

SATTO ANALISI L'universo concentrazionario della memoria in *Tutta la memoria del mondo* e *Anche le statue muoiono*

La biblioteca e il museo

Fin dalla sua prima produzione documentaristica Alain Resnais ha scelto di confrontarsi con i traumi della storia del Novecento utilizzando e innovando, un film dopo l'altro, gli strumenti e il linguaggio del cinema per articolare una riflessione sui luoghi della memoria e sui dispositivi di archiviazione delle culture e dei patrimoni storico-artistici. Nella sequenza finale di *Guernica* (1950) – secondo documentario sulla pittura girato due anni dopo *Van Gogh* (1948) e dedicato al bombardamento della città basca da parte dei nazisti – la macchina da presa inquadra le diverse porzioni dell'omonima tela di Picasso: il quadro è ridotto in frammenti che “esplodono” attraverso il montaggio accelerato, le zoomate, le sovraimpressioni e i primissimi piani¹. L'accumulazione di statue, maschere e utensili di origine africana all'interno dei musei europei in *Anche le statue muoiono* (*Les statues meurent aussi*, 1950-1953). Il travelling utilizzato in *Notte e nebbia* (*Nuit et Bruillard*, 1955) con cui la macchina da presa, posta sugli stessi binari ferroviari che conducevano i deportati all'interno di Auschwitz, fa il suo ingresso nel Lager creando una continuità e al contempo un cortocircuito tra le immagini di repertorio e quelle girate dallo stesso Resnais e dalla sua troupe sui luoghi dello sterminio nazista². Il travelling e le panoramiche dei corridoi infiniti, dei depositi, degli scaffali e delle sale immense della *Bibliothèque Nationale* di Parigi in *Toute la mémoire du monde* (*Tutta la memoria del mondo*, 1956). La macchina da presa diventa una *macchina per la memoria* che, coadiuvata dal montaggio, connette i documenti della storia (il bombardamento di Guernica, i campi di sterminio, i cinegiornali sullo sfruttamento razziale, i libri) con le tracce che ancora permangono nel presente (l'erba alta che ricopre la terra un tempo calpestata dai deportati, i cimeli di un'arte africana “tagliata su misura” per l'Occidente e custodita nelle teche dei musei, la sala di lettura della biblioteca), trasformando gli spazi impressionati sulla pellicola e dotandoli di una profondità storica e memoriale³.

Annoverato tra i padri fondatori della modernità cinematografica, cineasta di riferimento per la *Nouvelle Vague*, Resnais prosegue la riflessione sulla memoria e sulla sua funzione storica e politica anche nel passaggio dai corti e mediometraggi documentaristici ai lungometraggi di finzione: il bombardamento atomico sul finire della seconda guerra mondiale in *Hiroshima mon amour* (1959), la resistenza al regime del colonnello Franco in Spagna raccontata in *La guerra è finita* (*La guerre est finie*, 1966), i traumi della guerra in Algeria in *Muriel, il tempo di un ritorno* (*Muriel ou le temp d'un retour*, 1963). I registi della *Nouvelle Vague*, riuniti nella redazione dei Cahiers du Cinéma, hanno identificato in *Hiroshima mon amour* non solo uno spartiacque nella storia del cinema ma anche un film che permette di rileggere tutta la prima produzione di Resnais e di comprenderne retrospettivamente sia la compattezza tematica sia l'innovazione sul piano stilistico e formale⁴.

La ricostruzione di una memoria “difficile” si dimostra ideologia coerente e, sul piano testuale, isotopia centrale in gran parte della filmografia del regista francese⁵. Inoltre, l'isotopia tematica – l'indagine sulla memoria storica e culturale degli eventi traumatici che hanno attraversato il secolo scorso – si configura anche come una riflessione meta-operativa sul tempo e sulla memoria condotta grazie alle modalità della rappresentazione cinematografica. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, in un saggio su *Muriel, il tempo di un ritorno*, ha scritto che il cinema di Resnais è attraversato da una riflessione sulla memoria che incomincia ben prima di *Hiroshima mon amour*, con la necessità di non dimenticare i campi di concentramento (*Notte e nebbia*) e che arriva sino all'“universo concentrazionario del ricordo”⁶. Per la studiosa francese l'indagine sui sistemi concentrazionari della memoria si riferisce a *Tutta la memoria del mondo*. Ma è negli obiettivi di questo saggio riprendere e allargare queste considerazioni ad *Anche le statue muoiono* in cui Chris Marker, oltre a essere l'autore della sceneggiatura e del commento letto da Jean Négroni, ha collaborato con Resnais alle riprese e al montaggio⁷. Con lo pseudonimo di “Magic

SATTO ANALISI Marker”, Marker compare anche nei titoli di testa di *Tutta la memoria del mondo*.

È sulla base di un’analisi votata alla descrizione delle modalità con cui i dispositivi di archiviazione del sapere e delle forme artistiche possono configurarsi come universi concentrazionari della memoria che è possibile giustificare la scelta di ritagliare dalla imponente filmografia di Resnais un corpus composto da due film: *Tutta la memoria del mondo* e *Anche le statue muoiono*. Non si tratterà solo di rinvenire un tema ma anche di comprendere le particolari modalità con cui questi film hanno messo in questione due dei dispositivi più diffusi di conservazione della memoria, ovvero la biblioteca e il museo. Gli ammassi dei libri, schedati dall’apparato iper-strutturato della *Bibliothèque Nationale* di Parigi e la museificazione dell’arte africana vengono sottoposti a un’attenta indagine filmica al fine di individuare i nessi tra archiviazione e produzione di modelli culturali, tra memoria e oblio, tra il ricordo e la sua strumentalizzazione. La biblioteca e il museo sono manifestazioni figurative di una memoria monumentalizzata, spesso sottoposta alle commemorazioni del potere e all’imposizione del ricordo che, da pratica individuale, si trasforma in obbligo collettivo⁸. Una memoria fruibile ed esteriorizzata che si costituisce sulla base di specifiche pratiche di produzione, selezione e controllo.

In prima istanza, il ricordo subisce una traduzione narrativa e successivamente viene fissato su un supporto per poter essere conservato e preservato. Il documento così prodotto dovrà essere investigato, interrogato per poter riattivare la memoria in esso contenuta e farla riemergere all’interno dei discorsi sociali. Pena la costruzione di una memoria inerte e irriconoscibile, di un cumulo la cui esteriorità è radicale. Nei due film che verranno analizzati l’esercizio di memoria assume le forme di un abuso: una memoria imposta e spesso impedita proprio perché istituzionalizzata, sanzionata dalle pratiche di catalogazione o dagli apparati di potere.

Conservare e catalogare

Sussiste uno scarto tra una memoria conservativa, la riserva delle informazioni, e l’esercizio di memoria che regola il legame del soggetto con il passato e con i significati in esso trattenuti: da una parte il magazzino della memoria, dall’altra un insieme di processi che alimentano e sfruttano questa riserva, la rammemorazione. La memoria non consiste soltanto in una mera archiviazione, essa si sviluppa soprattutto come un’attività di elaborazione e di ricostruzione. Alla produzione di memoria fa seguito una ricerca, intesa come esercizio pragmatico, un “fare”, che si esercita sulle tracce. La fenomenologia della memoria introdotta da Paul Ricœur esalta il valore pragmatico di quest’ultima: all’accoglimento delle tracce del passato segue quell’esercizio della memoria che è rappresentato dal ricordo⁹. Questo significa che la memoria, per funzionare come processo rammemorante, deve sempre essere percorsa da un movimento che la attraversi in modo produttivo.

Prodotto su commissione per la serie dell’*Encyclopédie de Paris*, *Tutta la memoria del mondo* non si preoccupa esclusivamente di riprodurre e documentare la vecchia biblioteca di Parigi. Proprio nell’incipit del film, la costruzione diegetica mette in evidenza le marche dell’artificio filmico. Una macchina da presa, un microfono e infine dei riflettori, denunciano la presa in carico di un discorso che la voce fuoricampo farà con e sulle immagini (figg. 1-3).

Nel film, inoltre, sono presenti diversi simulacri (i guardiani e le statue) che non solo istruiscono la visione dello spettatore (“cosa guardare”) ma ne attribuiscono anche determinati valori (“come guardare”) (figg. 4 e 5).

In secondo luogo, la massima libertà di movimento concessa alla macchina da presa nei confronti dello spazio filmato fa sì che anche i toponimi presenti all’ingresso di ciascuna sala perdano il loro valore deittico. Più in generale, ciò che muta drasticamente è proprio l’architettura di questo edificio e di conseguenza la sua funzione di raccolta, catalogazione e diffusione dei libri, di tutti i libri pubblicati in Francia.

SATTO ANALISI

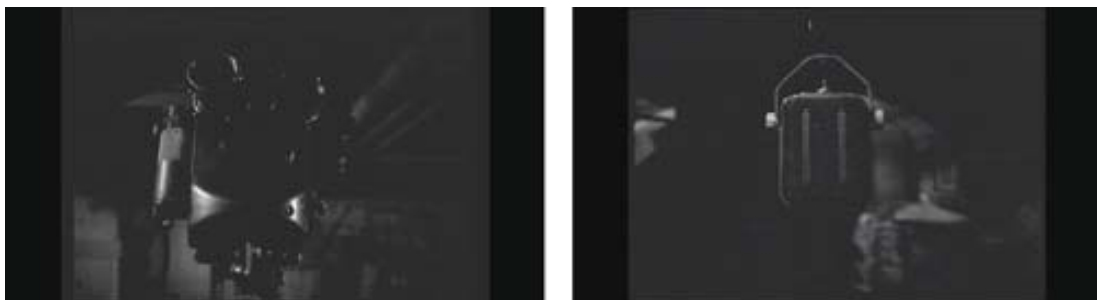


Figura 1 | Figura 2



Figura 3



Figura 4 | Figura 5

La biblioteca, al pari del museo, è un dispositivo che organizza nello spazio le tracce culturali del passato al fine di preservarle. Il montaggio e i movimenti della macchina da presa (carrellate e panoramiche), nel momento in cui descrivono le modalità di archiviazione del sapere di misurare e registrare i dati, restituiscono un'immagine del processo di regolamentazione della memoria. Lo spazio si ri-configura nella sua struttura plastica; l'intera topologia della biblioteca muta drasticamente in virtù delle scelte registiche che istituiscono nuove relazioni tra alto e basso, destra e sinistra, continuo e discontinuo. Nella sua monografia dedicata al cinema di Resnais, Flavio Vergerio descrive i movimenti di macchina utilizzati nel film e i loro effetti sulla spazialità:

La continuità dello spazio, la sua strutturazione, si può ritrovare unicamente nel movimento incessante della macchina da presa. Si vede come Resnais "legge" i diversi ambienti e luoghi creando fra di essi una sorta di contiguità per mezzo della continuità degli stessi movimenti. L'ossessione del movimento è poi acuita dalla dialettica oppositiva e continuamente ripetuta fra destra e sinistra, alto e basso, sopra e sotto. Lo spazio originario non suggerisce l'uso della

SATTO ANALISI

macchina da presa, ma si piega alle sue leggi autonome. (...) È significativo il fatto che alcuni collaboratori alla realizzazione ricordino come Resnais fosse preso da una vera frenesia nel muoversi con la macchina da presa attraverso la Bibliothèque Nationale e che avrebbe voluto percorrerla tutta unicamente con dei travellings vertiginosi (delle vere e proprie “fusées”, cioè dei “missili”) ¹⁰.

Nella loro struttura labirintica i corridoi e le sale che descrivono il “destino” dei libri nella biblioteca sono accurate strategie di manifestazione figurativa che reggono l’isotopia di una memoria censurata, costretta all’interno di potenti strutture sociali, e delle loro procedure di archiviazione. Il padroneggiamento della memoria collettiva, il tentativo di trasporre, di esteriorizzare, il complesso funzionamento della memoria umana entro strutture artificiali, la biblioteca per l’appunto, risulta complesso, se non fallimentare, a causa dell’incapacità della spazio sociale a contenere, classificare, recuperare. Per riprendere le riflessioni di Gilles Deleuze che colloca Resnais tra gli artefici di un cinema che è l’immagine diretta del tempo, opposto al cinema classico in quanto riproduzione senso-motoria, immagine-movimento, il montaggio e i movimenti di macchina ridefiniscono le coordinate spaziali e trasformano la struttura della biblioteca in una “memoria-mondo”, un luogo di esteriorizzazione radicale della storia e delle culture¹¹. Le carrelate a “velocità variabile” istituiscono dei *continuum* malleabili, che inghiottiscono l’immenso edificio della Bibliothèque Nationale di Parigi, creando così una relazione diretta, quasi simmetrica, con le complesse procedure con cui il sapere viene imprigionato nei recessi interminabili della biblioteca¹².

Il libro, supporto materiale di questa conoscenza, dal momento del suo arrivo fino alla sua catalogazione, percorre una “marcia funebre” verso l’oblio. Il suo “ritrovamento” da parte del lettore è solo una magra consolazione, temporanea risalita dai recessi di una memoria ingestibile che è continuamente costretta a ripiegarsi su se stessa. Nel finale, la macchina da presa inquadra dall’alto l’enorme sala di lettura della *Bibliothèque*: i corpi muti e anonimi dei lettori sono indistinguibili, al pari dei libri, risucchiati da una memoria universale, astratta, indifferente. Si costruisce un parallelismo tra l’edificio ripreso dall’alto all’inizio del film e l’inquadratura finale in cui il punto di vista connota, ancora una volta, una forma di controllo dell’esperienza (figg. 6 e 7).



Figura 6 | Figura 7

L’unico elemento consolatorio è il commento della scena finale: “Questi lettori seduti davanti ai loro pezzi di memoria universale avranno messo insieme i frammenti di uno stesso segreto, che ha forse un nome molto bello, che si chiama felicità”¹³.

La memoria è una facoltà del montaggio

Una botanica della morte, di solito definita con l’appellativo di cultura, sembra accomunare il destino degli uomini a quello delle statue. Alla morte dei primi può corrispondere il loro ingresso nella storia; alle

SATTO ANALISI seconde, dopo la morte, viene riservato l'accesso in quel mondo dell'arte che è il museo. Con queste affermazione perentorie si apre *Anche le statue muoiono*. L'accumulazione di statue, maschere e utensili di origine africana all'interno dei musei europei – i titoli di testa del documentario fanno riferimento al British Museum, al Musée de l'Homme e al Musée du Congo Belge – la produzione su larga scala di oggetti artigianali, l'imposizione del cristianesimo, le violenze razziali vengono aspramente criticate dal film che, uscito negli anni Cinquanta, ha subito una censura politica che lo ha vietato nelle sale per un decennio¹⁴.

Le pratiche di musealizzazione, attraverso le quali l'Occidente si è appropriato delle tradizioni, dei culti e delle forme artistiche, possiedono, come il colonialismo, un effetto distruttivo nei confronti delle culture africane sulle quali sono state esercitate. È questa la tesi principale sostenute fin dall'incipit del film. Come raccontare questa distruzione e, al contempo, dischiudere la possibilità di preservare e rinnovare un'eredità culturale della quale fanno parte anche le violenze subite? Resnais e Marker – al pari del materialista storico che, nelle tesi di filosofia della storia redatte da Walter Benjamin, ha il compito di spazzolare la storia contropelo – denunciano la barbarie che si cela nella costruzione del patrimonio culturale e, a partire dal riutilizzo di immagini di repertorio, mostrano la violenza predatoria del colonialismo che permea le tradizioni culturali africane e contribuisce a determinare la trasmissibilità¹⁵.

“Un oggetto è morto quando lo sguardo vivo che si è poggiato su di lui è scomparso”. La collocazione nel museo, dichiara il commento del film scritto da Marker e recitato dalla voce fuoricampo di Jean Négroni, è responsabile di una decontestualizzazione che priva le statue dei loro significati e delle loro funzioni.



Figura 8 | Figura 9



Figura 10 | Figura 11

SATTO ANALISI Lo sguardo dei visitatori rivolto alle vetrine delle collezioni non è in grado di comprendere il valore delle statue in esse custodite ma risponde a una curiosità spesso banale (figg.): “L’arte negra. La guardiamo come se trovasse la sua ragione di essere nel piacere che dà a noi. (...) e troviamo del pittoresco laddove un membro della comunità vede il volto di una cultura”. Tra questi sguardi e la statua, inquadrata solo in seconda battuta attraverso il controcampo, si interpone il vetro, limite invalicabile anche per gli spettatori del documentario, chiamati in causa proprio dalla postura interpellativa dei visitatori (figg. 8-11). Secondo lo storico del collezionismo Krzysztof Pomian un oggetto entra a far parte di una collezione, di un museo, quando perde la sua funzione utilitaria e assume un rilievo presentativo, per offrirsi allo sguardo e alla contemplazione¹⁶. Il valore degli oggetti da collezione non è più stabilito in base al servizio sociale che possono svolgere ma in base a un valore estetico, di “connessione con l’invisibile”, che essi sono in grado di veicolare nel visitatore¹⁷. La collocazione all’interno di un museo, anche etnografico, dell’artefatto di una cultura come quella africana che, come viene suggerito dal commento, non distingue tra divino e terreno, tra arte e quotidianità, priva l’artefatto del suo valore d’uso; ma soprattutto – è ancora una volta il commento a segnalarlo allo spettatore – non acquista né una funzione comunicativa né un valore contemplativo. L’arte negra diventa artigianato indigeno da esporre per motivi commerciali. Garanti di un’unità ormai perduta tra l’uomo e il mondo, le statue “muoiono” perché non hanno più nessuna funzione: né sociale, né spirituale e nemmeno contemplativa. La costruzione di una “messa in scena museale” da parte del film si sviluppa attraverso strutture compositive che ricalcano ed esasperano i modelli espositivi utilizzati nelle collezioni e nei musei: dalle inquadrature in cui le statue, le maschere



Figura 12 | Figura 13



Figura 14 | Figura 15

SATTO ANALISI e gli altri oggetti d'arte sono classificati, etichettati e disposti all'interno di teche o allineati lungo le scaffalature (figg. 12-13), si passa a una serie visiva in cui predomina l'adozione di un punto di vista frontale o di profilo, spesso ravvicinato, con la macchina da presa che compie lenti movimenti esplorativi, e un'opposizione netta tra le statue in primo piano e lo sfondo saturato dal nero oppure rischiarato da un bianco nebuloso (figg. 14-15). Prelevate dal loro continuum significativa originario e inserite in uno spazio artificiale come le teche del museo le statue non agiscono né reagiscono.

Anche le statue muoiono innesca un processo a ritroso che prende avvio dalle teche del museo e successivamente, attraverso il commento e il montaggio, ricolloca le statue all'interno del loro contesto d'uso originario, nel tentativo di rivitalizzarne l'efficacia culturale e di renderle nuovamente capaci di testimoniare la storia di cui sono portatrici. Dalle inquadrature in cui le statue vengono isolate e presentate in modo del tutto simile ai principi di esposizione museale, si passa ai primi piani che ne esaltano gli aspetti formali e la materialità dei dettagli. Attraverso un montaggio accelerato il dettaglio si trasforma in un susseguirsi di forme geometriche in cui le tecniche e i materiali si confondono quasi fino a coincidere, mentre il commento suggerisce che nella libertà creatrice insita in queste forme si rintraccia la bellezza originaria della terra che le ha prodotte.



Figura 16 | Figura 17

Nella seconda parte del documentario si accentuano gli elementi caratteristici del *film-saggio*, concetto adoperato da André Bazin a proposito del documentario *Lettre de Sibérie*, girato da Marker nel 1957, e utilizzato per descrivere la peculiarità del montaggio "orizzontale" la cui specificità non risiede nel legare un'inquadratura all'altra bensì nel permettere al commento di agire sulle immagini¹⁸. I gesti dell'uomo tornano a far parte della tessitura del mondo, la sua pelle si confonde con la terra vista dall'alto: un'unica forza li nutre. La maschera abbandona la sua staticità per essere indossata di nuovo durante la danza rituale che agita le fibre di cui è composta (figg. 16-17). Il commento rintraccia e i movimenti di macchina indicano quei tratti figurativi che accomunano le maschere all'uomo, al suo volto, agli animali oppure a entrambi. Ai tratti antropomorfi e zoomorfi se ne aggiungono altri che associano le maschere all'ambiente domestico o alla natura. La morte diventa parte integrante del ciclo vitale: l'ascia impugnata dalla statua è nuovamente capace di uccidere l'animale e di prosciugarne l'energia (figg. 18-19).

In un'intervista rilasciata al quotidiano *Le Monde* nel 1995, Resnais riprende la questione della censura che bloccò il film per quindici anni e individua proprio nel montaggio e nella sua capacità di coinvolgere efficacemente lo spettatore, portandolo a riflettere sui legami profondi tra il colonialismo e la musealizzazione dell'arte africana alla vigilia della Guerra d'indipendenza algerina, una delle cause principali del divieto: "Mi sembra che sia stata la drammaturgia a 'urtare': il montaggio creava un rapporto che implicava lo spettatore"¹⁹.

SATTO ANALISI



Figura 18 | Figura 19

All'unità della forma-museo che omologa i tempi e gli spazi, si sostituisce il montaggio che opera per accostamenti e opposizione tra frammenti visivi. La tenuta del sistema di comparazioni dialettiche è garantita dall'azione di risemantizzazione della voce fuoricampo che riconduce la funzione estetica dell'arte africana nel campo delle contraddizioni antropologiche, storiche e politiche dal quale il sistema espositivo l'aveva esclusa. Nell'ultimo capitolo di un recente volume dedicato alle strategie visive del *Museo immaginario* di André Malraux, George Didi-Huberman analizza le differenze tra la concezione estetica di Malraux che tra il 1953 e il 1955 realizzò un'altra opera monumentale, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, e il montaggio utilizzato da Marker e Resnais nel loro documentario:

Les apparences de l'art, ses mensonges, commencent avec l'impression d'unité qu'un musée, fût-il imaginaire, peut nous imposer: unité géographique, c'est-à-dire 'mondiale', ou historique, c'est-à-dire 'intemporelle', deux mots chers à André Malraux, comme on le sait bien. Mais (...) Resnais et Marker se seront livrés à un véritable travail de démythification et de 'demuséification' de l'art. C'est qu'ils procédaient, selon le vœu de Walter Benjamin, à un véritable politisation de l'art africain en tant que mise en œuvre des divisions historiques et politiques, passées comme présentes: l'artiste africain ne fait pas que nous enchanter, il nous rappelle aussi que 'son rôle consiste à rendre les coups que reçoit son frère dans la rue'²⁰.

La parte finale della citazione riprende un passo del commento relativo alla sequenza conclusiva del film che si concentra sul colonialismo e le lotte razziali. L'imposizione di nuovi simboli, stili di vita, pratiche sociali e lavorative da parte dell'Occidente produce degli effetti nefasti anche sull'arte africana che viene degradata in arte da bazar prodotta in serie oppure subisce le influenze del Cristianesimo. Ma anziché scomparire, l'arte negra si adatta e si trasforma. Nasce l'arte della lotta fatta per testimoniare le ingiustizie. Il corpo atletico, sfruttato nello spettacolo sportivo, è ancora arte che si esprime attraverso il movimento. Il film mette in atto una pratica critica in cui il montaggio si trasforma, ancora una volta, in uno strumento di denuncia. Il ritmo jazz di una batteria "restituisce" i colpi inferti alle comunità africane attraverso un massimo di interattività tra la sostanza visiva e quella sonora. Le immagini di archivio in cui sopravvivono le posizioni egemoniche e i rapporti di potere vengono "rivoltate" e acquistano possibilità interpretative nuove. La cattura di nuove immagini e il recupero di quelle ammassate e dimenticate negli archivi sono operazioni necessarie alla sopravvivenza delle culture. Il commento si insinua tra i fotogrammi e sollecita lo spettatore a intraprendere una lotta contro la morte, definita come "quel paese dove si va perdendo la memoria".

Perché può essere utile, a circa sessant'anni di distanza dalla loro uscita, tornare a riflettere sui lavori di Resnais e Marker? Oggi le tecnologie digitali permettono a ciascun individuo di produrre, catalogare

SATTO ANALISI e condividere quantità sempre maggiori di informazioni. Ma non è sufficiente avere a disposizione una crescente massa documentaria perché questa sia in grado di raccontare il passato e di costituire una memoria collettiva su cui fondare un patrimonio condiviso. Attraverso l'indagine sui luoghi "di contenimento" della memoria e sulle procedure di archiviazione dei supporti su cui questa viene fissata, i due documentari mettono in luce le modalità di costruzione del patrimonio culturale e sottolineano la necessità di affiancare l'azione conservativa all'attenzione per le forme di trasmissione e riappropriazione.

Massimiliano Coviello

Note

1. Per André Bazin, nei film sull'arte di Resnais si assiste alla cancellazione della cornice – il limite che chiude la rappresentazione in se stessa – e alla penetrazione della macchina da presa nel quadro, in modo da produrre la diegetizzazione del mondo rappresentato sulla superficie pittorica. Cfr. André Bazin, "Pittura e Cinema", *Cinema & Cinema*, nn. 54-55 (Gennaio/Agosto 1989), pp. 127-130.
2. *Notte e nebbia*, assieme a *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann, è un punto di riferimento imprescindibile all'interno dell'ampio dibattito sulla rappresentazione cinematografica dello sterminio programmato degli ebrei. In relazione al valore etico ed estetico del film di Resnais si vedano Serge Daney, "Il carrello di Kapò", in Id., *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Il Castoro, Milano 1995, pp. 23-44; George Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005, pp. 162-168.
3. Per uno studio sulle componenti spaziali e architettoniche nei documentari di Resnais cfr. Antonio Costa, "A partire dall'architettura: spazi e percorsi di senso nel primo Resnais", in Roberto Zemignan (a cura di), *Alain Resnais. L'avventura dei linguaggi*, Il Castoro, Milano 2008, pp. 55-62.
4. Ecco alcune delle dichiarazioni espresse da Jacques Rivette durante la tavola rotonda organizzata dalla redazione dei *Cahiers du Cinéma* su *Hiroshima mon amour*: "*Hiroshima* spiega i cortometraggi Alain Resnais più di quanto loro non arrivino a spiegare il film. Vedendo *Hiroshima* si capisce finalmente con esattezza ciò che Resnais voleva dire in *Les statues meurent aussi*, nella 'Bibliothèque nationale' o anche in *Van Gogh*, nel quale Resnais stesso si definiva un cineasta che riflette. [...] Con *Hiroshima* si possono in definitiva considerare i cortometraggi di Resnais come un'unica opera". Antonie De Baecque, Charles Tesson (a cura di), "Tavola rotonda su *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais", in *La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffat*, Minimum Fax, Roma 2004, pp. 32-55, pp. 33-34.
5. Per isotopia si intende la ricorrenza di categorie semantiche (tematiche o figurative) che consentono una lettura uniforme della storia. Cfr. Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés (a cura di), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 171-173.
6. "C'est bien au terme d'une méditation sur la mémoire que se situe *Muriel*, cette méditation qui s'ouvrit, bien avant *Hiroshima*, dans la nécessité de ne pas oublier les camps de concentration, et qui arriva, avec *Toute la mémoire du monde*, jusqu'à l'univers concentrationnaire du souvenir". Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "Da Resnais à Resnais ou l'ancien et le nouveau", in Id., *L'écran de la mémoire. Essai de lecture cinématographique*, Seuil, Paris 1970, p. 67.
7. Se si considera la filmografia del regista da un punto di vista cronologico si noterà che, anche in questo caso, esiste una continuità tra le immagini che testimoniano lo sterminio e l'indagine sulle forme concentrazionarie della memoria, tese a una cancellazione programmata di quest'ultima: *Notte e nebbia* (1955) è realizzato dopo *Anche le statue muoiono* (1950-53) e prima di *Tutta la memoria del mondo* (1956). Come nota Ropars-Wuilleumier, apice di questa continuità è *Hiroshima mon amour* (1959). In questo film la sovrapposizione tra finzione e documentazione ha un valore centrale poiché esprime l'inconciliabilità di memoria personale e collettiva nei confronti della tragedia atomica. Al discorso testimoniale della donna – di secondo grado, poiché fondato sull'osservazione delle tracce lasciate

SATTO ANALISI

dall'esplosione, che ripete: "Io ho visto tutto. Tutto" – si oppone il rifiuto della vista e del ricordo da parte dell'uomo: "Tu non hai visto niente a Hiroshima. Niente. (...) No, non sei dotata di memoria". Nell'analizzare questo incipit, Marco Dinoi scrive: "L'amante francese si comporta da storica, che deve reperire le tracce documentali dell'evento (distinguendo tra documenti e monumenti, tra i brandelli di oggetti rinvenuti *in situ* e le ricostruzioni che il cinema stesso ha fatto della catastrofe atomica); il personaggio giapponese si comporta, almeno in prima istanza, da testimone dell'intestimoniabile – non oppone all'affermazione della sua amante una versione 'veritiera' dei fatti, ma un silenzio molto rumoroso fatto di una doppia negazione". Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008, p. 109 e *Ivi*, pp. 206-212. I rapporti, costruiti dal film di Resnais, tra il trauma personale e quello storico-collettivo dell'esplosione atomica a Hiroshima sono analizzate anche in Cathy Caruth, *Unclaimed experience. Trauma, narrative and history*, Johns Hopkins University, Baltimore and London 1996, pp. 25-56.

8. La monumentalizzazione della memoria che il filosofo Paul Ricœur ha indicato come una forma di abuso, in quanto imposizione e statuizione del passato, trova nel "processo al documento" indetto dall'archeologia foucaultiana tutta la sua portata analitica: "il documento non è il felice strumento di una storia che sia in se stessa e a pieno diritto *memoria*; la storia è un certo modo che una società ha di dare statuto ed elaborazione a una massa documentaria da cui non si separa". Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano 2006 pp. 10-11. Gli abusi della memoria vengono descritti in Paul Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina, Milano 2003, pp. 99-131. Si veda anche Tzvetan Todorov, *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli 1996.

9. Cfr. P. Ricœur, *op. cit.*, pp. 99-189.

10. Flavio Vergerio, *I film di Alain Resnais*, Gremese, Roma 1984, p. 54.

11. Cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 132-142.

12. Scrive Deleuze: "Le carrellate di Resnais sono famose proprio perché definiscono o piuttosto costruiscono dei continuum, dei circuiti a velocità variabile, seguendo le scaffalature della *Bibliothèque Nationale (...)*". *Ivi*, p. 135.

13. La citazione è tratta dai sottotitoli in italiano del documentario contenuto negli extra del DVD *Muriel, il tempo di un ritorno* (Ripley's Home Video).

14. Iniziato nel 1951 su richiesta della rivista pan-africana *Présence africaine*, e terminato nel 1953, presentato nello stesso anno al Festival di Cannes e vincitore del Premio Jean Vigo l'anno successivo, il film fu bloccato dalla censura e non poté essere programmato nelle sale sino al 1963, allorché ne furono proiettate solo due delle tre bobine di cui è composto. La visione integrale della pellicola fu resa possibile solo a partire dal 1968. Per la ricostruzione della vicenda censoria si veda il testo d'apertura di Chris Marker, *Commentaires 1*, Seuil, Paris 1961, p. 9. La trascrizione integrale del commento che accompagna le immagini del film è alle pagine 11-25. Nel presente saggio si citerà la traduzione italiana del commento contenuta negli extra del DVD *La guerra è finita* (Ripley's Home Video).

15. Si sta facendo riferimento alla settima tesi contenuta in Walter Benjamin, "Tesi di filosofia della storia", in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp. 75-86, pp. 78-79.

16. Cfr. Krysztof Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia, XVI- XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 1989, pp. 15-20.

17. *Ivi*, pp. 30-46.

18. Cfr. André Bazin, "Lettre de Sibérie", in Roberto Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema e Giovani/Lindau, Torino 1985, pp. 228-230. Le riflessioni sulla forma cinematografica del saggio sono riprese e approfondite in Ivelise Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino 2003, pp. 33-50. Sulla storia e l'evoluzione teorica del concetto di "film-saggio" si veda Laura Rascaroli, "The Essay Film as Sublime Theoretical Paradox", in Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine: Teorie del cinema in prospettiva. Atti del XVI Convegno internazionale di studi sul cinema*, 24-26 marzo 2009, Forum Editrice, Udine 2010, pp. 265-

SATTO ANALISI 304.

19. La citazione è tratta da Maurizio Regosa (a cura di), *Alain Resnais. Il metodo, la creazione, lo stile*, Marsilio, Venezia 2002, p. 16.

20. George Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*, Hazan/Louvre édition, Paris 2013, p. 166. Didi-Huberman contrappone lo spazio utopico dell'*album* (il Museo immaginario di Malraux) in cui il sincretismo tra il testo e la riproduzione fotografica delle opere d'arte procede per accumulazione, omogeneizzazione dei tempi e immobilizzazione della storia, allo spazio eterotopico dell'*atlante* dove vige il principio costruttivo del montaggio che, come nel documentario di Marker e Resnais, divide per mobilitare, dissocia per costruire nuove costellazioni di immagini e rinvenire relazioni tra l'arte e la storia politica. Cfr. *Ivi*, p.171.