

## SPECIALE **Mentre accade è già futuro. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi**

Utilizzare le immagini del passato per costruire processi di conoscenza del contemporaneo. Da un treno arrancante fra monti e gallerie, un antico treno rifotografato, rallentato e ricolorato, parto per illustrare alcuni frammenti della vicenda artistica di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. È l'inizio di *Dal Polo all'Equatore* (1986), con immagini che paiono giungere da un passato di lontananze mediatiche e preziose rielaborazioni scopiche. Scintille critiche, uno scavo nella cultura visuale d'inizio Novecento attuato rilavorando i film di Luca Comerio, celebre operatore del cinema muto italiano: dieci sezioni, dieci spazi fisici e mentali in cui al treno in corsa succedono immagini di navi fendì ghiaccio, brutali uccisioni di orsi bianchi e di leoni, colonizzatori occidentali in cerca di "selvaggi" da redimere, paesaggi montani ormai palcoscenico della prima guerra mondiale. *Dal Polo all'Equatore* è fondamentale per la comprensione dell'opera di Gianikian e Ricci Lucchi, anticipatori di molte tendenze successive, nonché di una serie di quesiti sul rapporto fra il cinema e la storia: il ruolo del tempo reale (e del *ralenti*), l'utilità probatoria delle immagini documentarie, gli aspetti antropologico-culturali dello sguardo filmico<sup>1</sup>. Se le immagini recuperate dagli archivi di Comerio – in particolare, quelle di un suo omonimo film degli anni venti – illustrano il sistema di valori del periodo, dalla retorica nazionalista a quella colonialista, dalla superiorità dell'uomo sulla natura a quella del bianco sul nero, è solo con la viva forza creatrice di Gianikian e Ricci Lucchi che esse esplodono di nuovi significati. Robert Lumley, nel suo documentario *Dentro al fotogramma*, ricorda più volte che gli autori "mentre lavorano con quelle pellicole, devono decidersi a lavorare contro ciò che esse incarnano dal punto di vista politico e ideologico"<sup>2</sup>. Un conflitto iconico, per immagini che non sono più il veicolo di una significazione unica, e duratura, ma il cui valore attinge allo scardinamento dell'interpretazione primigenia. Attuato soprattutto grazie all'utilizzo del *ralenti*: instaurando un tempo diverso da quello "naturale" – quello dei 24 fotogrammi al secondo – i due autori evidenziano sia l'artificialità delle immagini, la loro appartenenza al dispositivo, sia il valore dell'immagine che stanno "curando". Aggiungono attenzione su una particella iconica tornata visibile: per Gianikian, nella temporalità sottratta all'ordine naturale delle cose "il movimento rallentato diventa enfasi, ritmo della memoria"<sup>3</sup>.

Mentre il documentario tradizionale utilizza le immagini quali portatrici di realtà naturali – in una probatorietà che avviluppa il pensiero critico nell'illusione della pura referenzialità – il cinema di Gianikian e Ricci Lucchi apre all'idea che le immagini possano/debbono significare "ancora". E "altro"<sup>4</sup>. Se il cinema contemporaneo diviene progressivamente un giacimento di sguardi meticcî le pratiche del riciclo di Gianikian e Ricci Lucchi godono di una esemplarietà unica. In esse l'analisi storico-filologica dei materiali di partenza è momento preliminare, non mero escamotage all'atto trasformativo. Origine, dispositivo, immagine, corpo sono termini in fibrillazione, piattaforme per ri-lanci ermeneutici di un'immaginazione storiografica in cui i film dimenticati ritrovano una verità contemporanea: la nuova possibilità di significazione esce dalla dimensione archeologica e indaga, e mostra, il processo che ha portato l'immagine a perdere valore. Per poi recuperarlo, facendo deflagrare nuove significazioni. Ricordo che per Deleuze "i rapporti temporali non sono mai visibili nella percezione ordinaria, ma lo sono nell'immagine, dal momento in cui essa è creatrice. Essa rende sensibili e visibili i rapporti irriducibili al presente"<sup>5</sup>.

Gianikian e Ricci Lucchi lavorano su film abbandonati accompagnandoli da una scrittura parallela, in diari che riportano gli interventi sulla pellicola, note su dettagli, indicazioni sul film da farsi. Ogni film è un viaggio ricco di tappe, in un lavoro fisico e sulla fisicità dei supporti, monacale per la dedizione e la raffinatezza d'indagine<sup>6</sup>. Una modalità assolutamente specifica, che prima di rifotografare il fotogramma con la "camera analitica" coinvolge la visione semplice, in trasparenza, dei supporti originali percorsi a mano. Ecco l'impressione iniziale a occhio nudo, sui segni della pellicola, la grana, le bruciature (l'arresto

**SPECIALE** continuato della pellicola nei film erotici scottati dalla lampada, come in *Essence d'absinthe*, 1981). Ed ecco la potente macchina ermeneutica – la camera analitica – che consente di riagire il fotogramma con una artigianalità che, al tempo stesso, richiama il lavoro nelle botteghe del Rinascimento e gli esperimenti scientifici alle origini del cinema. La macchina è composta da due elementi, descritti dagli stessi autori:

Nel primo, scorre verticalmente l'originale 35mm. Può accogliere le perforazioni Lumière e le pellicole con i vari gradi di restringimento e decadimento fisico dell'emulsione e del supporto, fino alla perdita dell'interlinea del fotogramma e alla sua cancellazione totale. Lo scorrimento è effettuato manualmente a manovella data la precarietà dello stato delle perforazioni, del continuo rischio di incendio del materiale infiammabile [...] Il secondo elemento è una camera aerea in asse con il primo elemento di cui assorbe per trasparenza le immagini. È una camera con caratteristiche microscopiche, più fotografiche che cinematografiche, ricorda più le esperienze di Muybridge e Marey che quelle dei Lumière<sup>7</sup>.

La camera analitica consente dunque di rifotografare le immagini originali, per poi avviarle a una serie di interventi plastici, cromatici, di rimessa in quadro, in un uso che implica la ridefinizioni dei processi di focalizzazione e lo scardinamento degli antichi rapporti sintattici. Un lavoro sulla memoria eticamente ed esteticamente rilevante, per rimontaggi privi di qualsiasi didatticismo: "se i Gianikian propongono un montaggio, non lo impongono in una durata fissa" ma è lo "spettatore che impone, egli stesso, la propria cadenza, la propria andatura. Un atto di visione, un atto di memoria"<sup>8</sup>. Materie prime in bilico fra tempi vissuti e tempi ritrovati, volti del passato, graffiate attitudini corporali, svanite colorazioni manuali dalle quali palpita un denso grumo metafisico.

Dopo il primo periodo del cosiddetto "Cinema profumato", i due registi avviano un importante lavoro sugli archivi storici: in una produttiva mescolanza fra riscoperta ed elaborazione personale di immagini del passato realizzano *Karagoez – Catalogo 9,5* (1981), *Das Lied von der Erde* (1982) e, nel 1986, *Dal Polo all'Equatore*. Negli anni novanta compongono una serie di film allo zenit delle estetiche imperanti allora in Italia (nel dominio iconico delle televisioni berlusconiane), opere strutturate su spazi di possente rigore etico e grande libertà espressiva, sul controllo della nostalgia "seduttiva" e sul naturale pericolo dell'oblio<sup>9</sup>. Ecco *Uomini, anni, vita* (1991), sul genocidio degli armeni di Turchia, avvenuto fra il 1915 e il 1918, cui sfuggì il padre, filmato, di Yervant, metafora di tutti gli esodi e i genocidi del secolo. Oppure il progetto *Archivi italiani* (dal 1991, elaborato montando film d'epoca e immagini del ventennio), con *Il fiore della razza* (1991), *Prigionieri della guerra* (1995) e *Lo specchio di Diana* (1996), segnato da riflessioni sul film sportivo come celebrazione dei miti razziali, sulla violenza cieca di ogni conflitto, sulle mitologie fasciste attraverso il recupero delle navi romane di Nemi. Sono film dai quali emerge la capacità di uscire dalle cornici imposte dal potere, scomponendone il quadro e destrutturandone l'attitudine autoritaria:

L'inquadratura rifiuta sempre qualcosa, lascia sempre qualcosa fuori campo, derealizza e delegittima versioni alternative della realtà, negativi scartati dalla versione ufficiale dei fatti. Ma proprio perciò un'inquadratura che avvalora una determinata immagine della guerra accumula senza sosta ai suoi margini una quantità di detriti a cui si potranno attingere le risorse necessarie alla resistenza<sup>10</sup>.

Una resistenza che non prevede meri esercizi formali o neutre rivisitazioni storiografiche: il gesto di manomissione è gesto che scruta, interpreta, riscrive. Si tratta sempre di un apporto creativo, laddove il lavoro estetico e quello etico sono ontologicamente fusi in una visione filosofica del destino dell'uomo: come in *Tutte le vette è pace* (1998), dove l'incontro tra immagini d'archivio, diari di soldati al fronte

**SPECIALE** (fra i quali quelli di Musil) e orchestrazione musicale (di Giovanna Marini) produce un potente affresco antiretorico. Sin dal titolo – tratto dal *Canto notturno del viandante II (Wanders Nachtlied)*, di Goethe – l'accento delle immagini si sposta dalla dimensione ufficiale della Prima guerra mondiale a quella individuale del soldato. La cine-propaganda originaria viene ribaltata e il corpo ferito – dell'uomo, come della pellicola al nitrato – emerge da frammenti di volti come da graffi del fotogramma, da espressioni umane come da bolle, lacerazioni, impronte della pellicola. La visione del film produce uno slittamento totale dall'epica dei libri di storia all'etica della condizione umana più sofferente, fatta di paura, sudore, tragico senso del dovere. Interessante risulta l'analisi di Christa Blümlinger: rifacendosi al pensiero/lavoro di Aby Warburg, l'autrice di *Kino aus zweiter Hand*, importante saggio sul *found footage film*, focalizza l'attenzione su vari procedimenti di ripetizione e di *Umwertung* (rivalutazione), sui repertori di gesti ed immagini dimenticate, sui procedimenti mnemonici consentiti dal cinematografo<sup>11</sup>. L'insieme di atti filmici compiuti dai registi – ripetizione, ralenti, colorazione, recadrage, ecc. – aggiunge così a un primo orizzonte documentario, in qualche modo legato agli aspetti referenziali delle immagini e al loro contesto storico, una nuova prospettiva ermeneutica, una "verità estetica" supportata proprio grazie all'atto manipolatorio degli autori: un gesto interpretativo legato alla dimensione etico-politica, rigettata nella contemporaneità. Poi, a un terzo livello, emerge il carattere discorsivo, in cui le scelte degli autori illustrerebbero le stesse regole in base alle quali la sopravvivenza o l'oblio delle immagini vengono formulati. Per finire con una quarta modalità, "un mode mélancolique de lecture de matériau, qui est considéré comme un vestige appartenant au monde des choses, aussi éphémère que les corps dont il a conservé la trace"<sup>12</sup>.

Da guerre circostanziate, molto precise, la riflessione si apre a tutte le guerre, su uno stato di guerra permanente che la contemporaneità occidentale, post-colonialista e ancora imperialista, modula a diverse intensità in teatri geopolitici come l'Iraq e l'Afganistan. Per cui brandelli bellici del passato gridano ancora la sopraffazione dell'uomo sull'uomo: al potere di turno designare nuove vittime sacrificali. Con *Oh! Uomo* (2004), Gianikian e Ricci Lucchi informano una delle loro più pregnanti opere degli ultimi anni, svincolando sequenze militari della Grande Guerra, allora vietate alla visione pubblica, per affrancarle dall'orizzonte scientifico-medico di provenienza e consegnarle alla loro tragica potenza mistificatoria. Le immagini di quei campioni di arti mutilati, ai quali vengono innestate improbabili protesi meccaniche, non ti abbandonano più. Dalla decostruzione alla ricomposizione artificiale dei corpi, è l'umanità stessa protagonista di orrori ogni volta dimenticati e rinnovati. Una tensione dialettica fra passato e presente che Gianikian e Ricci Lucchi collocano agli antipodi di qualsiasi sentimento nostalgico. Il cinema come protesi militarista (come il colonialismo nascosto dietro l'esotismo in *Tourisme vandale*, 2001) deflagra grazie al trattamento sulle immagini compiuto dagli autori<sup>13</sup>. Più che mai, *Oh! Uomo* emerge come "cinema di storia che proclama paradossalmente la propria natura effimera e incompleta, non da ultimo richiamando l'attenzione sui processi paralleli della decadenza del corpo umano e della pellicola cinematografica"<sup>14</sup>. L'etico e l'estetico fusi nell'idea che frammenti d'antico servano a illustrare la contemporaneità:

costringiamo a pensare e a collegare ieri e oggi, a fare associazioni. Svelare la violenza nei suoi vari aspetti [...] Tutto il lavoro è rivolto al presente, all'attualità, a quello che vedi in televisione oggi. *Oh! Uomo* è l'Iraq, sono i cadaveri degli americani che tornano a casa senza i funerali di stato o i mutilati che vengono nascosti<sup>15</sup>.

L'intervento sui vecchi fotogrammi di film militari è teso ad evidenziare l'assurdità e la tragedia della guerra, nonché le nefandezze tecnologiche di contorno: in *Oh! Uomo* sono pressoché eliminati i gesti dei medici, la loro volontà auto promozionale, per esaltare piuttosto gli sguardi dei militari feriti, con un intervento di *recadrage* e di ampliamento dell'immagine, dai piani medi ai volti in primo piano, per aumentarne e focalizzarne la portata significativa.

**SPECIALE** A un altro livello, Gianikian e Ricci Lucchi espandono il loro personalissimo archivio grazie a un filmare non finalizzato, riprese di lacerti quotidiani di vita, con loro stessi in veste di operatori: “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 spiegare”<sup>16</sup>. Come in *Diario 1989. Dancing in the Dark* (2009), un ipnotico catalogo di corpi, volti, palchi, e poi sguardi, rituali, prossemiche, girato “amatorialmente” alle Feste dell’Unità in Emilia Romagna, nello stesso anno della caduta del muro di Berlino. Immagini personali che lo scorrere del tempo fa diventare *footage*, in un orizzonte di *auto-riappropriazione* in cui il diaristico garantisce ulteriori serbatoi di potenzialità segniche. Si tratta di un’attitudine biografica espressa anche attraverso altri medium. “Parlare per immagini è per noi un continuum col nostro cinema”<sup>17</sup>, e *Rotolo* lo dimostra pienamente. Da lunghe conversazioni con Raphael, padre di Yervant, registrate negli anni ottanta, prende forma un meraviglioso rotolo di 16 antiche fiabe, mostrato nel Padiglione Armeno (vincitore del Leone d’oro) all’ultima edizione della Biennale d’Arte di Venezia<sup>18</sup>. Fantastici racconti di culture caucasiche riemergono nei disegni ad acquerello dei due artisti e costituiscono i “fotogrammi” pittorici di una pellicola cartacea alta 76 centimetri e lunga 17 metri. Sotto i nostri occhi si distende una specie di film/mappa dall’inestimabile valore antropologico: montaggio, ancora una volta, di memorie lontane divenute presenti, fecondi anacronismi fatti di sentimenti eterni e miti transculturali. Paesaggi non addomesticati, tragitti di umanità in transito, tragedie in agguato galleggiano sul fondo bianco, astratto, del rotolo: un percorso molto contemporaneo, nella capacità di valicare antinomie semplici, collocando la propria espressione artistica in cannocchiali interstiziali coi quali ri-vedere il diasporico presente armeno. E più in generale, a un altro livello di astrazione, la diaspora come testimonianza paradigmatica, invariante di milioni di uomini e donne, in diverse epoche storiche. Onde anomale, esiti poetici. Come nella linea Warburg-Benjamin-Godard, si tratta di un percorso segnato da campionari sterminati e, congiuntamente, mai sufficienti: di paesi e di città, di volti e di architetture, di quadri e di film, di oggetti e di fotografie. “Mettere ordine” a tali frammenti, di più, costituirne affreschi capaci di illustrare intere società è il loro, comune, tentativo. Demiurghi del ricordo, profeti del montaggio attratti dai cascami più che dalle glorie, dal “campo di macerie della cultura europea” più che dalle sue ordinate marce per le strade del mondo<sup>19</sup>.

Marco Bertozzi

## Note

1. Dan Sipe sostiene che “*Dal Polo all’equatore* non risolve alcuno di questi problemi; piuttosto ne verifica la portata, e rivela quanto poco siano stati esplorati. Facendo a pezzi le categorie filmiche tradizionali, quest’opera ci ricorda sia il profondo potenziale delle immagini in movimento sia la natura limitata e uniformata della maggior parte dei film e dei video attualmente in circolazione”: Dan Sipe, “Dal Polo all’Equatore. Visione di un passato senza parole”, in Paolo Mereghetti, Enrico Nosei (a cura di), *Cinema, anni, vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Il Castoro, Milano 2000, p. 136.
2. Robert Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 71.
3. Yervant Gianikian, in Scott MacDonald, *A Critical Cinema. Book 3. Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley 1998, p. 279.
4. Ricordo, fra gli altri, l’ormai celeberrimo lavoro di Jean-Luc Godard che nel 1998 porta a termine il film-saggio *Histoire(s) du cinéma*. Una vasta letteratura ha accompagnato l’impresa. Rimando a *Histoire(s) du cinéma – Jean-Luc Godard*, volume e DVD editi dalla Cineteca del comune di Bologna – Il cinema ritrovato, Bologna 2010.
5. Gilles Deleuze, “Le cerveau, c’est l’écran”, in *Id.*, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-*

**SPECIALE** 1995, a cura di David Lapoujade, Editions de Minuit, Paris 2003, p. 270.

6. Sulla processualità del lavoro di Gianikian e Ricci Lucchi ricordo il saggio di Rinaldo Censi, "Taking the Errata Out of History. The Analytical Camera and the Question of Time (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi)", in Alice Autelitano (a cura di), *The Cinematic Experience. Film, Contemporary Art, Museum*, Campanotto, Udine 2010, pp. 158-172.

7. Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, "Dal Polo all'equatore", *Griffithiana*, n. 29/30 (1987), poi in Sergio Toffetti (a cura di), *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Hopenfulmonster, Firenze 1992, pp. 100-101.

8. Danièle Hibon e Dominique Païni, "Camminare, montare", in *Ead.* (a cura di), *Yervant Gianikian Angela Ricci Lucchi. La marcia dell'uomo*, Mazzotta, Milano 2001, p. 8.

9. Rimando a Paolo Mereghetti e Enrico Nosei (a cura di), *op. cit.*, passim.

10. Judith Butler, *Frames of War. When Life is Grievable ?*, Verso, London-New York 2010, p. XIII, in Robert Lumley, *op. cit.*, pp. 27-28.

11. Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, Vorwerk 8, Berlin 2009; trad. fr. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris 2013. Il testo si concentra sull'analisi di alcuni cineasti: a ognuno è dedicato un capitolo, e in esso si affronta un tema differente, dalla "Disposizione archeologica" alla "Storia della cinematografia come esperienza", dalle "Culture dell'assimilazione" alla "Cartografia del tempo". I cineasti analizzati sono Ken Jacobs, Bill Morrison, Peter Tscherkassky, Matthias Müller, Dietmar Brehm, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, Chris Marker, Morgan Fisher, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Harun Farocki e Constanze Ruhm.

12. *Ivi*, p. 218.

13. Ricordo anche l'apporto di Giovanna Marini, che ha composto le musiche del film.

14. Ruth Ben Ghat, *Prefazione* a Robert Lumley, *op. cit.*, pp. 17-18.

15. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, in "Archivi che salvano. Conversazione (a partire da un frammento) con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi", a cura di Daniele Dottorini, *Fata Morgana*, "Archivio", n. 2 (2007), pp. 18-19.

16. *Ivi*, p. 21.

17. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, "Papà mi racconti una storia?", *Il Manifesto*, 01/05/2015, <http://ilmanifesto.info/papa-mi-racconti-una-storia/>.

18. All'interno di *Arménité*, curata da Ginevra Bria e Adelina von Fürstenberg all'Isola di San Lazzaro degli Armeni, è ospitato anche *Ritorno a Khodorciur* (1986), il video nel quale Raphael Gianikian, padre di Yervant, racconta il suo viaggio solitario, a piedi, dalla sua città natale ormai distrutta.

19. Giorgio Agamben, "Avvertenza editoriale" a Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 1986, p. VIII.

#### **Nota editoriale**

Questo saggio – che rielabora ampiamente *Passato/presente, una dialettica materica*, il capitolo dedicato a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi nel mio *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate* (Marsilio, Venezia 2013, pp. 85-89) – è in corso di pubblicazione in lingua portoghese, in Carlos Adriano (ed.), *Dossier on Found Footage*, in <http://www.revistalaika.org/>, rivista del Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (Laica), a cura del gruppo di ricerca del Dipartimento di Cinema, Radio and Television of the School of Communication and Arts, University of São Paulo.