simply because I couldn't. I am here at the Office in Akademias Street, and I can't go home and wish you happy birthday, and I don't know whether I will see you and your dear mother again. I kiss you all, Angelos».

Questa continua sovrapposizione tra storia privata e storia pubblica ci lascia avvicinare alle vicende raccontate quasi fossero nostre. Ognuno di noi ha infatti una storia familiare, può riconoscere in quelle immagini i propri riti, i moti di speranza, gioia, o di fatica e disillusione. Le scelte morali e di comportamento che si assumono giornalmente. A questo si aggiunge il dramma delle guerre: uomini affamati, malati, uccisi, collaborazionisti o partigiani, che potremmo anche essere noi o qualcuno a noi vicino. Come in un sogno, compaiono facce dimenticate, o forse mai incontrate, e ci si muove in spazi che si vedono per la prima volta, ma si ha come l'impressione di conoscere per qualche motivo. Il sogno è un campo enigmatico che attira immagini dal passato, dal presente e dal futuro.

La tragedia vissuta dalla Grecia in quegli anni non appartiene ad epoche lontane, eppure sembra già essere stata dimenticata. Ecco perchè la necessità di queste immagini: «malgrado la nostra incapacità di guardarle come meriterebbero, malgrado il nostro mondo, un mondo rimpinzato, e quasi soffocato, da merce immaginaria»⁵⁰¹.

⁵⁰¹ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, op. cit., p. 15.

The Maelstrom. A Family Chronicle

Il perdono è morto nei campi della morte.
Il nostro orrore per ciò che l'intelletto non
può essenzialmente concepire
soffocherebbe la pietà sin dal suo nascere
se l'accusato potesse farci pietà.

Vladimir Jankélévitch

Il termine *Maelstrom*, da cui il film prende il titolo, originariamente sta ad indicare un vortice marino, estremamente potente, e descrive una forza pericolosa che travolge e spazza via ogni cosa intorno, senza che vi sia alcun senso, lasciando impotenti.

Il film *The Maelstrom* inizia in silenzio con dei fotogrammi virati in blu: un gabbiano, il mare assai agitato dal vento, una nave e una banchina del porto.

In questa prima sequenza sono presenti tre elementi che vorrei ricondurre al sistema dei «quattro elementi» della natura di cui scrive Ejzenštejn⁵⁰², citando la poetica elisabettiana e il teatro di Shakespeare: aria, acqua, terra, fuoco. L'unico elemento mancante nella sequenza iniziale è quello del fuoco, «ma non è un caso: dove c'è morte e lutto predomina il principio passivo»⁵⁰³. Lo spettatore sta per partecipare a una vicenda certamente tragica.

Poco dopo, il suono delle onde si intreccia al movimento di alcune figure umane respinte con violenza dall'acqua che straripa dagli argini. Gli uomini appaiono respinti e nel contempo attratti dall'acqua:

«They are drawn to waves that crash ominously against a floodwall. They are drawn to the raging

⁵⁰² S. M. Eizenštejn, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Iskusstvo, Mosca 1964, vol.III, trad.it. *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981, p. 262.

⁵⁰³ *Ibidem*.

sea and then they retreat from the waves. They want to feel that power – but they fear being swept away by it. We, the audience, want to be swept away, so we approach. And then we run for our lives»⁵⁰⁴.

Forgács intende rendere attraverso la metafora del vortice marino il coinvolgimento in una spirale vertiginosa di eventi che condussero al dramma della Shoah. Immagini quelle di *The Maelstrom* che provengono da una regione unica di storia e memoria, quella che condusse ad “Auschwitz”, all’inimmaginabile e irrapresentabile⁵⁰⁵ per eccellenza:

«I fatti sono questi: sei milioni di ebrei, sei milioni di esseri umani, sono stati trascinati e condotti a morte in una condizione di impotenza, e spesso senza capire cosa stesse succedendo[...]. Morirono come bestiame, come materia, come cose che non avevano più nè corpo nè anima, nemmeno un volto su cui la morte potesse apporre il suo sigillo. È in questa uguaglianza mostruosa, senza fraternità o umanità -un'uguaglianza che avrebbero potuto condividere con cani e gatti – che scorgiamo come riflessa in uno specchio, l'immagine dell'inferno»⁵⁰⁶.

Il regista non intende forzare la visione dello spettatore o condurlo a uno specifico punto di vista con facili retoriche, sembra piuttosto adottare quanto dice Wittgenstein nel *Tractatus*: su ciò di cui non si può parlare, si deve *tacere*.

La storia raccontata in *The Maelstrom* ha i volti dei suoi protagonisti: i Peereboom. Siamo ad Amsterdam, è l'8 gennaio 1933: Flora e Jozeph Peereboom celebrano le loro nozze d'argento. Scorrono davanti a noi, a uno a uno, bloccati da un fermo-immagine coi sottotitoli dei loro nomi: i due coniugi Peereboom, Simon, il loro figlio più piccolo, Louis, il figlio di mezzo, Max, il loro figlio più grande, Annie Prins,

⁵⁰⁴ M. Roth, *Ordinary Film, Péter Forgács's The Maelstrom*, in K. L. Ishizuka- P. R. Zimmermann (Edited by), *op.cit.* p. 62.

⁵⁰⁵ Cfr. G. Didi-Huberman per il confronto tra Claude Lanzmann e Godard ; J.-L. Nancy, *La représentation interdite*, in *Au Fond des Images*, Éditions Galilée, Paris 2003, trad.it. *La rappresentazione interdetta*, in *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2003.

⁵⁰⁶ H. Arendt, Recensione a *The Black Book: The Nazi Crime Against Jewish People* e a M. Weinreich, *Hitler's Professors*, in «Commentary», II/3, New York 1946, trad. it. *L'immagine dell'inferno* in S. Forti (a cura di) *Archivio Arendt 1930-1948*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 231-232.

futura moglie di Max, e Nico Gerritse, marito della figlia Loues Peereboom. Max è il nostro filmmaker. Di lui Péter Forgács dice:

«One of my favorite home moviemakers, the Dutchman Max Peereboom, lived a mere thirty-four year, which is approximately 300,000 hours. In 1933, at the age of twenty-two, he bought an 8mm camera in Amsterdam and filmed for about ten years. In his lifetime he shot thirty rolls of film, which amount approximately three hours of footage[...]. His films represent every ten-thousandth hour of his life[...]. Peereboom's film diary features thematic, personal, temporal, and microhistorical phenomena. Only the framing dates of his birth and death add logic to his fate. Peereboom did not intend to make his films to us to view later. He took them for the family record, to entertain, and to make himself and his environment remembered»⁵⁰⁷.

Forgács compie, anche per questo film, un lavoro di archeologia della memoria, lavorando su materiali dispersivi, con scarti temporali e interruzioni improvvise.

È opportuno sottolineare infatti che questi filmati provengono da un periodo precedente alla televisione e al video, in cui una bobina di tre minuti di girato era certamente costosa: chi filmava, ad esempio, un matrimonio cercava di concentrare il tutto in tre minuti, a differenza di oggi che è possibile agevolmente riprendere l'intera cerimonia. Una collezione amatoriale viene pertanto caratterizzata, nel corso degli anni, dal ripetersi di cerimonie, gite domenicali, viaggi, divenendo una efficace rappresentazione del passare del tempo.

Come spiega il regista, gli home movies hanno la stessa struttura dei sogni, non hanno un flusso di tempo continuo, ma contengono scarti temporali, ellissi e lacune. Sono inoltre un materiale silenzioso, esclusivamente visuale. Non c'è un narratore che racconti verbalmente la storia mettendo insieme i vari frammenti:

«These re-contextualized home movies aren't planned for the public's eye [...]. I am opening these capsules for the public eye. It is like lighting a cigarette in darkness: you see the smoker's hand and

⁵⁰⁷ M. Roth, *Ordinary Film, Péter Forgács's The Maelstrom*, in K. L. Ishizuka- P. R. Zimmermann (Edited by), *op.cit.*, p.64.

face for a few seconds, it's become a vision we imprint, a secret»⁵⁰⁸.

I momenti filmati non possono restituirci interamente la vita di Max Peereboom e della sua famiglia; il regista si assume quindi il compito di ricomporre, attraverso ciò che si può vedere nei filmati - che coprono un periodo che va dai primi anni trenta del Novecento al 1943, anno nel quale Max viene deportato ad Auschwitz - il non visibile, riuscendo «a mettere a fuoco il *fuori quadro* della Shoah»⁵⁰⁹.

Dopo avere completato *The Maelstrom*, assemblando insieme i film di Max Peereboom con quelli di Arthur Seyss Inquarts, Forgács dichiara di avere continuato a immaginare le parti non visibili della esistenza dei suoi personaggi.

The Maelstrom non è un amalgama, ma un flusso che tiene insieme discontinuità e differenze. Lo spettatore viene introdotto nella vita quotidiana dei Peereboom, una famiglia ebrea olandese, ripresa nella sua esistenza ordinaria: matrimoni, nascite, anniversari, luoghi di lavoro, vacanze e giochi sportivi. Max filma le vacanze a Zandvoort nell'estate del '34; una gara di nuoto tra Terneuzen e Vlissingen; l'inaugurazione, in Lepelstraat 5, del negozio di articoli casalinghi dei Bouman, i genitori adottivi di Annie, sua futura moglie, che la coppia aveva adottato all'età di dieci anni.

I Peereboom sono una famiglia unita, semplice. Più volte vediamo il gruppo familiare al completo avanzare allegramente verso la camera tenendosi per mano o divertirsi insieme in spiaggia o sulla neve.

Occasionalmente Max Peereboom riprende momenti della storia ufficiale: la visita della regina Guglielmina e di sua figlia, la principessa Giuliana, a Middelburg, il matrimonio di quest'ultima con Bernhard von Lippe-Biesterfeld, i festeggiamenti per i quarant'anni della stessa regina. Riprese che potrebbero essere interpretate come una percezione e una volontà di completa assimilazione da parte di questa famiglia ebrea

⁵⁰⁸ B. Nichols, *The Memory of Loss: Péter Forgács's Saga of Family Life and Social Hell*, in «Film Quarterly», vol. 56, n.4, Winter 2003.

⁵⁰⁹ P. Simoni, *The Maelstrom. A Family Chronicle di Péter Forgács*, in A. Mazzanti, P. Simoni (a cura di) *Shoah, al di là del visibile. L'immaginazione audiovisiva come testimonianza storica*, Magma, Pesaro 2007, p. 19.

con la cultura e il regno olandese.

Nel 1937 Max sposa Annie nella sinagoga di Rapenburg, e il 16 dicembre del 1938 nasce Flora, la loro prima figlia. Nell'agosto del 1939 c'è ancora tempo di fare un viaggio a Parigi. Si vedono le riprese dei giardini di Parigi, della Tour Eiffel, dell'Opera, e di Montmartre dove Annie si lascia riprendere mentre ironicamente veste alla francese. Momenti fuggevoli, piacevoli ed effimeri come il fumare una sigaretta, fotogramma che conclude la sequenza parigina:

«My smoking man film fragment (archive collection fragment) is like a signifying note on the abstract patchwork surface of a film-time game. It's an ephemeral moment, indifferent, innocent, and yet the man is also a poetic figure... unintentionally, spontaneously walking toward the camera. The extended seconds of a lighting ritual, the smoke, and the 1939 sign in the upper right part of the main railway station together. A moment of a dramatic year that an average family filmmaker would not appreciate but that a nouvelle vogue filmmaker would some 20 years later. We know immediately what the date *means* but the smoker does not foresee (in his local time) the historic time. Why can't we warn him and the others? This is a powerful motive and gives an uncomfortable feeling for the viewers»⁵¹⁰.

Apprendiamo poco dopo che il primo di settembre del 1939 le truppe tedesche attaccano la Polonia e nel maggio del 1940 procedono verso Belgio, Olanda e Lussemburgo.

Nello stesso anno Seyss-Inquart viene nominato da Hitler commissario del Reich in Olanda. E scorrono i filmati a colori della famiglia austriaca cattolica Seyss-Inquart, ripresa nella loro grande tenuta Clingendael a l'Aia. Filmati adesso appartenenti al Royal Dutch Film Archive. Péter Forgács sceglie di montare in maniera alternata i filmati di famiglia dei Peereboom con quelli della famiglia Seyss-Inquart. Due opposte prospettive sulla stessa storia. Quelli che dal nostro punto di vista potrebbero essere le vittime e i carnefici si ritraggono in gesti e abitudini simili nella loro vita

⁵¹⁰ B. Nichols, *The Memory of Loss: Péter Forgács's Saga of Family Life and Social Hell*, in «Film Quarterly» vol. 56, n.4, Winter 2003.

quotidiana. Le scene in famiglia sembrano dirci assai poco sui drammatici eventi storici che seguiranno. Certamente è visibile una differenza di classe tra i Peereboom e i Seyss-Inquart. I primi appartengono a una famiglia della piccola borghesia ebreo-olandese, la famiglia Seyss-Inquart appartiene invece all'alta borghesia austriaca. Alla vitalità e spontaneità dei Peerebooms si contrappongono i comportamenti più composti, controllati e formali dei membri della famiglia Seyss-Inquart, tanto da indurre lo spettatore quasi a credere che essi possano essere consapevoli non soltanto dell'occhio della cinepresa, ma anche del fatto di avere un ruolo nella storia, che verrà valutato e giudicato.

Attraverso i commenti di una voce fuori-campo o attraverso canti religiosi da oratorio lo spettatore viene a conoscenza delle leggi promulgate da Arthur Seyss-Inquart. Fondamentale nel film è l'elemento sonoro. Una voce soprano recita il testo delle leggi razziali, Per esempio, le immagini di Annie che lascia l'ospedale israelita sono accompagnate da una voce che canta la legge sulla macellazione degli animali. Per legge di Seyss-Inquart si proibisce di causare sofferenza agli animali al macello. Gli animali devono essere anestetizzati prima di essere uccisi. Seyss-Inquart era vegetariano e aveva una grande sensibilità nei confronti degli animali.

Le leggi anti-ebraiche vengono introdotte gradualmente in Olanda dal 1940 al 1943. Il 22 febbraio del 1941 Nico e Louis vengono arrestati. Moriranno a Mauthausen. Il 21 settembre 1941 nasce il secondogenito di Max e Annie, Jacques Franklin, nell'ospedale portoghese-israelita.

Agli ebrei viene proibito l'ingresso nei parchi pubblici, nei bar, ristoranti, teatri, cinema, centri sportivi, biblioteche e musei. Vengono concentrati in un unico luogo: il ghetto.

Intanto a Clingendael la famiglia Seyss-Inquart ospita Heinrich Himmler e la moglie. I due padri di famiglia giocano a tennis. Gli altri assistono, passivamente, al gioco.

Il 4 settembre 1942 Franklin, Flora, Max, Annie e la madre di Annie, vengono deportati ad Auschwitz. Max Peereboom gira il momento in cui la sua famiglia si

prepara per la deportazione ad Auschwitz. Sua moglie Annie e la madre adottiva, intorno al tavolo, riparano i vestiti che intendono indossare o portare con loro. Bevono il caffè e Max fuma la pipa. Sembra un normale rito familiare, seppure i volti ci appaiono stanchi e la luce oscura, la stanza povera, spoglia, e scarsamente illuminata. Parafrasando Roland Barthes ne *La camera chiara*⁵¹¹, si potrebbe dire guardando questa scena: sono morti e stanno per morire, ad Auschwitz.

Lo spettatore freme per una catastrofe che è già accaduta ed è indotto a chiedersi quanto coloro che sta guardando siano consapevoli di quello che li sta aspettando, quanto la loro calma celi la preoccupazione dell'ignoto verso il quale sono diretti. Avranno avuto un presentimento? Eppure appare improbabile che essi possano davvero fino in fondo immaginare l'orrore senza senso che li attende. Si tratta degli ultimi momenti di tranquillità familiare, che saranno tragicamente soppressi dal corso della storia:

«The question remains: was this how it actually happened? Their unpredictable fate was a secret to them, as they were simply living their everyday lives. Given our historical distance, we can play the "wise spectator", but the future is as invisible and unimaginable to us as to filmmaker. The totality of life cannot be judged»⁵¹².

I sottotitoli delle immagini e la voce over recitano con ritmo regolare: «Dovete viaggiare per lavorare in Germania. Potete portare con voi un paio di stivali da lavoro, due paia di calze, due mutande, due magliette, una tuta da lavoro, due coperte, un tovagliolo, un boccale, un cucchiaio, un maglione, un asciugamano e il necessario per lavarsi. L'abitazione deve essere lasciata pulita e chiusa. Dovete portare con voi la chiavi di casa».

Quasi un ritmo di marcia, invadente, che non concede via di uscita dall'ordine della fila: ci si trova risucchiati dentro. Spaesati, estranei a se stessi. Come ha scritto

⁵¹¹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 96.

⁵¹² P. Forgács, *Wittgenstein Tractatus*, in K. L. Ishizuka- P. Zimmermann, *op. cit.*, p. 56.

Vladimir Jankélévitch, la reazione alla Shoah non può che essere un senso di impotenza davanti all'irreparabile⁵¹³. Il ritmo ripetuto della lettura dei decreti antiebraici contribuisce a rimarcare la struttura a spirale del film, produce una sensazione di accerchiamento.

Lo stesso anno in cui Max e la sua famiglia verranno deportati, il fratello Simon – visto più volte mentre si rivolge alla camera facendo facce buffe, gioca con Annie, si mette in posa mentre fuma una sigaretta - si sposa. Simon Peereboom sarà l'unico sopravvissuto della famiglia, verrà infatti liberato a Buchenwald nel 1945. E sarà lui a riavere i film di famiglia, dopo avere incontrato per caso Chris, il ragazzo non ebreo che lavorava nel negozio della famiglia, che li aveva conservati e così messi in salvo. I filmati più tardi verranno depositati allo Smallfilmmuseum, l'archivio di film olandesi fondato da Henk Verheul, e scoperti dal regista nel 1992 in Olanda:

«The most banal image you might imagine had now become a buried time capsule from another world. *Forgács* is fond of quoting and responding to Wittgenstein, that great philosopher of ordinary. In describing why he makes films from *found footage*, the director cites the *Tractatus*: "Everything we see/ could be otherwise. Everything we can describe at all/ could be also otherwise". This resonates nicely with the fragility of Simon's survival, of the film's survival, and of the montage that is *The Maelstrom*»⁵¹⁴.

Forgács racconta di essere rimasto sorpreso dalla qualità dei filmati, dalla loro ricchezza e varietà nei temi, e sottolinea come queste immagini si aprano ad un futuro imprevisto, incalcolabile, e attraverso il montaggio si mettano in rapporto «con il tempo concepito come l'Aperto»⁵¹⁵:

«When the archival image is taken up by the cinema itself, something new is actualized on the level of the image: the archive is liberated from its vulgar fate and common use as “archive”; freed from

⁵¹³ V. Jankélévitch, *L'imprescriptible*, Seuil, Paris 1986, trad. it. *Perdonare?*, Giuntina, Firenze 1987, p. 22.

⁵¹⁴ M. S. Roth, *Ordinary Film. Péter Forgács's The Maelstrom*, cit., pp.71 - 72.

⁵¹⁵ G. Deleuze, *Cinéma I- L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, trad. it. *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1983, p. 73.

its captivity as the fossil of the past, it launches toward futures, undetermined and incalculable»⁵¹⁶.

La memoria di queste vicende è preziosa anche perchè consente di leggere il passato in vista del presente, di allargare lo spettro di osservazione alle ingiustizie e al circolo vizioso delle violenze attuali, provando a interrogarci sulle nostre responsabilità etiche. *The Maelstrom* mostra i resti di volti destinati a restare nell'invisibilità, mentre «certi volti devono essere mostrati pubblicamente, devono essere visti e uditi affinché si acquisti un senso più profondo del valore della vita, di tutte le vite. Dunque, non è che il lutto sia l'obiettivo della politica, ma senza la capacità di elaborarlo si perde quel più profondo senso della vita di cui abbiamo bisogno per opporci alla violenza»⁵¹⁷.

Riprendendo una considerazione di Blanchot, Agamben scrive che l'uomo è l'indistruttibile che può essere infinitamente distrutto, e se può essere infinitamente distrutto è perchè resta sempre qualcosa in questa distruzione e oltre questa distruzione, e che l'uomo è propriamente questo resto⁵¹⁸.

⁵¹⁶ Z. Baross, *Posthumously, for Jacques Derrida*, p. 42, prossima pubblicazione per Sussex Academic Press, Eastbourne 2011, p. 51.

⁵¹⁷ J. Butler, *Precarious life. The power of mourning and violence*, Verso, London-New York 2004, trad.it. *Vite Precarie*, Meltemi, Roma 2004, p. 17.

⁵¹⁸ G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla "Lettera ai Romani"*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 55.

Capitolo IV

Amnesia

Il cielo e la terra cospirano, affinché tutto ciò che
è stato venga sradicato e ridotto in polvere.
Solo i sognatori, che sognano a occhi aperti,
richiamano le ombre del passato e
intrecciano reti disfatte con fili non filati.

I. B. Singer

In *Level 5* (Francia, 1996) di Chris Marker, la protagonista cita un'antica leggenda ebraica, secondo cui al momento della nascita l'uomo ha già posseduto tutta la conoscenza del mondo, ha già fatto esperienza di ogni cosa, quando, improvvisamente, un angelo gli tocca dolcemente la spalla in modo da fargli dimenticare questo sapere e offrirgli nuovamente il piacere della scoperta. Secondo questa leggenda la memoria affonderebbe le sue radici nell'oblio e sarebbe l'oblio la condizione della conoscenza e della memoria, e non viceversa:

«Allo stesso modo che l'attesa è possibile solo sul fondamento dell'aspettarsi, così il ricordo è possibile solo sul fondamento dell'oblio, e non viceversa. È infatti nel modo dell'oblio che l'essere-stato "apre" primariamente l'orizzonte entro il quale l'Esserci, perduto nell'"esteriorità" di ciò di cui si prende cura, ha la possibilità di ricordarsi».⁵¹⁹

La nozione di oblio è strettamente connessa con la nozione di memoria, con i suoi processi e la sua fenomenologia, ed è a pieno titolo una nozione del tempo e non una entità vuota o inerte. Né la memoria né l'oblio possono considerarsi qualcosa di statico o cristallizzato, ma sono piuttosto delle forze vive, dei processi. Bisogna pertanto riconoscere una costante tensione dinamica tra ricordo e dimenticanza: ogni

⁵¹⁹ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer Verlag, Halle 1927, trad. it. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, p. 407.

atto del ricordare è allo stesso tempo un atto del dimenticare. Ogni scelta, ogni strada che si intraprende, ne esclude infatti un'altra. La selezione è connessa alla memoria, implica che qualcosa sia lasciato da parte per permettere che i ricordi si moltiplichino e si espandano.

Anche la memoria filmica è selettiva e stabilisce così una priorità rispetto a ciò che deve essere ricordato. In un mondo invaso e gestito da immagini, questo carattere selettivo della memoria visuale assume una decisiva importanza: spesso la rimozione storica procede infatti di pari passo con la rimozione delle immagini della storia, e può bastare eliminare le prove visive dell'esistenza di un evento o falsificarle per cancellarlo. La memoria non è dunque una pratica puramente rappresentativa ma profondamente performativa, che incide sulle pratiche sociali e politiche.

Da qui la difesa proposta ostinatamente da Georges Didi-Huberman dell'immaginazione, intesa come facoltà politica, e delle immagini, anche delle più piccole, banali e fuori fuoco. Immagini, appunto, malgrado tutto. Poetica dei bagliori, rappresentati da piccoli insetti, le lucciole, fuochi fatui e discrete anime erranti, capace di resistere alla grande luce sovraesposta dei riflettori.

Proprio le lucciole, di cui Pasolini in un articolo lamentava la scomparsa, divengono nella lettura del filosofo francese metafora del destino delle immagini:

«Ma le lucciole sono scomparse, in quest'epoca di dittatura industriale e di consumismo, in cui l'uomo qualunque finisce per *esibirsi* come una merce nella sua vetrina, così appunto, da *non apparire*. Così da barattare la dignità civile con uno spettacolo indefinitamente rimonetizzabile. I riflettori hanno aggredito tutto lo spazio sociale, nessuno sfugge più ai loro “feroci occhi meccanici”. E la cosa peggiore è che tutti hanno l'aria soddisfatta di chi crede di potersi “rifare una nuova bellezza”, profittando di questa trionfale industria dell'esposizione politica»⁵²⁰.

Il compito delle immagini come veicolo di trasmissione non è pertanto solo estetico, ma è piuttosto un compito etico.

⁵²⁰ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009, trad.it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, op.cit, p. 25.

Come gli organismi viventi, le immagini sono deperibili, hanno una materialità, sono minacciate dalla vita e dal tempo; attaccate dalla luce, dall'umidità, dalla polvere, impallidiscono, si attenuano e svaniscono⁵²¹:

«L'immagine si caratterizza per la sua intermittenza, la sua fragilità, la sua frequenza di apparizioni, di sparizioni, di incessanti riapparizioni e risparizioni»⁵²².

Sulla pellicola cinematografica si trovano talvolta impresse perfino dalle bruciature - dovute all'arresto della pellicola davanti alla lampada incandescente che ne consente la proiezione - che potremmo definire escoriazioni, poiché la decomposizione interna, causata da effetti esterni, ricorda la consistenza della pelle dei corpi sensibili.

Dalla consunzione della pellicola cinematografica trae ispirazione, ad esempio, il film *Decasia* di Bill Morrison, costituito esclusivamente da materiale filmico danneggiato dal tempo, recuperato da diversi archivi statunitensi. Per comporre il suo film, Morrison sceglie di riciclare pellicole in avanzato stato di decomposizione, risalenti al periodo tra il 1927 e il 1929, per mostrare le immagini nell'atto morente e costruire attraverso il montaggio una sinfonia decadente.

Anche le pellicole del cinema amatoriale sono immagini vissute, consumate dalle visioni, dagli sguardi, dalle impronte digitali lasciate sulla pellicola:

«Gli sguardi che le hanno viste sono sguardi privati: nelle case, nelle proiezioni particolari, dove lo spettatore è anche proiezionista, che tocca la pellicola, e talvolta lascia perfino delle impronte digitali sulla pellicola per guardarla con una lente»⁵²³.

La cinepresa amatoriale, fin qui considerata come dispositivo della memoria, può allo stesso tempo tradursi in un dispositivo dell'oblio, in grado di produrre figure e

⁵²¹ Intendo richiamare a questo proposito gli interessanti lavori fotografici di Eric Rondepierre, che evidenziano la caducità e la fisicità dell'immagine.

⁵²² G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009, trad.it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, op.cit., p. 51.

⁵²³ Y. Gianikian – A. Ricci Lucchi, *Archivi che salvano. Conversazione (a partire da un frammento) con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, a cura di D. Dottorini, in «Fata Morgana», Anno 1, n. 2, maggio -agosto 2007, p.17.

strutture proprie. L'amnesia chiama in causa le aree invisibili dell'immagine, lo spazio negativo e corrosivo, il buio, il nero, l'intervallo⁵²⁴.

I due film che ho scelto di declinare sotto la voce amnesia sono *Dal Polo all'Equatore* (Italia 1986) di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, e *Y in Vyborg* (Finlandia 2005) di Pia Andell.

In *Dal Polo all'Equatore* c'è un esplicito riferimento al processo amnesico, i titoli di testa del film infatti si concludono con una dedica: «A Luca Comerio, pioniere del cinema documentaristico, morto nel 1940, in stato di amnesia. L'amnesia chimica, la muffa, il decadimento fisico dell'immagine è lo stato che circonda i materiali filmici».

L'amnesia che aveva colpito gli ultimi anni di vita del fotografo e cineasta milanese Luca Comerio, sembra essersi estesa anche alle notizie biografiche e alle produzioni che lo riguardano, di cui restano scarse informazioni.

Dal Polo all'Equatore nasce dalla passione collezionista di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, i quali collezionano oggetti di ogni tipo e vecchi metraggi, e che per la realizzazione di questo film hanno acquistato gli archivi di Comerio (1874-1940):

«Non avremmo potuto realizzare *Dal Polo all'Equatore* senza possedere fisicamente e mentalmente i materiali. Materiali che da anni andiamo raccogliendo per la costituzione di un nostro “archivio degli archivi” in stretta relazione con il nostro lavoro sul film come forma d'arte. Per una trasformazione degli archivi in forme non tradizionali. L'uso del vecchio per il nuovo. Una ricerca personale sul materiale dato, su ciò che esso nasconde, nei dettagli dei suoi fotogrammi [...]. Per una nuova rilettura della memoria collettiva fissata nel materiale documentario»⁵²⁵.

La loro collezione è un accumulo di immagini materiali e mentali, che da personale

⁵²⁴ Secondo Didi-Huberman è possibile pensare l'intervallo sia come *entre* – tra sia come *antre* -antro: quindi, ciò che unisce due immagini e ciò che è dentro l'immagine. L'intervallo sia come spaziatura tra le immagini sia come antro, interiora, fondo oscuro della visione.

⁵²⁵ Y. Gianikian- A. Ricci Lucchi, *La nostra camera analitica*, in P. Mereghetti- E.Nosei (a cura di), *Cinema Anni Vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Il Castoro, Milano 2000, p. 38.

diviene sociale, configurandosi come un deposito dell'immaginario, mediante cui attivare un viaggio della memoria e dell'immaginazione.

L'archivio Comerio è una raccolta assai ricca, migliaia di metri di materiale girato o collezionato: documentari degli albori del cinema, film di viaggio, materiale scientifico e testimonianze della Prima guerra mondiale.

Dal Polo all'Equatore di Comerio era un film sconosciuto, prima di essere scoperto dai registi, nemmeno menzionato nella sua filmografia. Di esso esiste un'unica stampa positiva colorata in 35mm in buona parte purtroppo andata perduta.

Gianikian e Angela Ricci Lucchi hanno riprodotto in 16mm, con un attento e paziente lavoro, inquadratura per inquadratura, alcune parti dell'originale. Hanno scattato a mano 347.600 fotogrammi, dopo avere costruito una "camera analitica"⁵²⁶ costituita da due elementi. Il primo elemento, dove scorre verticalmente l'originale 35mm, può accogliere le pellicole con vari gradi di deterioramento fisico dell'emulsione e del supporto, fino alla perdita dell'interlinea del fotogramma e alla sua cancellazione totale. Lo scorrimento viene effettuato manualmente sia a causa delle condizioni precarie dello stato delle perforazioni, sia a causa del continuo rischio di incendio del materiale altamente infiammabile. La griffa è composta da due denti mobili, invece che da quattro. Le lampade usate sono lampade fotografiche con temperature rese variabili attraverso un reostato. Il secondo elemento è invece una camera aerea, in asse con il primo elemento, in grado di assorbire per trasparenza l'immagine.

La camera analitica nel suo insieme presenta caratteristiche più fotografiche che cinematografiche e ricorda le esperienze di Muybridge e Marey.

Nell'originario *Dal Polo all'Equatore* il decadimento era più o meno evidente su tutte le superfici. La muffa della pellicola non è stata eliminata, ma invece utilizzata come parte del nuovo processo di significazione delle immagini. La muffa è una citazione del tempo, che sottolinea come non ci sia nulla in ultima istanza che non sia destinato a consumarsi e a perdersi:

⁵²⁶ Cfr. S. Toffetti (a cura di), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Hopfulmonster/Museo Nazionale del Cinema, Firenze/Torino, 1992.

«Poiché non c'è nulla, nella creazione, che non sia in ultima istanza destinato a perdersi. Non solo la parte di ciò che a ogni istante va perduto e dimenticato, lo scialo quotidiano dei piccoli gesti, delle sensazioni minute, di ciò che traversa la mente in un lampo, delle trite parole sprecate eccede di gran lunga la pietà della memoria e l'archivio della redenzione; ma anche le opere dell'arte e dell'ingegno, frutto di un lungo, paziente lavoro, sono prima o poi condannate a sparire»⁵²⁷.

Anche nel caso del film finlandese *Y in Vyborg* il tema dell'amnesia e della perdita svolge un ruolo fondamentale. Come dichiara la stessa regista, prima del suo film i figli della coppia protagonista non erano ancora consapevoli di ciò che era accaduto ai loro genitori durante la guerra⁵²⁸, e le bobine giacevano abbandonate in una scatola e dimenticate.

Y in Vyborg racconta la paura di perdere la propria città, la propria casa, il proprio rapporto d'amore, ciò che ci è familiare. Le memorie sono ambienti che abitiamo, sia in modo immaginativo, sia in termini di tracce reali del passato che ci circonda.

L'amnesia ha a che fare con la perdita e può anche essere una maniera per scongiurare la paura del perdere, qualcuno o qualcosa, e del perdersi.

Le nostre società contemporanee rivelano e al contempo mascherano questa paura. Gli sviluppi della comunicazione - telefono, fax, email, internet - svelano il nostro desiderio di essere sempre connessi, sempre in contatto, seppure soltanto in maniera virtuale:

«L'invenzione del cinema – sito culturale cinetico - ha inaugurato un'era di circolazione sempre più definita da una spazialità in evoluzione [...]. Insieme al cinema, gli sviluppi della comunicazione e della circolazione hanno continuato a espandere la nostra capacità di abitare il territorio, di stabilirci e spostarci sulla mappa. Allo stesso tempo è sorta un'incertezza a proposito dei siti e dell'essere situati [...]. Gli attuali sforzi cartografici di localizzare ogni oggetto nello spazio e di seguirne le tracce interagiscono, dal punto di vista post-coloniale, con una vasta angoscia culturale riguardo a

⁵²⁷ G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009, p.16.

⁵²⁸ Conversazione con Pia Andell, settembre 2010.

collocazione e collocamento»⁵²⁹.

È interessante notare come l'uso prevalente dei media elettronici, come modo di conoscere e abitare la realtà, possa associarsi a una atrofia del senso dell'olfatto, a lungo considerato come la radice della memoria, e indurre a una forma di amnesia collettiva⁵³⁰.

Da tale prospettiva non pare un caso che i primi film di Gianikian e Ricci Lucchi, ispirati dal *Traité des Sensations* di Condillac, lavorassero proprio sul senso dell'olfatto, ricercando nuove forme di cinema:

«L'olfatto è il più povero dei sensi e noi abbiamo cominciato a lavorare sugli odori e sui profumi come catalizzatori della memoria, associandoli alla riscoperta degli oggetti antichi che componevano i nostri film e che già contenevano una loro memoria, quindi l'olfatto come senso che fa scattare la memoria: il profumo che ti riporta indietro nel tempo»⁵³¹.

Per dirla con le parole di Mc Luhan, il nostro senso del tempo è radicato nel profumo del tempo⁵³². Il percorso dell'olfatto è infatti in diretto contatto con il sistema limbico del cervello, che sappiamo essere in relazione con la memoria e l'emozione, e può essere una traccia da seguire nell'indagine sui temi della memoria e dell'oblio, e sui rischi a cui potrebbe condurre un eccesso di dispositivi memoriali.

Il nostro corpo emotivo, già abbondantemente espanso grazie alla tecnologia che ci sottopone a un numero sempre più considerevole di sollecitazioni, finisce col non essere più capace di partecipazione.

Queste considerazioni possono avvicinarci a un paradigma in grado di rivalutare il buon uso della lentezza e del corpo nella sua mobilità, che restituisca il significato e il

⁵²⁹ G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, op. cit., p. 97.

⁵³⁰ L. Strate, *Media and the Sense of Smell*, in G. Gumpert-R. Cathcart (Edited by), *Inter/media, Interpersonal Communication in a Media World*, Oxford University Press, New York 1982, pp. 400-411.

⁵³¹ S. Toffetti - D. Giuffrida, *Conversazione con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, in S. Toffetti (a cura di), op. cit., pp. 9-10.

⁵³² M. Mc Luhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Gingko Press, Corte Madera 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1964, p. 197.

valore dell'intervallo. Come osserva lo scrittore Milan Kundera, esiste un segreto legame fra lentezza e memoria e fra velocità e oblio:

«Prendiamo una situazione delle più banali: un uomo cammina per la strada. A un tratto cerca di ricordare qualcosa che però gli sfugge. Allora, istintivamente, rallenta il passo. Chi invece vuole dimenticare un evento penoso appena vissuto accelera inconsapevolmente la sua andatura, come per allontanarsi da qualcosa che sente ancora troppo vicino a sé nel tempo»⁵³³.

Bisognerebbe restituire al vedere la processualità che gli è propria, il legame con quel corpo che abita il mondo, e non un suo modello. Il soggetto non si costruisce di fronte alla realtà, bensì compie il suo agire in essa:

«Non è affatto vero che l'epoca postmoderna, come si è soliti indicare la nostra, sia determinata [...] dalla precedenza della mappa rispetto al territorio. Questo è stato sicuramente vero per tutta l'epoca moderna [...]. Al contrario il nostro mondo si fonda proprio sulla fine di tale anticipo, perchè ormai la carta e il territorio non sono più distinguibili fra loro, nel senso che quel che del secondo si vede ha assunto compiutamente la forma e la natura della prima, e perciò riusciamo a capire poco di come il mondo funziona. Proprio per tal motivo è giocoforza tornare a scoprire il carattere labirintico non della superficie terrestre ma del nostro pianeta, di quel che sta sopra e di quel che sta sotto, di *Gé* e insieme di *Ctòn*: che, se anche da troppo tempo l'abbiamo dimenticato, sono un'unica cosa»⁵³⁴.

La pratica del fare cinema con gli archivi dà luogo a una poetica aurorale, capace di vedere attraverso l'immaginazione lo spazio, magari interstiziale e intermittente, dei bagliori, dei possibili, dei malgrado tutto, per far nascere dall'incontro di ciò che è già stato con l'adesso, costellazioni gravide di futuro:

«Usiamo materiale preesistente. Trasformiamo il vecchio in nuovo. Cambiando il passo, i colori, i significati, rinnoviamo il film. È anche una questione di significati: il vecchio film significa in una

⁵³³ M. Kundera, *La lenteur*, Gallimard, Paris 1995, trad.it. *La lentezza*, Adelphi, Milano 1995, p. 45.

⁵³⁴ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, p. 201.

nuova maniera [...]. La relazione fra Allora e Adesso domina sempre i nostri film»⁵³⁵.

Dal Polo all'Equatore

*Dal Polo all'Equatore*⁵³⁶ è un film di montaggio e ricostruzione creativa di materiali filmici e scarti, girati nel primo ventennio del Novecento e rinvenuti nell'archivio di Luca Comerio⁵³⁷. Il film viene strutturato da Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi in varie sezioni: un treno che attraversa le montagne alpine; la spedizione italiana al Polo Sud del duca degli Abruzzi, Luigi Amedeo Savoia; immagini della prima guerra mondiale sul fronte italo-austriaco; scene di caccia in Uganda (1910) a seguito del barone Franchetti; combattimenti in India (1911); cartoline esotiche dall'Africa e dall'Indocina; fotogrammi filmati sul confine russo-persiano.

Il titolo, *Dal Polo all'Equatore*, suggerisce l'idea di un viaggio intorno al mondo, di

⁵³⁵ S. MacDonald, *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (su Dal Polo all'Equatore)*, in P. Mereghetti- E.Nosei (a cura di), *Cinema Anni Vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, op. cit.*, p. 22.

⁵³⁶ *Dal Polo all'Equatore* è un film in parte finanziato dalla seconda rete della televisione tedesca, la Zdf. Ma oltre avere una destinazione televisiva nell'ambito dei programmi culturali, ha avuto anche una circoscritta distribuzione nelle sale d'essai e ha girato per diversi festival all'estero. Nel 1988 ha vinto al Bellaria Film Festival, nell'ambito della rassegna "Anteprima", il premio per il miglior film indipendente dell'anno.

⁵³⁷ Nella primavera del 1982 i due registi trovano a Milano le tracce dell'ultimo laboratorio di Comerio, che è in via di demolizione. I film infiammabili sono conservati in cantina e destinati a essere bruciati. Cfr. Y. Gianikian-A. Ricci Lucchi, *La nostra camera analitica*, in P. Mereghetti - E. Nosei (a cura di), *Cinema Anni Vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Il Castoro, Milano 2000, p. 38 : «Il laboratorio è in via di demolizione. Il proprietario, unico lavorante, ha già smontato e distrutto a colpi di martello la stampatrice Lumière, per disperazione, per assenza di futuro. I vari pezzi, arrugginiti, smembrati, riempiono dei secchi deposti all'esterno del cortile, sotto la pioggia, dove sono allineati anche i telai di legno per gli sviluppi».

un itinerario tra visioni molteplici.

Nei film di Gianikian e Ricci Lucchi lo spettatore è chiamato a formare con gli autori una comunità di pensiero e di sguardo:

«Non è solo che lo spettatore *può* riflettere sui nostri film; *deve* entrare in ognuno dei fotogrammi. Lo obblighiamo a pensare alle operazioni che abbiamo compiuto sul materiale originario»⁵³⁸.

Se i due registi propongono un montaggio, non lo impongono in una durata fissa, ma è anche lo spettatore ad imporre alle immagini la propria cadenza, la propria andatura. C'è nei loro film una dialettica del punto di vista che intende mostrare come nessuna articolazione egemonica possa mai realizzare completamente se stessa. Come sottolinea magistralmente Edward Said non si dà mai un punto di partenza che sia tale di per se stesso:

«Una delle cose più importanti che ritengo di avere imparato, e che ho tentato di trasmettere, è che non si dà mai un punto di partenza naturale, che cioè sia tale di per se stesso: sta a noi scegliere da dove muoverci, e il punto che sceglieremo dipende dal percorso e dalla meta che esso "rende possibili»⁵³⁹.

In un passo dei *Vermischte Bemerkungen* Wittgenstein ha descritto la tendenza delle pieghe del cuore umano -in movimento di sistole e diastole - a stringersi aderendo l'una all'altra, così che per aprire il cuore è necessario ogni volta lacerarle⁵⁴⁰.

Questa dinamica di lacerazione e questo sfaldamento materico vengono evocati sin dalle immagini iniziali di *Dal Polo all'Equatore* e a un'indagine più approfondita rivelano il motivo di fondo del film: l'usura, il decadimento, l'amnesia. La percezione di un pungolo, di una ferita, che dilata il senso delle immagini, deviandolo verso

⁵³⁸ S. MacDonald, *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (su Dal Polo all'Equatore)* in P. Mereghetti-E. Nosei (a cura di), *op.cit.*, p. 16.

⁵³⁹ E.Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978, trad. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 25.

⁵⁴⁰ Cfr. L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, trad. it. *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980.

nuovi, differenti, traguardi.

L'ingresso di una galleria e il ritmo delle ruote di un treno sulle rotaie, attraverso le valli alpine, introducono alla materia del film e, lentamente, mediante modulazioni diverse di colore⁵⁴¹, invitano lo spettatore alla pazienza e al coraggio di guardare oltre ciò che appare scontato:

«Le perforazioni, come le rotaie su cui scorre il treno, mancanti da un intero lato, sono state risistemate una per una. La muffa, la nebbia chimica sfocata del territorio filmico ferroviario sono la concretizzazione visiva della parola amnesia. La camera-treno che fa sfilare il paesaggio è la nuova interpunzione filmica che contiene le altre interpunzioni, nel tunnel si inventa la dissolvenza di chiusura e quindi di apertura»⁵⁴².

Lo spettatore procede in viaggio: lo sguardo rivolto avanti, predisposto al viaggio, e allo stesso tempo indietro, alle immagini di archivio del passato, in un ritmato alternarsi spazio-temporale.

Come scrive Deleuze, il ritmo è una potenza vitale più profonda della vista, dell'udito o del tatto, che travalica ogni singolo campo sensoriale e lo attraversa. Una logica dei sensi che dischiude un territorio né razionale né cerebrale, in cui i significati si declinano in modalità rinnovate:

«Il ritmo appare come musica quando investe il livello uditivo, come pittura quando investe il livello visivo. Una “logica dei sensi”, diceva Cézanne, non razionale né cerebrale. L'elemento ultimo è quindi il rapporto tra il ritmo e la sensazione, il quale determina i livelli e i campi che ogni sensazione attraversa. E questo ritmo pervade un quadro come pervade una musica. È diastole e sistole: il mondo che si appropria di me, richiudendosi su di me, il mio io che si apre al mondo e che

⁵⁴¹ S. MacDonald, *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi su “Dal polo all'Equatore”*, in P. Mereghetti - E. Nosei, *op.cit.*, p. 19: «A volte abbiamo utilizzato filtri particolari per rinforzare i colori originari, altre invece per cambiarli completamente. Il materiale del treno con cui comincia il film aveva perso i suoi colori originari, a eccezione di qualche traccia intorno alle perforazioni».

⁵⁴² Y. Gianikian-A. Ricci Lucchi, *Dal Polo all'Equatore*, in «Griffithiana», n. 29/30, settembre 1987.

apre il mondo»⁵⁴³.

Esiste infatti una comunanza delle arti, per cui in ogni arte non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze. È per questa ragione che - sebbene siamo assediati da figure che illustrano, percezioni già pronte, cliché e convenzioni - nessuna arte può essere considerata meramente figurativa.

La celebre formula di Klee «non rendere il visibile, ma rendere visibile» non significa nient'altro che il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono⁵⁴⁴. Le sequenze originarie filmate da Comerio sono state rallentate, messe sotto una lente di ingrandimento temporale a dischiudere nuovi mondi iconici.

L'effetto rallenti, contrapposto al movimento estremamente rapido dell'originale, muta, non è costante in ogni sequenza, e diviene ritmo pulsante della memoria, lasciando comparire non soltanto motivi del movimento già noti, ma scoprendone in questo di completamente ignoti. Una poetica della lentezza⁵⁴⁵ che intreccia un'estetica del dettaglio e dell'interstizio, come spazi in cui il significato dell'immagine resta avvinto a ciò che sfugge o eccede⁵⁴⁶:

«Gianikian e Ricci Lucchi rendono visibili gli intervalli fra le riprese e i fotogrammi, e inseriscono immagini scelte in ingrandimenti e passi diversi: in questo modo lo sguardo si concentra sull'interno dei frammenti»⁵⁴⁷.

Attraverso le immagini del film lo spettatore procede ad uno smontaggio visivo del visibile qual è abitualmente percepito.

⁵⁴³ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, Paris 1981, trad. it. *Francis Bacon. La logica della sensazione*, op.cit., p. 99.

⁵⁴⁴ *Ibi*, p. 117.

⁵⁴⁵ Per realizzare *Dal Polo all'Equatore* Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi hanno speso quattro anni. I due registi si definiscono lavoratori lenti, a cui piace lavorare a un progetto per volta.

⁵⁴⁶ Faccio riferimento alla definizione del termine intervallo data da Trinh T. Minh-Ha come «a space in which meaning remains fascinated by what escapes and exceeds it» in Trinh T. Minh-Ha, *The totalizing Quest of Meaning*, in M. Renov (Edited by), *Theorizing Documentary*, Routledge, New York 1993, p. 105.

⁵⁴⁷ C. Blümlinger, *All'interno del fotogramma "Dal Polo all'Equatore"*, in P. Mereghetti- E. Nosei, *Cinema Anni Vita*, op.cit., p. 87.

L'immagine smonta la storia nel duplice senso di smascheramento e discernimento:

«Come un film che non venisse proiettato alla giusta velocità e le cui immagini apparissero spezzate, lasciando intravedere i fotogrammi, vale a dire la sua essenziale discontinuità: in quel momento – nel momento in cui svanisce l'illusione della continuità – comprenderemmo finalmente da quali monadi, ventiquattro al secondo, un film è realmente costituito»⁵⁴⁸.

Al viraggio, in diversi toni di colore, delle immagini del treno sulle rotaie si alterna l'ingresso nell'occhio buio delle gallerie che fa scomparire il paesaggio intorno. Procediamo, ma ignoriamo dove arriveremo⁵⁴⁹. Un confronto con i limiti della visione legata inevitabilmente al punto di vista. Intreccio tra ciò che è visibile e ciò che non è visibile. Non ci sono parole, soltanto immagini. Succede solo il viaggio:

«In questo viaggio senza indicazioni stradali, la mente dello spettatore ha lo spazio per vagare e il tempo per sollevare domande [...]. Lasciando grandi vuoti narrativi in un ambito che attiene a specifiche immagini del "reale", *Dal Polo all'Equatore* crea un discorso cosciente gravemente menomato – un discorso senza parole – che consente all'inconscio di filtrare. Alcuni spettatori potrebbero sentirsi come se fossero entrati in una specie di stato di sogno; potrebbe trattarsi solo dell'effetto collaterale dell'essere stati spinti fuori da una struttura familiare e da categorie più confortevoli»⁵⁵⁰.

Soggetto - insieme al paesaggio- della sequenza di apertura di *Dal Polo all'Equatore*, il treno è il simbolo della potenza industriale europea, protagonista dell'immaginario artistico da *Rain steam and speed /The Great Western Railway* di Turner (1844) fino al celebre arrivo di un treno a *La Ciotat* ripreso dai Lumière (1895). È stato sottolineato come esista una stretta relazione tra ferrovia e cinema e come proprio il

⁵⁴⁸ G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, trad.it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 115.

⁵⁴⁹ Questo ignorare il punto di arrivo, quasi ci si trovasse in una struttura labirintica, mi suggerisce un'associazione possibile con una figura del viaggio, la fiaba, che spesso come un anello si chiude nello stesso punto dove era cominciata. La fiaba suggerisce l'idea di un percorso attraverso svariati paesaggi che altro non è se non un itinerario intimo.

⁵⁵⁰ D. Sipe, *Dal Polo all'Equatore. Visione di un passato senza parole*, in P. Mereghetti - E. Nosei (a cura di), *op.cit.*, p. 148.

cinema trovi una metafora felice nel treno, nella sua struttura, nell'immagine in movimento, nella costruzione di un viaggio come esperienza ottica⁵⁵¹.

La carrellata che è alla radice della grammatica filmica deve le sue origini alla ferrovia. Come ha osservato Tom Gunning, la consuetudine di montare la camera di fronte al treno ha permesso per prima cosa una vista più ampia del paesaggio e in secondo luogo ha portato lo spettatore dentro l'immagine, trasformando lo spettatore cinematografico in passeggero⁵⁵².

La cultura del viaggio⁵⁵³ mantiene, tuttavia, un legame storico anche con la cultura imperialista; e gli inizi del cinema, com'è noto, coincidono temporalmente con lo sviluppo dell'imperialismo. Lo sguardo filmico, affine allo sguardo turistico, diventa una forma di controllo e dominio, parte attiva del discorso coloniale⁵⁵⁴.

Incarnazione del progresso e della velocità, il treno passa, nelle prime immagini mostrate in *Dal Polo all'Equatore*, attraverso la montagna⁵⁵⁵. Niente gli è più da ostacolo: addomesticamento della natura, costruzione della nazione, diffusione della civiltà nel mondo.

Con le parole di Aby Warburg si potrebbe dire che la civiltà delle macchine lavora alla distruzione dello spazio della distanza, spazio che è invece necessario alla

⁵⁵¹ Cfr. L. Kirby, *Parallel traks. The railroad and silent cinema*, Exeter University Press, Exeter 1997.

⁵⁵² T. Gunning, *The Whole World within reach. Travel Images Without Borders*, in C. Traynor Williams (Edited by), *Travel Culture: Essays on What Makes Us Go*, Praeger, New York 1998, pp. 25-37.

⁵⁵³ Il viaggio del ventesimo secolo, quando non è viaggio colonialista, non somiglia più al *Grand Tour* settecentesco, esperienza formativa riservata per lo più ai rampolli dell'aristocrazia europea, ma prende le sembianze più modeste e accessibili del "petit tour" realizzato in auto o in treno, e concesso nel tempo veloce della vacanza dal lavoro dei ceti borghesi. A testimonianza del viaggio fotografie e filmati.

⁵⁵⁴ Cfr. E. Shohat, *Imaging Terra Incognita: The Disciplinary Gaze of Empire*, in «Public Culture», vol.3, n.2, Spring 1991, p. 41: «The beginnings of the cinema, as is, well known, coincided with the height of imperialism. From the ethnographic tours of the Edison and Lumière cameramen through the adventure tales of the *Tarzan* series to the scientific missions of *Indiana Jones*, dominant cinema not only inherited and disseminated colonial discourse, but also created a system of domination through monopolistic control of film distribution and exhibition in much of Asia, Africa and Americas».

⁵⁵⁵ Si veda a proposito del significativo rapporto tra montagna e pianura nell'epoca moderna F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.

meditazione e al pensiero:

«In questo modo la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza naturale derivata dal mito aveva faticosamente conquistato: lo spazio per la preghiera, poi trasformatosi in spazio per il pensiero. [...] sono loro quei funesti distruttori del senso della distanza che minacciano di far ripiombare il mondo nel caos»⁵⁵⁶.

Di fatto, sistema delle vie ferrate e Stato moderno è' come se abbiano funzionato secondo gli stessi principi, comportandosi come una grande macchina ed esigendo direzione unitaria e coordinamento nei movimenti, proprio perché ambedue sono stati agenti e allo stesso tempo prodotto di un modello spaziale che ha presupposto una distesa continua, omogenea, in cui i punti sono rivolti verso un unico centro.

L'operatore esercita uno sguardo sul mondo, che è tutt'altro che neutro o naturale: è uno sguardo selettivo e orientato. Come dice Tom Gunning, il cinema non-fiction delle origini ha presentato «qualcosa visivamente, catturando e registrando un punto di vista»⁵⁵⁷; aspetto che è stato reso esplicito dal termine “veduta”, usato all'epoca di frequente. Gli stessi Lumière per il fatto di porre la macchina da presa in un punto piuttosto che in un altro, di interrompere la ripresa in un dato momento e ricominciarla in un altro, non si limitavano di certo a registrare la realtà così come era.

Federico Fellini notava come l'equivoco del reale fosse nato dal fatto che si sia pensato al cinema come una cinepresa piena di pellicola in grado di registrare una realtà, fuori, già pronta per essere fotografata, non considerando come davanti all'obiettivo uno metta solamente se stesso⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, The Warburg Institute, London 1988, trad.it. *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 2001, p. 66.

⁵⁵⁷ T.Gunning, *Before Documentary. Early Nonfiction Film and The “View Aesthetic”*, in D. Hertogs -N. de Klerk (Edited by), *Uncharted Territory. Essay on early Nonfiction Film*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997, p. 14.

⁵⁵⁸ Cfr. F. Fellini, *Raccontando di me*, a cura di Costanzo Costantini, Editori Riuniti, Roma 1996.

Il punto di vista dell'operatore Comerio non si riduce alla componente scopica, ma si estende anche ad ambiti valoriali e ideologici espressione della cultura di quel secolo, ovvero dei miti del progresso nelle più diverse forme. Nello specifico Comerio faceva riferimento anche al Futurismo, corrente artistica caratterizzata dall'attrazione per il movimento e la velocità, e divenuta uno dei pilastri del fascismo italiano.

Ogni capitolo del film di Comerio iniziava infatti con un titolo di Gabriele D'Annunzio, e ogni sequenza o gruppo di sequenze collegate era introdotta da una didascalia illustrativa. Le didascalie sono una chiave del primo *Dal Polo all'Equatore* e riflettono l'ideologia di D'Annunzio e di Filippo Tommaso Marinetti, non il giovane artista futurista d'avanguardia, ma il vecchio Marinetti, che entrò nelle gerarchie del potere fascista.

Nella seconda delle dieci sezioni che strutturano il nuovo *Dal Polo all'Equatore*, dopo avere proceduto in maniera ritmata col movimento del treno, improvvisamente, provochiamo un'azione, modifichiamo il paesaggio: fendiamo blocchi di ghiaccio riducendoli in pezzi. L'immagine del treno, con un taglio repentino, diviene quella di una nave intenta ad attraversare le acque dell'Artico. Si tratta di un montaggio attento, accurato, che richiede attenzione e cura a sua volta.

Le immagini che vediamo sono scene di violenza durante la caccia all'orso polare. Un mascherino rotondo, la sezione della canna di un fucile, contiene i due animali presi di mira: un cucciolo di orso preso al laccio e la mamma che tenta di proteggerlo. Dall'acqua viene infine recuperato un orso sanguinante, ancora vivo, sospeso come se fosse crocifisso.

La prima apparizione dell'uomo nel film è con in mano un fucile; il suo primo gesto è l'uccisione di un orso. Lo spettatore si trova davanti il punto di vista del cacciatore, che coincide con quello dell'operatore, e questo lo costringe a considerare l'atto del vedere come parte integrale dell'atto di uccidere. Chi guarda si trova ad essere complice di un progetto di conquista, che è materia stessa del progresso che ha

condotto alle nostre società e alla nostra cultura:

«Nell'originario *Dal Polo*, gli animali che uccidono altri animali nel primo capitolo rappresentano una “necessità della vita”. Applicando questa morale alle persone, (per Comerio) era possibile giustificare la violenza dell'uomo che uccide non solo per necessità, ma per il piacere di affermare la sua potenza e la sua volontà»⁵⁵⁹.

La violenza verso gli animali si ripropone nella sequenza finale, che è possibile considerare chiave interpretativa del film. Una denuncia della violenza per gioco: la violenza priva di qualunque giustificazione possibile. In questa sequenza viene mostrato un uomo vestito in modo impeccabile mentre fa penzolare una lepre atterrita sopra i cani di famiglia soltanto per il divertimento delle donne presenti⁵⁶⁰.

Pratica della *differance* all'interno del testo filmico. Il punto di vista di Comerio viene a confrontarsi con quello dei due autori creando una sedimentazione dei punti di vista, più strati riconoscibili. L'occhio della cinepresa non è né neutro né oggettivo. Le immagini filmate rivelano la costruzione identitaria. Lo sguardo di Comerio è infatti quello di un uomo del suo tempo. La sua memoria individuale diviene veicolo di una memoria e di un immaginario collettivi:

«Ogni epoca e società ri-crea i suoi propri “altri”. Lungi dall'essere un oggetto statico, l'identità del sé o dell' “altro”, è un processo storico, sociale, intellettuale e politico su cui si interviene profondamente e che all'interno di ogni società si svolge come un confronto che coinvolge individui e istituzioni[...]. Ciò che rende difficile a molti accettare queste realtà fluide e straordinariamente ricche è la nozione in esse implicita: il fatto che l'identità umana non solo non sia naturale e stabile, ma sia il prodotto di una costruzione, e a volte anche di un'invenzione radicale»⁵⁶¹.

Poi il film passa a una scena differente, copiata in negativo. Vediamo una fila di

⁵⁵⁹ S. MacDonald, *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (su Dal Polo all'Equatore)* in P. Mereghetti - E. Nosei (a cura di), *op.cit.*, p. 20.

⁵⁶⁰ *Ibidem* : «Non siamo certi che la ripresa dell'uomo, del cane e della lepre sia di Comerio. Sappiamo che l'uomo raffigurato è Giacomo Puccini; il luogo, Torre del Lago».

⁵⁶¹ *Ibi*, p. 330.

uomini, probabilmente soldati. Omini bianchi che attraversano un paesaggio innevato nero. Il negativo crea una singolare aura di presagio, di attesa di ciò che ha da venire. Ricomincia il percorso. Si vedono strade, luoghi e persone in Europa, Africa e Asia. Marce a cavallo, su elefanti e a piedi. Passanti. Il motivo dell'andare è ricorrente. Lo spettatore procede attraverso i passi di questi uomini sconosciuti, lontani nello spazio e nel tempo. Incontra volti che lo guardano. Sorrisi impacciati. Sfilate di popolazioni africane a ritmo rallentato che gli danno il tempo di domandarsi verso cosa quelle figure stiano andando incontro, in modo così ordinato e obbediente. Quale terra o spazio promesso le attende. La sequenza dei bambini africani vestiti di bianco che compostamente fanno il segno della croce è seguita da quella di due bambine indiane sorridenti che vestite di stracci si spulciano reciprocamente i capelli.

Lo scorrere delle sole immagini, accompagnate dalla musica di Charles Anderson e Keith Ullrich, lascia spazio alle associazioni e interpretazioni degli spettatori. Cedendo parte del loro potere al pubblico, è come se i due registi approfondissero la loro critica della pulsione occidentale al controllo, estendendola fino al dominio che di solito ogni regista esercita sui suoi film.

La musica di Anderson e Ullrich enfatizza le immagini e suscita un sentimento di tristezza nei confronti di ciò che è andato perduto:

«It also periodically dramatizes our historical complicity in the events; at times, the people we see seem to dance to the music *we're* hearing, particularly during the earlier passages filmed in Africa. These momentary synchronizations of image and sound reaffirm a fact which is implicit throughout: that we, sitting in the theater, fascinated with the people and events Comerio has captured, are the benefactor not only of his film-making, but of the processes of power and domination he documents for us»⁵⁶².

Compito del cinema può essere quello di contribuire a ridefinire il nostro approccio alla storia. Attribuendo ciò che Roland Barthes dice della fotografia alle immagini

⁵⁶² S. MacDonald, *From the Pole to Equator*, in «Film Quarterly», vol. XLII, n.13, Spring 1989, p. 37.

documentarie, è possibile dire che esse si rivelano sovversive non tanto quando spaventano, sconvolgono o anche solamente stigmatizzano, ma quando sono *pensose*⁵⁶³.

Le immagini sono un luogo di produzione di idee, uno strumento di pensiero. Bisogna riconoscere che l'immagine pensa e non è solamente il tramite o la conseguenza di un processo di creazione situato altrove⁵⁶⁴.

Come afferma Aumont il cinema non può smettere di alimentare il suo potenziale critico:

«Mi sembra che oggi una *critica dei limiti dell'uomo*, dunque non soltanto della sua ragione, ma *dei limiti di tutte le sue facoltà* (della sua fantasia, del suo sentire, della sua responsabilità ecc.) sia quel che si *debba richiedere*»⁵⁶⁵.

Con passi lenti e attenti, il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi ha assunto su di sé questo compito costringendoci a guardare “meglio”:

«In principio è lo shock, immediato e, in qualche misura, insuperabile, che torna a ogni proiezione. Crediamo di poterci abituare al trauma, almeno fintanto che la proiezione dura. Invece ci sorprende, non appena essa termina, e di nuovo ci colpisce, quando riprende. È uno shock estremamente fisico. L'immagine che più calza è forse quella di una respirazione che di volta in volta si fa troppo veloce e troppo lenta, fino agli effetti di una sincope permanente»⁵⁶⁶.

Il lavoro di Gianikian e Ricci Lucchi ricorda le immagini fotografiche di Diane Arbus, il loro scavo inquieto attraverso lo sguardo. La fierezza dei volti fotografati dalla Arbus ci minaccia: è la nostra stessa inconsapevolezza. Ad esempio, il nano ritratto nella sua camera d'albergo ci osserva con lo sguardo tranquillo di un re, quasi

⁵⁶³ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, op.cit., p. 39.

⁵⁶⁴ J. Aumont, *A quoi pensent les films*, Séguier, Paris 1997, trad. it. *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa 2007, p.27.

⁵⁶⁵ G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, C. H. Beck, München 1956, trad.it. *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 26.

⁵⁶⁶ R. Bellour, *Retromondo*, in P. Mereghetti - E. Nosei (a cura di), op.cit.,p. 75.

sprezzante, incurante di noi che lo osserviamo, quasi fossimo dei messi ricevuti nelle sue stanze.

Qualcosa in quelle immagini ci inquieta, non ci dà tregua: una minaccia interna, una mancanza di deglutizione. Non dominiamo tutto. Non controlliamo ogni cosa. E se fossimo noi quelli che stiamo guardando? Noi spettatori, comodi e distanti, stiamo forse osservando noi stessi e le nostre ipocrisie? Insospettabili, stiamo spiando dal buco delle nostre serrature, che avevamo creduto di avere chiuso bene a chiave. Partecipiamo alla messa in scena del perturbante (*Unheimlich*). Ciò che emerge è infatti straniante e contemporaneamente familiare, ha legami col rimosso e il nascosto. Nonostante la Arbus dichiarasse che ciò che stava tentando, col suo lavoro, era descrivere come fosse impossibile uscire dalla propria pelle per entrare in quella di un altro, dal momento che la tragedia di qualcun altro non è mai la nostra stessa tragedia, le sue fotografie mostrano che accanto al mondo borghese e rassicurante esiste un altro mondo, che non è l'opposto di questo, ma al contrario si trova e abita, come sempre, al suo interno.

In maniera simile l'opera di Gianikian e Ricci Lucchi riprende immagini del passato, esplorando la relazione tra allora e adesso, per spingerci allo sforzo di guardare e ricordare più attentamente noi stessi e la nostra storia:

«Quei fantasmi ritornano per insegnarci qualcosa su noi stessi. Allora non bisogna abbassare gli occhi per il disagio, ma, al contrario, osare incrociare quelle lacrime e quei sorrisi. Per cercare di capire quello che è successo davvero, per sapere finalmente come si è arrivati fin lì»⁵⁶⁷.

Per la modernità sempre intenta ad annunciare il domani è più facile e più comodo dimenticare. Rimuovere come il nostro benessere e il nostro potere siano anche l'oscurità, la miseria e la debolezza di qualcunaltro, o meglio siano forse la nostra stessa oscurità e debolezza, le cui potenzialità potrebbero emergere invece dal loro

⁵⁶⁷ F. Bonnaud, *Il giusto ritorno dei fantasmi* in P. Mereghetti - E. Nosei (a cura di) *op.cit.*, pp. 70- 71.

riconoscimento⁵⁶⁸.

Al senso estetico nel film si accompagna un senso etico. Ogni fotogramma è carico di storia: rifilmare vuol dire elaborare, risignificare, e svelare l'ideologia della storia nel materiale documentario pubblico e privato. Secondo Benjamin «solamente il futuro ha a sua disposizione acidi abbastanza forti da sviluppare questa lastra così che l'immagine venga ad apparire in tutti i suoi dettagli»⁵⁶⁹.

L'atto rammemorativo in generale è sempre anche una questione critica. Colui che cerca di accostarsi al proprio passato, deve comportarsi come qualcuno che scava, che dissotterra strati differenti di cose e nell'atto di dissotterrare modifica la terra stessa, il suolo sedimentato che conserva in sé la storia della sua sedimentazione.

Il lavoro della memoria è un lavoro critico, poiché non può non porsi la questione del rapporto dialettico tra il ricordato e il suo luogo di emersione.

Da una parte, l'oggetto ricordato si è avvicinato a noi e ci permette di manipolarlo. Dall'altra, per avere sottomano l'oggetto noi lo abbiamo sottratto al suo luogo originario, al suo contesto⁵⁷⁰.

Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi incarnano l'idea di un cinema critico, capace di assumersi il compito di recuperare gli artefatti del passato e criticarli dall'altro capo del secolo che quegli stessi artefatti hanno contribuito a generare:

«La sensuale bellezza di *Dal Polo all'Equatore* stimola il nostro piacere di guardare e allo stesso tempo ci comunica il senso di ciò che è andato perso a causa dell'inesorabile aggressione imperialista. Anche mentre ci distacciamo dall'ideologia implicita nelle immagini originarie, dobbiamo riconoscere che il fatto stesso di star seduti in un cinema a guardare questo film ci rende beneficiari del processo politico che il film stesso ci ricorda di aborrire. Il cinema era, ed è, un'avanguardia dell'impero. Gianikian e Ricci Lucchi concedono agli spettatori contemporanei almeno l'illusione di penetrare e smantellare gli artefatti dimenticati del cine-imperialismo, e l'opportunità di diventare più attenti alle dimensioni più problematiche del cinema

⁵⁶⁸ I. Chambers, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁶⁹ W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, trad.it. *I «passages» di Parigi*, *op.cit.*, N 15a,1.

⁵⁷⁰ Cfr. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, cit. trad. it. *Opere complete. Scritti 1932 -1933*, vol.V, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003.

contemporaneo»⁵⁷¹.

Il senso di ogni loro film infatti non è dato, né è troppo evidente. Lo spettatore viene così condotto a riflettere sull'ambiguità costitutiva delle immagini, su quello che le immagini possono nascondere o sottintendere.

Ogni immagine al medesimo tempo contiene una parte di verità documentaria e una parte di manipolazione e investimento ideologico. Il cinema può divenire in questo modo una scuola di percezione e memoria, capace di esercitare uno sguardo critico e più consapevole.

Dal Polo all'Equatore di Gianikian e Ricci-Lucchi consente una rielaborazione critica del significato e dell'ideologia dei film di Comerio, del suo modo di santificare l'imperialismo, il colonialismo e la guerra. Secondo la regista, il film ci racconta anche del desiderio del pubblico del tempo di assistere a spettacoli esotici, che rifletteva i loro sogni di conquista e di dominio culturale e razziale, e in tal senso ci parla della nostra amnesia nei confronti delle culture che consideriamo remote. L'Italia, patria di Comerio e dei due registi, è un luogo affetto da amnesia coloniale, che ha in un certo qual modo rimosso la sua vicenda coloniale, considerandola troppo breve o geograficamente limitata rispetto ad altri imperi europei. Una soluzione sbrigativa che nasconde, dietro un pacifismo di maniera, la incapacità di comprendere le tragedie del Novecento:

«Il lavoro sui materiali supera la pura dimensione estetica per diventare strumento conoscitivo, capace di rileggere e decifrare la Storia. La ricerca di quegli spezzoni oltrepassa i limiti del collezionismo un po' maniacale per diventare lavoro di investigazione, di ricerca, di scavo. E non per ritrovare questa o quella (parziale) verità ma per possedere gli strumenti su cui esercitare l'intelligenza del proprio sguardo.

Per assurdo, verrebbe da dire che non è tanto importante il valore informativo del materiale raccolto (spesso inedito), quanto la capacità di liberarlo dalle incrostrazioni sovrastrutturali per andare al

⁵⁷¹ S. MacDonald, *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (su Dal Polo all'Equatore)* in P. Mereghetti-E. Nosei (a cura di), *op.cit.*, p. 15.

cuore delle cose e della Storia»⁵⁷².

Il cinema di Gianikian e Ricci Lucchi non propone immagini ammiccanti e imbellettate, ma anzi si serve di immagini dimenticate, sfocate, consumate dal tempo e dalla muffa, in omaggio alla speranza di vedere meglio recuperando il non visto. Chiudere gli occhi per ricordare. Aprire gli occhi per imparare la pazienza dello sguardo. Uno sguardo che, come in un gesto amoroso, rallenta e si dispone a lasciarsi toccare.

⁵⁷² P. Mereghetti, *La morale della storia*, in P. Mereghetti- E. Nosei, *op.cit.*, p. 61.

Y in Vyborg

Se qualche volta scrivo è perché certe cose
non vogliono separarsi da me
come io non voglio separarmi da loro.
Nell'atto di scriverle esse penetrano in me per sempre
- attraverso la penna e la mano-
come per osmosi.
C. Campo, *Gli imperdonabili*

Svela la tua presenza
mi uccida la tua vista di bellezza
guarda che la tristezza
d'amore non si cura
se non con la presenza e la figura.
J. De La Cruz, *Cantico spirituale*

Y in Vyborg (2005) della regista finlandese Pia Andell è composto dai filmati familiari in 8mm, girati, nel periodo dal 1938 al 1949, da una coppia finlandese di architetti, Ragnar e Martta Ypyä, Y e Mirri, i protagonisti della storia.

Il film è soprattutto il racconto di una lunga relazione amorosa, resa dolorosa e difficile dalla lontananza dovuta alle vicende della guerra, a seguito della quale Vyborg, la città in cui viveva la coppia, sarà annessa dalla Finlandia all'Unione Sovietica, trasformandosi così via via nel corso del film da luogo fisico a luogo emotivo: il luogo emotivo del distacco e della distanza dalla persona amata.

Y, separandosi da Mirri, è costretto a rimanere o a ritornare a Vyborg, dove viene chiamato, in qualità di architetto, a occuparsi dei lavori di ricostruzione della città.

Vyborg viene descritta come una città da sogno, una splendida città perduta:

«Vyborg is a lost city, a golden city, in a way. During the thirties it was the second largest city in Finland, very vital, international and prosperous. The Finnish people who were forced to leave Vyborg kept this idea of the city in their heads and also planted it in the heads of their children. "All would have been well in the world if we still would have had Vyborg"»⁵⁷³.

⁵⁷³ Conversazione con Pia Andell, settembre 2010.

Per la ricomposizione della storia, nella realizzazione di *Y in Vyborg*, alle pellicole familiari si è aggiunto lo scambio epistolare della coppia durante il periodo di separazione. La corrispondenza ha il merito di rendere più sfaccettata e articolata la narrazione della storia, facendo emergere i problemi causati dalla distanza, dalla guerra, dalla crescita e dall'educazione dei figli, provati dalla paura dei bombardamenti, dalla scarsità di cibo e dal timore di essere abbandonati dai genitori.

Nel film spazio intimo e spazio pubblico si intersecano reciprocamente, e attraverso la microstoria, i fatti personali registrati dai film familiari e dalla corrispondenza della coppia, la Andell riesce a mettere a fuoco la storia generale di quel tempo - la guerra d'inverno e i conflitti russo-finnici successivi - e a mostrare come quest'ultima possa condizionare o talvolta travolgere i destini individuali.

Il parallelismo fra la storia personale e la storia collettiva avvicina, seppure con marcate differenze di tono e di stile, il lavoro della regista finlandese a quello dell'artista ungherese Péter Forgács, attento interprete con la sua opera delle relazioni tra vita privata e storia pubblica. Ogni rappresentazione, spiega il regista, è sempre una ricontestualizzazione e le immagini dei filmati di famiglia necessitano di un approccio archeologico, che le riesca a connettere con i fatti storici:

«This is the point where the public history and the private history, these two roads are crossing, each one, and reflects one to the other, contrast them, and shows that even banality have the power, in certain re-contextualized form, to show the love of life and the enigmatic danger that is present but suppressed»⁵⁷⁴.

Y in Vyborg è anche il risultato di una campagna per raccogliere vecchi filmati in 8mm⁵⁷⁵, organizzata dalla Andell con il regista Kanerva Cederströme, ed è dunque un

⁵⁷⁴ Lezione di Péter Forgács, Bologna, 17/5/2004.

⁵⁷⁵ La raccolta ha condotto, in un primo momento, a realizzare dieci cortometraggi, cinque per ogni regista. Tra i cinque cortometraggi da lei realizzati, quello - di circa 10 minuti di montato - composto dai filmati della famiglia Ypyä in seguito alle richieste di una rete televisiva è divenuto un film di montaggio di poco più di cinquanta minuti intitolato appunto *Y in Vyborg*. Prima che la famiglia Ypyä decidesse di affidarlo alla regista, il materiale originario - in tutto

recente esempio di come pellicole di film familiari possano attivare, nelle pratiche filmiche contemporanee, processi di immaginazione e reinvenzione.

L'immaginazione svolge certamente un ruolo essenziale nei film di compilazione di materiali silenziosi e frammentari, quali sono i film di famiglia.

Nonostante il cinema muto degli home movies, sia senza dialoghi, non abbia uno sviluppo narrativo canonico, né racconti una storia compiuta con un inizio e una fine, tuttavia, attraverso le immagini e attraverso il loro registro emozionale, è possibile fare emergere un percorso narrativo.

Da spettatori odierni, sommersi da un enorme e vorticoso flusso di immagini, guardiamo con nostalgia e fascinazione ai fotogrammi silenziosi dei filmini di famiglia, attivando processi di ricostruzione, e immaginando possibili ipotesi di lettura e di tessitura del puzzle:

«Imagination is essential in these films. I used my imagination to put the puzzle together, to make it look like how it should be, to find the focus of the films. In the beginning I just had mute rolls of films in a box and old letters in another one. For filmmakers to make something touching it is a lot to do with imagination; it is also imagining the sounds, the music, the especially the moments when you want to tell about something but there is not footage about it. There are a lot of scenes like that in this film»⁵⁷⁶.

La Andell racconta del ruolo e dell'importanza personale che ha avuto per lei il cinema di famiglia con i suoi riti di visione e condivisione. I genitori erano infatti dei cineamatori e con la collezione di pellicole amatoriali da loro girate la regista ha voluto realizzare un piccolo film dal titolo *A Small Film on Sibling Relations* (2001), in grado di restituirle frammenti visivi intimi della propria memoria personale: « For me, it is magical material, it is the private and intimate gaze»⁵⁷⁷.

Uno sguardo intimo e privato, che consente di riflettere su se stessi, sulle proprie

quattro ore e quattro minuti che diventeranno cinquantuno - si trovava riposto in una scatola e dimenticato.

⁵⁷⁶ Conversazione con Pia Andell, settembre 2010.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

memorie ed esperienze. Dal punto di vista psicoanalitico si realizza infatti un processo di autoterapia, un prendersi cura di sé⁵⁷⁸, che non ha fini economici o di potere, ma mira piuttosto alla conoscenza di se stessi, attraverso un processo di rimemorazione, che rinnova il dialogo intimo e il ricordo ad ogni visione:

«Il passaggio da una memoria strettamente intima a una privata e familiare avviene quando si vedono questi film amatoriali come un legame vivente con il passato e i soggetti rappresentati. Il film continua a dire qualcosa e i suoi significati non si possono esaurire, anzi è come se il dialogo si rinnovasse ad ogni visione»⁵⁷⁹.

Le immagini familiari, investite di un significato personale, sono diverse dalle molte immagini che vengono consumate e immediatamente dopo dimenticate. La visione di questi film diventa una forma di comunicazione rinnovata, capace di produrre nello spettatore una sorta di corto circuito percettivo, temporale ed emozionale.

La famiglia Ypyä, ad esempio, prima di decidere di affidare la propria collezione di pellicole familiari alla regista per *Y in Vyborg*, non era pienamente consapevole della storia dei genitori, e il materiale originario - della durata di quattro ore e quattro minuti che diventeranno cinquantuno minuti nel film della Andell - si trovava riposto in una scatola e dimenticato. Un'amnesia familiare curata attraverso la realizzazione del proprio film di famiglia⁵⁸⁰.

Incrociando destini personali e vicende storiche, la regista intende concentrarsi principalmente su un tema, l'amore e le sue possibilità di sopravvivenza: «The focus, can love survive, was also a central question to me at the time of editing»⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ Cfr. M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Gallimard, Paris 2001, trad. it. *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, op.cit. In questo ciclo di lezioni Foucault si dedica alla "cura di sé" come pratica di resistenza, rileggendo gli autori antichi per meglio interrogarsi sull'identità odierna.

⁵⁷⁹ A. Cati, op. cit., p. 211.

⁵⁸⁰ È recente la notizia che in Italia, come detto, è in corso un progetto denominato *memofilm*, nato dalla collaborazione tra la Cineteca di Bologna e l'Istituto Giovanni XXIII della stessa città, destinato a pazienti affetti dal morbo di Alzheimer. Si tratta di una sorta di auto-terapia attraverso la fruizione quotidiana per circa venti minuti al giorno di un film, realizzato attraverso filmati familiari, che ha il paziente come protagonista; Cfr. S. Granatelli, *Memo-film. Una speranza per i malati di Alzheimer*, consultabile in www.medicinalive.com/medicina-tradizionale/medicina-biologica/memo-film-una-speranza-per-i-malati-di-alzheimer.html.

⁵⁸¹ Conversazione con Pia Andell, settembre 2010.

Come si coniuga l'amore col passare del tempo e i mutamenti? Cosa accade quando cambiano le condizioni di vita o si viene delusi nelle attese o nelle speranze riposte?

È interessante a questo proposito notare come i film di famiglia raccolgano immagini felici, in cui si sorride alla camera e ci si mostra allegri, e come questo aspetto di felicità costruita renda senza dubbio problematico il raccontare gli sviluppi di una storia, la quale invece si alimenta anche di momenti di difficoltà, tristezza e delusione: « People always smile in 8mm films, whether or not they are happy. It is a carefully constructed image of a happy life. Very often it is not»⁵⁸².

La Andell dichiara di avere vissuto nel momento in cui realizzava il film una situazione personale delicata, che l'ha condotta a un parziale processo di identificazione nei confronti della protagonista:

« The reference was in my own life, in the similarity of our ages and situations, Mirri's and mine, as working mothers with little kid. In the beginning I was thinking, how would I have coped in a situation like hers but, as the idea of the film progressed I found myself thinking of love and it's possibilities. I had been at that time in a relationship for a long time (and still is) and it was not really easy at that time, well, I think no relationship is ever easy. For me the question was at that time personally important and therefore I focused on it»⁵⁸³.

Il film ha infatti, per così dire, un aspetto femminile, in cui emerge fortemente la figura di Mirri.

Secondo la regista finlandese il ruolo e il vissuto delle donne durante la guerra è stato poco indagato e il suo film vorrebbe contribuire a colmare in parte questa amnesia grazie alla storia di Mirri e alle immagini del suo archivio familiare, immagini ricche di una vitalità debordante i limiti del passato stesso.

Come scrive Derrida, l'archivio si presenta non come una questione di passato, ma di avvenire, lega il sapere e la memoria alla promessa, ci interpella ed esige da noi una risposta che lo sottragga alla distruzione e all'oblio.

⁵⁸² *Ibidem.*

⁵⁸³ *Ibidem.*

C'è una lunga sequenza all'inizio del film che mostra, in occasione dell'inaugurazione del centro sportivo femminile di Tanhuvaara, delle donne che danzano con i capelli e le vesti al vento. Emozioni gestuali che ricordano la figura warburghiana della Ninfa, che incessantemente riappare e ritorna:

«Memoria, desiderio, tempo: *Ninfa* percorre gli oggetti dell'arte warburghiana come un "organismo enigmatico". Eroina impersonale dell'*aura* – il tempo lontano che turba l'evento sotto i nostri sguardi – vive costantemente tra la pietra e l'etere, il flusso e la stabilità: fuggitiva come il vento, pallida e tenace come un fossile. Eroina molteplice dell'estraneità inquietante, ci dà in dono le "somialtanze nascoste", ove, improvvisamente, tutte le epoche danzano insieme e tutte le incarnazioni possibili si mescolano come in un sogno»⁵⁸⁴.

Le pellicole amatoriali sono testi aperti, all'incrocio tra sociale e psichico, che inscrivono il corpo nella rappresentazione e operano a livello di tracce, più che di evidenze. Tracce che, come detto, necessitano di essere ricomposte in un percorso:

«Amateur film marks both social and psychic relations. It is an open text in a dialectic with historical context. It writes the body into representation. Amateur film imagery functions as a nodal point where history, memory, the nation, the local, power, and fantasy condense. As visual texts, amateur films operate as traces rather than as evidence»⁵⁸⁵.

Nel caso di *Y in Vyborg* il filo degli eventi viene narrato, oltre che attraverso la lettura delle lettere scritte dalla coppia, per mezzo della ricostruzione retrospettiva fatta da Marjatta, la figlia maggiore, basata in parte sui ricordi emersi dalle interviste e in parte sugli eventi storici avvenuti in quel tempo.

La regista fa adottare a Marjatta due registri diversi, due tempi diversi, creando un crinale tra fatti privati e fatti pubblici: la voce di Marjatta bambina racconta le vicende private della sua infanzia, la voce di Marjatta ormai anziana invece si

⁵⁸⁴ G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Éditions Gallimard, Paris 2002, trad. it. *Ninfa moderna.. Saggio sul pannello caduto*, op.cit., pp. 12 – 13.

⁵⁸⁵ P. Zimmermann, *Morphing History into Histories. From Amateur Film to the Archive of the Future*, In K. L. Ishizuka- P. Zimmermann, op. cit., p. 276.

concentra sui fatti storici, come ad esempio le date di inizio e fine della guerra. Nel caso della bambina, la voce narrante è stata affidata alla figlia della regista, e nel caso dell'adulta a un'attrice, Tiina Rinne, scelta dalla stessa Marjatta.

Il film inizia con dei fotogrammi bianchi, di inizio o fine bobina, che danno immediatamente l'impressione di una vicenda recuperata dalla memoria. Ci verrà raccontata è una storia del passato, una storia di archivio.

La prima immagine è quella del volto di un uomo, con lo sguardo diretto in camera, seguito dal viso di una donna che sorride. I due si incontrano nel campo-controcampo del montaggio.

Subito dopo, la bambina Marjatta introduce i personaggi della storia, Vyborg, il padre Y, la madre Mirri:

«I was born in June of 1937 in Vyborg. Vyborg was Finland's second largest town. My Father, Y, was the town architect. I will call my Father Y, because everyone did. Everyone called Mother Mirri [...]. She wasn't a great drawer, she was a colourist. Her art professor told her to go and see -"a man with a divine hand". That man was Y. We lived in a villa in Neitsytmiemi. Y and Mirri's architect office operated there».

Vyborg, la seconda città della Finlandia, verso la fine degli anni Trenta, vive un momento economicamente florido: vengono costruiti ospedali, scuole, case, e l'ufficio dei due architetti è pieno di lavoro.

Si vedono immagini felici della coppia nella sua bella casa in Neitsytmiemi. Mirri viene ripresa al sole, mentre sorride. La camera si sofferma sul volto e sulle forme del suo corpo associate, nel ritmo del montaggio, a quelle di stile ellenico di una statua bianca di donna nel giardino di casa. Un'atmosfera di luce e sensualità femminile.

C'è una sequenza assai significativa, che verrà ripresa più avanti in momento successivo del film, in cui viene montato un dialogo muto tra le labbra dei due protagonisti. Dialogo emozionale, dialogo dei significati, decodificazione silenziosa delle cose. Un dialogo complice, corporeo, felice, che rappresenta alla perfezione gli

scambi del rapporto sentimentale. L'erotica del desiderio e del piacersi si iscrive nel gioco della fenditura delle labbra, nello spazio del "tra". Le labbra, come sineddoche di un accordo amoroso, ci riportano al tatto e al gusto, sensi fondamentali di ogni scena affettiva primaria. La voce over di Marjatta dice, quasi si trattasse di un finale da favole, che viene però bruscamente interrotto:

«They probably thought that life would always be like this. Living and working together».

Con un taglio repentino, attraverso l'unico ricordo che lei racconta di avere della città di Vyborg avviene una svolta all'interno della narrazione: «The only thing I remember of Vyborg - is sitting on my Father's shoulders watching a parade. It was a manoeuvres parade in August, 1939».

Poco dopo, nel novembre del 1939, inizia la guerra della Finlandia contro l'Unione Sovietica e la città di Vyborg viene in larga parte bombardata. Y, incaricato di occuparsi dei lavori di ristrutturazione, rimane in città, mentre la sua famiglia si trasferisce più al sicuro a Iisalmi, anche perchè la moglie aspetta un bambino.

Le immagini, pur sempre in bianco e nero, assumono toni più scuri; al sole delle prime sequenze si sostituisce la neve, che ricopre la città di Vyborg durante la guerra d'inverno.

Inizia il lungo scambio epistolare della coppia, attraverso cui si legge il loro profondo rapporto e i loro caratteri differenti. Al carattere quasi onirico delle prime immagini del film si sostituisce un ritmo più serrato e fatto di contrasti.

Y appare come un uomo riflessivo e solitario. Mirri come una donna decisa e passionale, occupata dai figli e dalla carriera.

Scrivo Y a Mirri, parlandole della situazione della loro città in guerra:

«Dear Mirri. I'm sitting alone in the old theatre restaurant. The war began only two weeks ago, but it seems like ages. This mad world will see a miracle. It doesn't know the Russkies like we do. I let the maid go after Friday's infernal bombing. Vyborg is almost deserted. [...] Small and sweet ones to

both of you».

E ancora:

«Dear Mirri. We are all well and living as normally as possible. We work very hard when the town is hit - but sometimes it's very quiet, just like in the war. As a precaution. I bought myself a new snow suit».

In questa prima parte, Mirri è lontana da Vyborg, ma sta bene dopo la nascita del loro secondo figlio. Non sembra avvertire ancora i pericoli della guerra o la separazione da Y. È concentrata ad occuparsi di Marjatta e Juhani, che tanto le ricorda il marito:

«Dear Y. Strange how quickly everything is happily over. Only last Sunday everything seemed hopeless. It is very peaceful here compared to Vyborg [...]. And then there's our little ragamuffin. He doesn't look anything like Marjatta. He looks very manly. He has a nice shaped head and looks like you».

Intanto, la pace di Mosca viene firmata il 13 marzo del 1940 e la città di Vyborg ceduta all'Unione Sovietica. Le immagini del film diventano a colori: la famiglia si trasferisce a Helsinki e vive una nuova stagione felice.

Nell'estate del 1941 scoppia nuovamente la guerra e Vyborg viene riannessa alla Finlandia. Y viene quindi richiamato a ricostruire la città, che in una rivista finlandese di architettura descrive come quasi interamente distrutta, piena di rovine e semideserta. La città che era stata in passato non esiste più:

«There are only blackened fire walls reaching for the sky -where once a small town idyll existed. Downtown there are ruins and facades - with window openings staring like empty eyesockets. That is Vyborg today».

Vyborg è di nuovo il luogo di separazione tra i due, e questa rinnovata lontananza crea tra loro crescente tensione. A Y, ritornato a Vyborg, sembra si addica adesso la

distanza dell'oggetto d'amore.

È la donna a dare forma all'assenza, a elaborarla e a evidenziarla al marito con le parole, proprio perché – come scrive Barthes – il linguaggio, la necessità del linguaggio, nasce dall'assenza: il bambino, nella psicoanalisi freudiana, si fabbrica un rocchetto, lo lancia e lo riacchiappa, nel gioco del *Fort-Da*, mimando l'allontanamento e il ritorno della madre:

«Orbene, l'unica assenza è quella dell'altro: è l'altro che parte sono io che resto. L'altro è in stato di perpetua partenza, sempre sul punto di mettersi in viaggio; egli è, per vocazione, migratore, errante; io che amo sono invece, per vocazione inversa, sedentario, immobile, a disposizione, in attesa, sempre nello stesso posto, *in giacenza*, come un pacco in un angolo sperduto d'una stazione. [...] Esprimere l'assenza equivale a significare di colpo che il posto del soggetto e il posto dell'altro non possono essere permutati; è come dire: “Sono meno amato di quanto io ami”»⁵⁸⁶.

L'assenza diviene scena attiva: dubbi, rinfacciamenti, desideri, malinconie.

Dopo l'uccisione al fronte del fratello Pentti e la nascita del loro terzo figlio, Mirri richiede la presenza del marito per l'educazione dei figli, per se stessa, comincia a non fidarsi più di lui. In una lettera Y le dice, quasi con un rimprovero:

«Dear Mirri. Please don't telephone me in the tone you did this morning. It is only an unnecessary burden on you. And on me. This isn't about me, it's about us. We must trust each other. This letter is to tell you to please trust me».

Ma Mirri decide di non rimanere ad aspettare. Lascia i figli in Svezia, presso alcune famiglie che accolgono bambini che provengono da zone in guerra, e va a lavorare a Stoccolma, come architetto. Nel giugno del '44 Vyborg viene annessa definitivamente all'Unione Sovietica. Y si trasferisce da solo a Helsinki.

Y in Vyborg è un film su quello che è andato perduto e su quanto viene perso in ciò

⁵⁸⁶ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977, trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, op.cit., p.33.

che continua. Racconta della paura di perdere la propria città, la propria casa, il proprio rapporto d'amore, ciò che ci è familiare.

Y da Helsinki scrive a Mirri.

«Dear Mirri. Everything seems so darn boring. I am tempted to ask you to come here - but I don't dare yet, as much as I'd like to. You ask why I don't write, but it's me who has to wait for your letters. I feel a thousand times lonelier than during the war in Vyborg».

Lei risponde raccontandogli dei figli e consigliandogli di scrivere loro, se non vuole perderli: «You have to write to your children or you'll lose all of them».

Il marito le scrive a sua volta: «Do you think our time will ever return?»; mentre si rivede la poetica sequenza del dialogo muto tra le loro labbra.

Y e Mirri torneranno a vivere insieme in Finlandia nel '49, dove resteranno a lavorare insieme fino alla morte di Y.

Una delle ultime sequenze del film mostra la famiglia al completo sdraiata al sole. Le immagini dei film di famiglia sono piene di gite al mare, di corpi stesi al sole o che giocano in acqua o sulla spiaggia; *Y in Vyborg* non fa eccezione. Piccoli fatti senza importanza, o forse soltanto importanti in modo banale, come quando da bambini si segue con serietà la caduta di una goccia di pioggia sul vetro, attribuendole una saggezza elementare, un misterioso segreto fatto di pause e ritmo.

In un'epoca dominata da un'indole commerciale, in cui le immagini sono sempre più stridenti, strillanti e sfacciate, e il loro obiettivo pare essere sempre più quello di vendere e non quello di mostrare e conservare la memoria delle cose vissute, ciò che è piccolo si perde, scompare. Le piccole cose semplici spariscono, come le piccole immagini semplici, o i piccoli, semplici film.

Il cinema di archivio è un cinema di visioni del passato, nel duplice senso di *visioni* del passato, ovvero di un tempo passato, e di visioni *del passato*, ovvero passate esse stesse, impronte di qualcosa che è già avvenuto.

Le visioni, gli sguardi dei cineamatori, sono una finestra da cui osservare, anzi, più

ancora, sono uno spazio aperto in cui muoversi. È un cinema della memoria, fatto di memorie quotidiane vissute. Ripetizioni, tempi privati, svolgersi di ordinarie temporalità, che nel montaggio ci offrono un filo per ripercorrere il labirinto, per scongiurare l'idea della perdita e del perdersi, accettandola come una possibilità, che può sempre ancora essere altrimenti.

Alla fine del film, quasi un controcanto alle immagini iniziali, rivediamo Mirri, invecchiata, ma ancora seduta al sole, sorridente. E dopo di lei Y che guarda dritto in camera e fa un inchino, quasi si trattasse di un saluto da attore teatrale, in bilico tra realtà e finzione, dando agli spettatori la ripetuta e rinnovata possibilità della scoperta.

Conclusioni

Eppure resta / che qualcosa è accaduto,
forse un niente / che è tutto.

E. Montale

In conclusione intendo mettere brevemente in evidenza, in base al percorso fatto, il valore dell'oggetto della mia ricerca come oggetto di studi culturali.

Le pratiche filmiche contemporanee con pellicole amatoriali e familiari si configurano come spazi creativi di resistenza e di cura, che recuperano tracce di memoria, apparentemente senza importanza, appartenenti al mondo del quotidiano e dell'effimero e riescono a rendere possibile un desiderio rimettendo in movimento la storia, per non arrendersi allo *status quo*, per riaprire discorsi chiusi o dimenticati. Nessuna storia è infatti mai veramente finita, nessuna narrazione mai conclusa, e le immagini possono ridiventare vive attraverso una nuova esperienza e rinnovarsi attraverso nuovi sguardi.

Essenziale nei film a base di archivio è il percorso dal già stato all'adesso, il mostrare il mutamento e la trasformazione delle cose nel tempo. E il pensiero che può nascere da questo.

La maggior parte del cinema distribuito nelle sale italiane è un cinema di distrazione, evasione, divertimento. Un cinema che non si impegna, non soltanto nel senso che non è impegnato, ma anche nel senso che non impegna, non richiede tempo né riflessione. Intermezzo da consumare prima di tornare alle nostre ordinarie faccende. Al contrario, il cinema delle memorie di archivio è un cinema che richiede tempo, che rallenta, procede con lentezza, e implica il rendersi disponibili a un percorso.

Percorso che non si svolge in un tempo unico, lineare e cronologico, ma in un tempo sedimentato e molteplice, quasi un paesaggio geografico, mappa emozionale di un archivio di immagini.

Questo cinema necessita di un allenamento dello sguardo, è un cercare, tenendo conto di tutte le minute tracce che vengono depositate e si trasformano, sia dentro di noi nella nostra percezione, sia nello spazio intorno. Se si sta ad ascoltarle, le immagini riescono a creare delle relazioni inaspettate tra di loro, a lanciare dei ponti trasversali, attraverso vie sensoriali e analogiche, dove vari strati concettuali e immaginari divengono permeabili uno all'altro.

I lavori cinematografici realizzati attraverso il montaggio di filmati amatoriali sono costitutivamente aperti alla differenza. Mettono in pratica una poetica dello spostamento dello sguardo nel luogo dell'altro, sia perché vengono realizzati con materiale filmato da altri che si dispone a nuove possibilità, sia perché nella serialità, quasi anonima, di sequenze ripetute - matrimoni, battesimi, compleanni, gite, e così via – vengono fuori differenze, emergono storie interessanti dal punto di vista della potenzialità e della ricchezza inesplorata.

Inoltre, raccolgono storie nascoste del nostro mondo personale e collettivo, e talvolta, contribuiscono a correggere la versione ufficiale della storia – spostando l'asse della ricerca dall'immagine ufficiale, spesso l'unica e il più delle volte menzognera, a una pluralità di immagini non ufficiali.

Le pellicole amatoriali sono infine un opportuno elogio dell'imperfezione, sia perché per loro natura contengono sviste ed errori, sia perché mostrano come non esista un sistema perfetto e delineato una volta e per tutte, procedendo per assemblaggio di materiale frammentario e discontinuo. La loro fragilità è il loro lato malinconico, il loro punto di rottura, e anche il loro lato umano.

Facendo riferimento al mito, a quel *muein* che indica il chiudere gli occhi e il serrare le labbra, per vedere meglio, immagino Orfeo ed Euridice.

Euridice è per Orfeo la promessa di un volto passato, l'immagine di colei che gli è

cara. Per riaverla e ricondurla con sé, il poeta si inoltra nel labirinto degli inferi, ma si volta a guardarla prima del tempo accordatogli e la perde per sempre. A Orfeo resta la perdita assoluta, il pianto che non avrà mai fine. Eppure, come ipotizza Foucault, potrebbe darsi che sotto quel pianto splenda «la gloria d'aver visto, per un solo istante, il volto inaccessibile, nel momento stesso in cui si voltava e rientrava nella notte: inno alla luce senza nome e senza luogo»⁵⁸⁷.

Poetica del frammento e dell'immagine che resta, malgrado tutto.

⁵⁸⁷ M. Foucault, *La pensée du dehors*, Éditions Fata Morgana, Paris 1986, trad. it. *Il pensiero del fuori*, ES, Milano 1998, p. 45.

Bibliografia

- Anonimo, *Le applicazioni della cinematografia*, «Il Progresso Fotografico», anno XII, fas. 10, ottobre 1905;
- G. Agamben, *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996;
- G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001;
- G. Agamben, *Il cinema di Guy Debord*, in *Guy Debord (contro) il cinema*, a cura di E. Ghezzi, R. Turigliatto, Il Castoro, Milano 2001;
- G. Agamben, *Il Giorno del Giudizio*, Nottetempo, Roma 2004;
- G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005
- G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007;
- G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla "Lettera ai Romani"*, Bollati Boringhieri, Torino 2008;
- G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009;
- E. Agazzi -V. Fortunati, *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma 2007;
- G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, C. H. Beck, München 1956, trad.it. *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2007;
- H. Arendt, Recensione a *The Black Book: The Nazi Crime Against Jewish People* e a M. Weinreich, *Hitler's Professors*, in «Commentary», II/3, New York 1946, trad. it. *L'immagine dell'inferno* in S. Forti (a cura di) *Archivio Arendt 1930-1948*, Feltrinelli, Milano 2001;
- H. Arendt, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*, New York 1961, trad.it. *Tra passato e futuro*, Garzanti, Milano 1991;
- H. Arendt, *Walter Benjamin 1892-1940*, in Id. *Men in Dark Times*, Harcourt, New York 1968, trad.it., *Walter Benjamin*, SE, Milano 2004;

- H. Arendt, *The Life of the Mind*, Harcourt, New York 1978, trad. it. *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 1987;
- H. Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, trad.it *Teoria del giudizio politico*, Il melangolo, Genova 2005;
- A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen and Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Verlag C. H. Beck, München 1999, trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002;
- J. Aumont, *L'Oeil interminable: cinéma et peinture*, Editions Segquier, Paris 1989, trad.it. *L'occhio interminabile. Cinema e Pittura*, Marsilio, Venezia 1991;
- J. Aumont, *A quoi pensent les films*, Séguier, Paris 1997, trad. it. *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa 2007;
- L. Avvantaggiato, *Home Stories. Il filmino di famiglia nelle pratiche artistiche contemporanee*, Bulzoni, Roma 2010;
- G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957, trad. it. *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006;
- I. Bachmann, *Undine geht*, in ID. *Das dreißigste Jahr* (1961), trad.it. *Ondina se ne va* in *Il trentesimo anno*, Bompiani, Milano 1988;
- R. Baldini, *La Fondazione*, Einaudi, Torino 2008;
- Z. Baross, *Posthumously, for Jacques Derrida*, p. 42, prossima pubblicazione per Sussex Academic Press, Eastbourne 2011;
- R. M. Barsam, *Nonfiction Film. A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington 1992;
- R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977, trad.it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979;
- R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Édition Gallimard, Paris 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003;
- G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, Éditions Gallimard, Paris 1973, trad. it. *L'esperienza interiore*, Edizioni Dedalo, Bari 1978;

- A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, Paris 1958, trad. it. *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1973;
- Y. Beauvais, *Film d'archives*, in «1895», n. 41, octobre 2003, p. 57;
- R. Bellour, *L'Entre-Images*, Les Éditions de la Différence, Paris 2002, trad.it. *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Bruno Mondadori, Milano 2007;
- J. Benjamin, *A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space*, in T. De Laurentis (a c. di), *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, Bloomington 1986;
- W. Benjamin, *Einbahnstrasse* (1928) in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, trad. it. *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006;
- W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966;
- W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966, trad. it. *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995;
- W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, trad. it. *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2002;
- M. Bennett in A. Danks, *Photographs in Haunted Rooms: The Found Home* *Experimental Film and Merilee Bennett's "A song of air"* in «Senses of Cinema», n. 23, November-December 2002;
- M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2003;
- M. Bertozzi (a cura di), «Schermi di pace», *Annali* 8, 2005, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma;
- M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008;
- G. Bettetini – S. Cigada- S. Raynaud – E. Rigotti, *Semiotica I, Origini e fondamenti*, La Scuola, Brescia 1999;

- L. Binswanger, *Le rêve et l'existence*, Desclée de Brouwer, Paris 1954, trad. it. *Il sogno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003;
- L. Binswanger – A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, testi a cura di C. Marzia e D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza 2005;
- Y. Biro, *Il viaggio sentimentale di Marker nel multimediale*, in «Bianco & Nero», n.1, anno 1999;
- J.L. Borges, *Funes, el memorioso*, trad. it. *Funes il memorioso* (1944), in *Finzioni*, Adelphi, Milano 2003;
- P. Bourdieu, *Un art moyen. Essais sur les usage sociaux de la photographie*, Edition de Minuit, Paris 1965, trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972;
- L. Bourgeois, *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923-1997*, Violette Editions, London 1998, trad.it. *Distruzione del padre. Ricostruzione del padre. Scritti e interviste*, Quodlibet, Macerata 2009;
- R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002, trad.it. *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003;
- S. Brakhage, *In defense of the "amateur" filmmaker*, in "Filmmakers Newsletter", vol.4, n.9-10, luglio-agosto 1971, trad. it. in *Dimensione Super8*, a cura di Filmstudio 70 e Karmafilm, Roma 1975;
- J. Breschand, *Le documentaire. L'autre face du cinéma*, «Cahier du cinéma», 2002, trad. it. *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, Lindau, Torino, 2005;
- A. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Édition Gallimard, Paris 1965, trad. it. *Il surrealismo e la pittura*, Marchi, Firenze 1966;
- G. Bruno, *Towards a Theorization of Film History*, in «Iris», vol. II, n. 2, settembre 1984, pp. 41-55;
- G. Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano 1995;

- G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002, trad.it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006;
- G. Bruno, *Public Intimacy. Architecture and Visual Arts*, MIT Press, Cambridge 2007, trad.it. *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2009;
- B. H. D. Buchloh, *Gerhard Richter's: The Anomic Archive* in «October», n. 88, The MIT Press, Spring 1999, Cambridge, Massachusetts;
- B.H.-D. Buchloh, *Readymade, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter*, in *Gerhard Richter*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 23 settembre-21 novembre 1993, vol. II;
- J. Butler, *Precarious life. The power of mourning and violence*, Verso, London-New York 2004, trad.it. *Vite Precarie*, Meltemi, Roma 2004;
- J. Butler, *Undoing Gender*, Routledge, New York 2004, trad. it. *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma 2006;
- M. Cacciari, *Il «fotografico» e il problema della rappresentazione*, in «Fotologia», n. 5, Firenze 1986;
- R. Calabrese (a cura di), *In Dopo la Shoah: Nuove identità ebraiche nella letteratura*, ETS, Pisa 2005;
- I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 1993;
- A. Canadè (a cura di), *Benjamin, il cinema e i media*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2006;
- F. Casetti, *L'immagine del montaggio*, in S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1985;
- F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986;
- F. Casetti, *Teorie del cinema. Dal dopoguerra agli anni sessanta* in G. P. Brunetta (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001;
- F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani,

- Milano 2005;
- F. Casetti, *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*, in <http://francescocasetti.net>;
- A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009;
- A. Cavarero, *Nonostante Platone*, Editori Riuniti, Roma 1990;
- A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997;
- M. Caveing, *Dialectique du concept du cinéma*, in «Revue internationale de filmologie», parte I, n. 1, luglio-agosto 1947; parte II, nn.3-4, ottobre 1948;
- S. Celli (a cura di), *La prima stanza. I tesori del Luce*, numero monografico di «Bianco & Nero», n. 1-3, Roma 2003;
- M. Cerami-M. Sesti, *La voce di Pasolini*, Feltrinelli, Milano 2006;
- I. Chambers, *Mediterranean Crossings. The Politics of an Interrupted Modernity*, Duke University Press Books, Durham 2007, trad. it. *Le molte voci del Mediterraneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007;
- A. Child, *This is called moving. A Critical Poetics of Film*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 2005;
- C.Cieri Via - P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg tra tempo e memoria*, Aragno, Torino 2004;
- H. Cixous, *Sorties*, in C. Clement- H. Cixous, *La jeune née*, UGE, Paris 1975;
- R. Coglitore (a cura di) *Cultura Visuale. Paradigmi a confronto*. Due punti Edizioni, Palermo 2008;
- E. Coccia, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Bruno Mondadori, Milano 2005;
- M. Cometa, R. Coglitore-F.Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004;
- M. Cometa, *Studi Culturali*, Guida editori, Napoli, 2010;

- A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002;
- E. Cuevas Álvarez, *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Ocho y Medio, Madrid 2010;
- U. Curi, *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000;
- M. de Certeau, *Le rire de Michel Foucault*, in «Revue de la Bibliothèque nationale», n. 14, 1984;
- M. De Certeau, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Éditions Gallimard, Paris 1990, trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001;
- G. Deleuze, *Nietzsche*, Presses Universitaires De France, Paris 1965, trad.it. *Nietzsche*, SE, Milano 1997;
- G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris 1968, trad. it. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997;
- G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, Paris 1981, trad. it. *Francis Bacon. Logica della Sensazione*, Quodlibet, Milano 2001;
- G. Deleuze, *Cinéma I- L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, trad. it. *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1983;
- G. Deleuze, *Cinéma II- L'image temps*, Les éditions de Minuit, Paris 1985, trad.it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989;
- G. Deleuze, *Le cerveau, c'est l'écran*, in «Cahiers du cinéma», febbraio 1986, n. 380, pp. 25-32;
- G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, a cura di D. Borca, Einaudi, Torino 2010;
- R. De Monticelli, *Dal vivo. Lettere a mio figlio sulla vita e sulla felicità*, Bur, Milano 2001;
- J. Derrida, “*Être juste avec Freud*”. *L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse* in *Penser la folie*, Éditions Galilée, Paris 1992, trad.it. *Essere giusti con Freud. La storia della follia nell'età della psicoanalisi*, Raffaello Cortina Editore, Milano

- 1994;
- J. Derrida, *Spectres de Marx*, Éditions Galilée, Paris 1993, trad. it. *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina, Milano 1994;
- J. Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris, 1995, trad. it. *Mal d'archivio, un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996;
- J. Derrida, “*Signature événement contexte*” in AA.VV, *La communication Actes du XVème Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de langue française*, Montréal, Montmorency, vol. II, pp. 46-79; trad. it. 1997, “*Firma Evento Contesto*”, in *Limited Inc.*, Raffaello Cortina, Milano 1997, pp. 3-33;
- J. Derrida, *Glas*, Éditions Galilée, Paris 1974, trad.it. *Glas*, Bompiani, Milano 2006;
- J. Derrida, *Il cinema e i suoi fantasmi*, intervista raccolta da A. De Baecque e T. Jousse, trad. it. In «aut-aut», n. 309, maggio-giugno 2002;
- G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris 2000, trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007;
- G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002, trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006;
- G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai, sur le drapé tombé*, Éditions Gallimard, Paris 2002, trad. it. *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004;
- G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003, trad.it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005;
- G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009, trad.it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010;
- D. Dogo, *Sul vero e sul falso: lo stano caso dell' "archive footage"*, in «Cinergie. Il

- Cinema e le altre Arti», n.14,settembre 2007;
- P. Dubois, *L'acte photographique*, Nathan-Labor, Paris 1983, trad.it. *L'atto fotografico*, QuattroVenti, Urbino 1996;
- U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962;
- F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003;
- F. Farinelli, *Filosofia dell'atlante* in E. Holenstein, *Atlante di filosofia. Luoghi e percorsi del pensiero*, Einaudi, Torino 2009;
- L. Farinotti, *La ri-scrittura della storia: «Un'ora sola ti vorrei» di Alina Marazzi e la memoria delle immagini*, in *Comunicazioni sociali*, settembre - dicembre 2005;
- F. Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini,, Laterza, Roma-Bari 1983;
- F. Fellini, *Raccontando di me*, a cura di Costanzo Costantini, Editori Riuniti Roma 1996;
- S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002;
- K.W. Forster- K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Bruno Mondadori, Milano 2002;
- K. Fiorini- M. Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale* in «Comunicazioni Sociali» n°3/2005; anche in <http://www.memoriadelleimmagini.it/homemovies>;
- P. Forgács, *Lezione*, Bologna, 17/5/2004;
- V. Fortunati, G. Golinelli, R. Monticelli (a cura di), *Studi di genere e memoria culturale. Women and Cultural Memory*, Clueb, Bologna 2004;
- M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris1969, trad. it., *L' archeologia del sapere*, Rizzoli Milano 1971;
- M. Foucault, *Nietzsche. La généalogie, l'histoire*, in *Hommage à Jean Hyppolite*, PUF, Paris1971, trad.it. *Nietzsche, la genealogia e la storia*, in *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Einaudi, Torino 2001;
- M. Foucault- G. Deleuze (Conversazione tra), *Gli intellettuali al potere*, in «L'Arc», n. 49, 2 trimestre 1972
- M. Foucault (a cura di), *Moi Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon*

- frère. Un cas de de parricide au XIXe siècle*, Éditions Gallimard, Paris 1973, trad.it. *Io, Pierre Rivière avendo sgozzato mia madre mia sorella e mio fratello. Un caso di parricidio nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2007;
- M. Foucault, *Intervista*, in *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977;
- M. Foucault, *La pensée du dehors*, Éditions Fata Morgana, Paris 1986, trad. it. *Il pensiero del fuori*, ES, Milano 1998;
- M. Foucault, *Technologies of the Self: A Seminar with M. Foucault*, L.H. Martin, H. Gutman e P. H. Hutton (Edited by), The University of Massachusetts Press, Amherst 1988, trad.it. *Tecnologie del sé*, a cura di L.H. Martin, H. Gutman e P. H. Hutton, Bollati Boringhieri, Torino 1996;
- M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Gallimard, Paris 2001, trad. it. *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano 2003;
- S. Freud, *Das Unheimlich* (1919) trad. it. *Il perturbante* in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991;
- S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. it. *Al di là del principio del piacere*, in ID. *Opere*, vol.IX, Bollati Boringhieri, Torino 1980;
- S. Freud, *Notiz über den Wunderblock* (1924) in *Gesammelte Werke*, trad. it. *Nota sul notes magico* in *Opere*, vol. X, Bollati Boringhieri, Torino 1978;
- S. Freud, *Das Medusenhaupt*, in «Imago», XXV, 1940, pp. 105–106, trad. it. in ID., *La testa di Medusa*, in *Opere*, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1967 -1980;
- M. Frizot (a cura di), *Storie di sguardi. La fotografia da Nadar a Elliot Erwitt*, Contrasto, Roma-Milano 2005;
- A. Gay, *Il cinematografo di A. e L. Lumière*, in «Rivista Scientifico-Artistica di Fotografia. Bollettino mensile del Circolo Fotografico Lombardo», vol. 4, fasc. 4, ottobre 1895, pp.101-112;
- Y. Gianikian-A. Ricci Lucchi, *Dal Polo all'Equatore*, in «Griffithiana», n. 29/30,

settembre 1987;

- Y. Gianikian -A. Ricci Lucchi, *Archivi che salvano. Conversazione con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni» , Anno 1, n. 2, maggio - agosto 2007;
- Y. Gianikian - A. Ricci Lucchi, in *Catalogo del Festival internazionale di documentari sul Mediterraneo e l'Islam* (quinta edizione), Palermo 18/25 Luglio 2010;
- J-L. Godard, *Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray* in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, «Cahiers du cinéma», Paris 1998;
- E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, Phaidon Press, Hardcover 1997, trad.it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003;
- G. Grazzini, *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Carocci Editore, Roma 1999;
- T. Gunning, *Metafore colorate: l'attrazione del colore nel cinema delle origini*, in «Fotogenia. Storie e teorie del cinema», n.1, Edizioni Clueb, Bologna 1989;
- T. Gunning, *Tracing the Individual Body. Photography, Detectives and Early Cinema*, in L. Charney – V. R. Schwartz (Edited by) *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Los Angeles 1995;
- T. Gunning, *Before Documentary. Early Nonfiction Film and The “View Aesthetic”*, in D. Hertogs - N. de Klerk (Edited by), *Uncharted Territory. Essay on early Nonfiction Film*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997;
- T. Gunning, *The Whole World within reach. Travel Images Without Borders*, in C. Traynor Williams (Edited by), *Travel Culture: Essays on What Makes Us Go*, Praeger, New York 1998;
- T. Gunning, *New Thresholds of Vision: Instantaneous Photography and The Early Cinema of the Lumiere Company*, in T. Smith (Edited by), *Impossible Presence: The Image Encounter*, vol. II, The University of Chicago Press, Chicago 2001;
- S. Hall, *Cultural Studies:Two Paradigms*, in T.Bennett, G.Martin, C.Mercer, J.

- Woollacott (Edited by), *Culture, Ideology and Social Process*, London, The Open University Press, 1981, pp. 19-37, trad.it. *Cultural Studies: due paradigmi*, in Id. *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma 2006;
- S. Hall, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Il Saggiatore, Milano 2006;
- S. Hall-M. Mellino, *La cultura e il potere. Conversazione sui cultural studies*, Meltemi, Roma 2007;
- M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer Verlag, Halle 1927, trad. it. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976;
- M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske und Emil Kettering, Pfullingen 1957, trad.it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1991;
- B. Highmore, *The Everyday Life Reader*, Edited by Ben Highmore, Routledge, London 2002;
- M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, 1997;
- L. Irigaray, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, trad.it. *L'oblio dell'aria*, Bollati Boringhieri, Torino 1996;
- K. L. Ishizuka-P.Zimmermann (Edited by), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley 2008;
- V. Jankélévitch, *L'imprescriptible*, Seuil, Paris 1986, trad. it. *Perdonare?*, Giuntina, Firenze 1987;
- M. Jay, *Anamnestic Totalization: Reflections on Marcuse's Theory of Remembrance*, in «Theory and Society» n.1 (Jan. 1982), pp. 1-15;
- P. Jedlowski, *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino 2009;
- M. Klein, *A Contribution to the Psychogenesis of Manic-depressive States*, in «International Journal of Psycho-Analysis », XVI, London 1935, pp. 145-174,

- trad.it. *Contributo alla psicogenesi degli stati maniaco –depressivi*, in *Scritti 1921-1958*, Bollati Boringhieri, Torino 1978;
- M. Klein, *Mourning and its Relation to Manic-depressive States*, in «International Journal of Psycho-Analysis», XXI, London 1940, pp.125-153, trad.it. *Il lutto e la sua connessione con gli stati maniaco depressivi* in *Scritti 1921 -1958*, Bollati Boringhieri, Torino 1978;
- S. Kracauer, *Theory of film*, Oxford University Press, New York 1960, trad. it. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962;
- S. Kracauer, *Zu den Schriften Walter Benjamin*, in ID., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1963, trad. it. *Sugli scritti di Walter Benjamin* in *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982;
- R. Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, *October*, Vol. 1., Spring, 1976, pp. 50-64;
- A. Kuhn, *Family Secrets*, Verso, London 1995;
- J. Lacan, *Le stade du miroir comme formation du "je"* in «The international Journal of Psychoanalysis», vol.18, parte I, Zurich 1949, trad. it. *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io* in *Scritti*, Einaudi, Torino 1995;
- J. Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, in *La Psychanalyse*, P.U.F., vol. I, Paris 1956, pp. 81-166, trad.it. *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, in Id., *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 2002;
- E. Lodolini, *Archivistica: principi e problemi*, Franco Angeli, Milano 1990;
- M. Lockett, *Filming the Family: Home Movie Systems and the Domestication of Spectatorship*, in «Velvet Light Trap», Number 36, Fall 1995;
- C. Lutter, M. Reisenleitner, *Cultural Studies. Un'introduzione*, a cura di M. Cometa, Bruno Mondadori, Milano 2004;
- S. MacDonald, *From the Pole to Equator*, in «Film Quarterly», vol. XLII, n.13, Spring 1989;
- S. MacDonald, *Peter Forgács*, in «A Critical Cinema», n. 4, University of California

- Press, Berkeley 2005;
- A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milano 2006;
- C. Marra (a cura di) *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001;
- L. Mattesini, *Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile*, in «DWF »1993, 2- 3, pp. 28-47;
- A. Mazzanti, P. Simoni (a cura di) *Shoah, al di là del visibile. L'immaginazione audiovisiva come testimonianza storica*, Magma, Pesaro 2007;
- B. Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire, (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paris 1898, in M. Mazaraki (a cura di), Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, Cinémathèque française, Paris P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di) *Cinema Anni Vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Il Castoro, Milano 2000;
- C. Merewether (Edited by), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, MIT Press, London 2006;
- M. Merleau-Ponty, *Signes*, Éditions Gallimard, Paris 1962, trad.it. *Segni*, Il Saggiatore, Milano 2003;
- M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964, trad.it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969;
- M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Éditions Gallimard, Paris 1964, trad.it. *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989;
- M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, in *ID. Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, Paris 1996, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non Senso*, Il Saggiatore, Milano 2009
- W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, duepunti edizioni, Palermo 2008;
- P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e associati, Milano 1999;
- J. M. Moran, *There's no Place Like Home Video*, University of Minnesota Press,

- Minneapolis 2002;
- E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Édition de Minuit, Paris 1956, trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982;
- E. Morreale, *Cronaca familiare. Immagini e voci* in «Cineforum», 447, Agosto-Settembre 2005;
- E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009;
- L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in Patricia Evans (Edited by), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington 1990;
- J.-L. Nancy, *La représentation interdite*, in *Au Fond des Images*, Éditions Galilée, Paris 2003, trad.it. *La rappresentazione interdetta*, in *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2003;
- 20 C. Naussbaum, *Upheavals of Thought. The intelligence of Emotions*, trad. it. di R. Scogliamiglio, *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2004;
- B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006;
- B. Nichols, *The Memory of Loss: Péter Forgács's Saga of Family Life and Social Hell*, in «Film Quarterly», vol. 56, n.4, Winter 2003;
- F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*(1874), trad.it. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1973;
- F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), trad.it. *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano 1995;
- A. Nova (a cura di), *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Il Saggiatore, Milano 1997;
- R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in ID., *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995;
- R. Odin, *Il cinema amatoriale*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema*

- mondiale*, Vol. V, Einaudi, Torino 2001;
- G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», 18 maggio 1907;
- C. Pavone, *Ma è poi tanto pacifico che l'archivio rispecchi l'istituto?*, «RAS», XXX, 1970, n. 1;
- I. Perniola, *Chris Marker o Del film-saggio*, Lindau, Torino 2003;
- V. Pinel, *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Nathan, Paris 1994;
- A. Pinotti - A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immaginazione. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009;
- M. Pizzo - G. D'Autilia (a cura di), *Fonti d'Archivio per la storia del Luce, 1925 - 1945*, Roma, Istituto LUCE, 2004;
- Platone, *Teeteto*, in *Dialoghi filosofici*, Torino 1971, UTET, vol.II, pp. 223-325;
- G. Pomata *Storia particolare e storia universale*, in «Quaderni storici», n. 74, agosto 1990, pp. 353-354;
- A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Norton, New York 1976, trad. it. *Nato di donna*, Garzanti 1996; C. Botti, *Madri cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Il Saggiatore, Milano 2007;
- P. Ricoeur, *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*, Wallstein Verlag, Göttingen 1998, trad.it. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, 2004;
- P. A. Rovatti (a cura di), *Effetto Foucault*, Feltrinelli, Milano 1986;
- C. G. Saba, *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal futurismo alla Net. art*, Clueb, Bologna 2006;
- E. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978, trad. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 1999;
- J. M. Schaeffer, *L'image Précaire. Du Dispositif Photographique*, Seuil, Paris 1987, trad.it. *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Clueb, Bologna 2006;
- K. Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Carl Hanser Verlag, München 2003, trad. it. *Leggere il tempo nello*

- spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Bruno Mondadori, Milano 2009;
- G. Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972, trad. it. *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 1978;
- G. Scholem, *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a. M. 1975, trad. it. *Walter Benjamin. Storia di un' amicizia*, Adelphi, Milano 1992;
- A. Schneider, *Home-Movie Making and Swiss Expatriate Identities in the 1920s and 1930s*, in M. Stone- D. Streible (Edited by), *Small-Gauge and Amateur Film* in «Film History », volume 15, num. 2, 2003;
- E. Shohat, *Imaging Terra Incognita: The Disciplinary Gaze of Empire*, in «Public Culture», vol.3, n.2, Spring 1991;
- C. Simic, *Dime- Store Alchemy. The Art of Joseph Cornell*, trad. it. *Il cacciatore di immagini*, Adelphi, Milano 2005;
- P.Simoni, *Archeologia della memoria privata. La ri-contestualizzazione filmica di Péter Forgács*, in L. Mosso (a cura di), *Private Europe: il cinema di Péter Forgács*, quaderno di «Filmmaker», Milano 2003;
- M. Smargiassi, *L'Italia in posa. Il vintage di famiglia .Pochi anni di foto e sembrano secoli*, in www.repubblica.it, 14 febbraio 2010;
- R. Solmi (a cura di), *W. Benjamin. Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995;
- A. Somaini, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo, nella cultura delle immagini*, Vita & Pensiero, Milano 2005;
- S. Sontag, *On Photography*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1973, trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004;
- S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2003, trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2006;
- S. Spieker, *Interview with Peter Forgács*, in «Artmargins», 20 May 2002;
- D. Stanton, *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1987;

- P. Szondi. *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in «aut-aut», n. 189-190, maggio-agosto 1982;
- A. Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino 2008;
- F. Timeto (a cura di), *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, Utet, Torino 2008;
- S. Toffetti(a cura di), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Hopfulmonster/Museo Nazionale del Cinema, Firenze/Torino 1992;
- G. Torri, *Sulla creazione di poemi visivi. Il ruolo delle immagini-impronte e dei testi di Sándor Márai e Ludwig Wittgenstein. Intervista con Péter Forgács*, Milano, 7 dicembre 2003, in www.homemovies.it;
- Trinh. T. Minh-ha, *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1989;
- S. Vaccaro-M.Coglitore (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, Mimesis, Milano 1997;
- E. van Alphen, *Towards a New Historiography: Peter Forgacs and the Aesthetics of Temporality*, in http://www.forgacspeter.hu/prev_version/eng/main/press/press.htm;
- J. van der Keuken, *Aventures d'un renard. Films, photos, texts*, in collaborazione con Francois Albera, «Cahiers du Cinéma», Paris 1998;
- P. Vecchi, *L'altra faccia dell'esistenza umana. A colloquio con Péter Forgács*, in L. Mosso (a cura di), *Private Europe: il cinema di Péter Forgács*, «Filmmaker», Milano, novembre 2003;
- B. Viola, *Video black. The Mortality of the Image*, in *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, D. Hall - Sally Jo Fifer (Edited by), Aperature, San Francisco 1990;
- P. Virilio, *Ce qui arrive*, Éditions Galilée, Paris 2002, trad.it. *L'incidente del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002;
- P. Virilio, *L'Art á perte de vue*, Éditions Galilée, Paris 2005, trad.it. *L'arte*

- dell'accecamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007;
- A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, The Warburg Institute, London 1988, trad.it. *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 2001;
- L. Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung*, in «Annalen der Naturphilosophie», n. 14, 1921; trad.engl. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Kegan Paul, Trench, Trubner, London 1922, trad.it. *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi Paperbacks, Torino 1978;
- L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, trad.it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1989;
- L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, trad. it. *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980;
- C. Wolf, *Leggere e scrivere* in «DWF. Quaderni di studi internazionali sulla donna», n. 18, Autunno 1981;
- F. Yates, *Art of Memory*, The Chicago University Press, Chicago 1966, trad.it. *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972;
- Y. H. Yerushalmi, *Reflections on Forgetting*, in *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, University of Washington Press, 1999, trad.it. *Riflessioni sull'oblio*, in AA.VV., *Usi dell'oblio*, Pratiche, Parma 1993;
- P. Zaccaria, *Transcodificazioni*, Meltemi, Roma 2005;
- M. Zambrano, *La tumba de Antigona*, Mondadori, Madrid 1989, trad.it. *La Tomba di Antigone*, La Tartaruga, Milano 1995;
- I. Zanni Rosiello, *Archivi e memoria storica*, Il Mulino, Bologna 1987;
- C. Zavattini, *Polemica col mio tempo*, Bompiani, Milano 1997;
- P. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995.
- 06;

Filmografia

Pia Andell, *Y in Vyborg* Finlandia, 2005;

Merilee Bennett, *A Song of Air*,

Péter Forgács, *The Bartos Family, Private Hungary 1*, Ungheria, 1988;

Péter Forgács, *Dusi & Jenő, Private Hungary 2*, Ungheria, 1989;

Péter Forgács, *Wittgenstein Tractatus. Interlude series*, Ungheria, 1992;

Péter Forgács, *The Notes of a Lady, Private Hungary 8*, Ungheria, 1994;

Péter Forgács, *Il vortice, Private Hungary 10*, Ungheria, 1996;

Péter Forgács, *The Maelstrom - A Family Chronic*, Ungheria, 1997;

Péter Forgács, *The Danube Exodus*, Ungheria, 1998;

Péter Forgács, *Angelos' Film*, Ungheria, 1999;

Péter Forgács, *A Bibó Reader, Private Hungary 13*, Ungheria, 2001;

Péter Forgács, *Miss Universe 1929 - Lisl Goldarbeiter, a Queen in Wien*, Ungheria, 2006;

Péter Forgács, *Own Death*, Ungheria, 2007;

Péter Forgács, *I am Von Höfler - Variation on Werther*, Ungheria, 2008;

Yervant Gianikian - Angela Ricci Lucchi, *Dal Polo all'Equatore*, Germania, 1987;

Yervant Gianikian - Angela Ricci Lucchi, *Inventario balcanico*, Italia, 2000;

Yervant Gianikian - Angela Ricci Lucchi, *Oh, Uomo*, Italia, 2004;

Yervant Gianikian - Angela Ricci Lucchi, *Ghiro ghiro tondo*, Italia, Argentina, 2007;

Alina Marazzi, *L'America me l'immaginavo, storie di emigrazione dall'isola siciliana di Marettimo*, Italia 1991;

Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Italia, 2002;

Alina Marazzi, *Per sempre*, Italia, 2005;

Alina Marazzi, *Vogliamo anche le rose*, Italia, 2007.