

**CINERGIE**   
il cinema e le altre arti

## INDICE

pag. 04 **Editoriale di Roy Menarini**

### SPECIALE

pag. 05 **Introduzione**  
di Dunja Dogo e Anna Masecchia

pag. 07 **Mentre accade è già futuro. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi**  
di Marco Bertozzi

pag. 12 ***Of Time and the City* de Terence Davies.**  
***Nostalgie de la mémoire ouvrière et introspection sociologique à l'écran***  
di Sébastien Fevry

pag. 23 **Pellicole in transizione: il cinema privato come testo aperto e dispositivo della memoria**  
di Paolo Simoni

pag. 32 **Memorie di un Paese scomparso**  
di Silvia Badon

pag. 42 **La funzione critica nella ripetizione della lezione marxista: *Marxism Today (prologue)***  
di Vincenzo Estremo

pag. 52 **Doppia memoria e regimi temporali ne *La Passeggera* di Andrzej Munk**  
di Damiano Garofalo

pag. 67 **Le infinite vite delle fotografie: l'ecologia delle immagini di Joachim Schmid**  
di Emanuele Crescimanno

### SOTTO ANALISI

pag. 74 **Materiali per un'analisi politico-economica del videoclip digitale italiano**  
di Alessio Rosa

### ART AND MEDIA FILES

pag. 89 **Immersed into our clothes. Are wearable technologies a potential gateway to extra-virtual immersion?**  
di Ludovica Fales

## INDICE

### CAMERA STYLO

La sezione *Camera Stylo* corrisponde allo speciale di Dunja Dogo e Anna Masecchia

### ORIENTI OCCIDENTI

- pag. 99 **Istantanee di trasposizioni cinematografiche nel panorama *queer* del Giappone contemporaneo**  
di Lorenzo Mazzoni

### CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

- pag. 108 **David on Film. *Il pensiero e la funzione dell'autore Lynch in Duran Duran: Unstaged***  
di Marco Teti

### RECENSIONI

- pag. 118 **Libri ricevuti**  
di Roy Menarini
- pag. 123 **C'era una volta il White**  
**Chiara Checcaglini, *Breaking Bad. La chimica del male: storie, temi, stile*, Mimesis, Milano-Udine 2014**  
di Alberto Brodesco
- pag. 125 **Cannibali, umili e rivoluzionari**  
**Joy Nwosu, *Cinema e Africa. L'immagine dei neri nel cinema bianco e il primo cinema africano visto nel 1968*, Aracne, Roma 2014**  
di Giuseppe Fidotta
- pag. 127 **Al tempo dell'immagine condivisa, si può ancora parlare di giornalismo?**  
**André Gunthert, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Textuel, Paris 2015**  
di Giacomo di Foggia
- pag. 129 **Un mondo di oggetti**  
**Antonio Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock*, Einaudi, Torino 2014**  
di Sara Martin
- pag. 131 **Chi ha ucciso la realtà?**  
**65. Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2015**  
di Leonardo Quaresima
- pag. 134 **Rabin, the Last Day e Heart of a Dog**  
**72. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia**  
di Alberto Brodesco

**EDITORIALE** Cinergie numero 8 reca con sé alcune importanti novità. Una di esse ci rende particolarmente orgogliosi: la nostra rivista semestrale è stata oggetto di revisione e ha ottenuto l'ambita qualifica di fascia A per il settore L-Art/06, al pari di altre testate storiche e scientificamente inappuntabili. Subito dopo aver festeggiato, la direzione e la redazione hanno peraltro immediatamente compreso che, insieme agli onori, la promozione richiede anche un impegno superiore a quello, già particolarmente sostanzioso, profuso finora.

Per questo motivo, nelle prossime settimane Cinergie comunicherà ufficialmente l'arricchimento della redazione e l'allargamento del comitato scientifico. Entrambi andranno nella direzione di un sempre maggiore coinvolgimento di Atenei e gruppi di lavoro, mantenendo la filosofia di Cinergie come rivista aperta a tutti i contributi e lontana dalla rappresentazione di una singola identità universitaria.

Inoltre, abbiamo deciso di mettere a call for paper tutte le sezioni, e non solo lo Speciale. Esse erano comunque già oggetto di peer review col sistema double blind, ma crediamo di fare cosa gradita nell'esplicitare la natura inclusiva della testata. E gli speciali, fiore all'occhiello del nostro giornale accademico, avranno cfp molto anticipati rispetto a quanto fatto finora, così da permettere un lavoro più disteso a saggisti, curatori, revisori (e, last but not least, redazione).

Continuiamo a vantarci – se ci si permette – della nostra puntualità: un numero a primavera avanzata e uno a cavallo tra autunno e inverno continuano a uscire regolarmente. I due in lavorazione per il 2016 sono già a un ottimo stadio. Ci piace ricordare anche la collana Cinergie Libri, a sua volta viva e pronta alla pubblicazione di un nuovo testo sui videogame studies, *In gioco e fuori gioco. Il ludico nella cultura e nei media contemporanei* di Mauro Salvador, che ci permette ancora una volta di ringraziare il nostro editore Mimesis. Anche sui volumi, sono in preparazione libri per l'anno venturo.

Di questo numero in particolare, vogliamo segnalare come lo speciale – curato da Dunja Dogo e Anna Masecchia – rappresenti una evoluzione della sezione “Caméra/Stylo”, che (come da tradizione) tace per questa occasione allo scopo di isolare e valorizzare la dimensione monografica.

Cogliamo infine l'occasione per porgere un non scontato ringraziamento a tutti i revisori, che fanno un lavoro duplice, sottraendo (senza compenso alcuno) tempo alla propria ricerca: da una parte permettono di migliorare il livello dei singoli articoli e dall'altra sostengono e qualificano il sistema delle riviste scientifiche di cinema e media. La selettività degli interventi di referaggio è spesso severa, ma a guadagnarne siamo tutti noi che ci impegniamo per il processo di miglioramento delle nostre testate. Buona lettura.

## SPECIALE Introduzione

Negli ultimi decenni del XX secolo, la diffusione delle immagini digitali in tutte le sfere delle arti ha aperto nuovi filoni di ricerca e ha richiesto un'ottica di tipo interdisciplinare, anche grazie alla sempre più assidua interazione tra letteratura, fotografia, cinema di finzione e altre forme di comunicazione audiovisiva (il documentario, la video arte, le varie piattaforme del web 2.0). Lo studioso si è dunque trovato a interrogare oggetti mediatici eterogenei, se non nei supporti utilizzati, di sicuro nel riferimento a forme diverse di rappresentazione e di fruizione. L'evoluzione degli strumenti riproduttivi e dei supporti ha implicato una rinnovata riflessione su alcune categorie estetiche (prima fra tutte il realismo) e, al contempo, sulla natura di prodotti audiovisivi complessi, ottenuti grazie all'utilizzo di varie tecnologie.

*Riscrivere le immagini del passato tra cinema, letteratura, fotografia e nuovi media*, lo Speciale del numero 8 di *Cinergie. Il Cinema e le altre Arti* proposto all'interno della sezione *Caméra-stylo*, prende idealmente le mosse dalla riflessione di Alexandre Astruc sulla *nouvelle avant-garde* cinematografica resa possibile, alla fine degli anni Quaranta, dalla diffusione del 16 mm e della televisione. L'evoluzione tecnologica, procedendo oltre le previsioni di Astruc, ha poi permesso la produzione e la fruizione individuale e disparata di "film scritti su qualunque argomento, in qualunque forma", aprendo sempre più il testo audiovisivo a fenomeni quali il film di montaggio, il docu-fiction, il found footage, la manipolazione di immagini filmiche e fotografiche, anche amatoriali, reperibili in rete.

A partire da questa premessa di base e nel quadro del forte interesse contemporaneo per il racconto della storia, lo Speciale ha in particolare accolto riflessioni su testi audiovisivi che "riscrivono" le immagini del passato. Testi ibridi, dallo statuto volutamente incerto e contaminato, spesso in bilico tra documentario e finzione, archivio e testimonianza, memoria autobiografica e storia collettiva. Testi che "mettono in movimento" le storie e la storia, lavorando creativamente su immagini di vario tipo (fotografie, filmati, immagini di repertorio, archivi digitali in rete ecc.) che vengono riprese, rielaborate e riciclate in strutture artistiche nuove. Testi, infine, che cercano il punto di interconnessione tra microstoria e macrostoria, collocando memorie anonime, disperse e a volte periferiche nel grande flusso dei destini generali, spesso sull'onda dei traumi o dei cambiamenti storici che hanno portato allo scenario culturale e socio-economico contemporaneo. Quel che ne emerge non è tanto una rivisitazione in forma cinematografica dei grandi eventi storico-politici, quanto una ricostruzione di aspetti minuti, frammentari e molteplici della storia culturale del Novecento, vista appunto attraverso le immagini di un passato sempre in bilico tra pubblico e privato, che dilata l'orizzonte del singolo verso una dimensione più ampia, al tempo stesso storica e memoriale.

In questa ottica, alcuni dei contributi dello Speciale invitano a riflettere sulla possibile ricostruzione attraverso le immagini di un segmento temporale, di un'atmosfera socio-economica o di un preciso momento storico grazie alle diverse tecniche di una narrazione prevalentemente documentaria – che si tratti di narrare una vicenda personale traumatica oppure un passato rimasto al di là di una cesura storica profondissima.

Il saggio di Marco Bertozzi, autore del volume *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate* (2013), apre significativamente lo Speciale, affrontando il lavoro di "riciclo" delle immagini condotto da Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi; un lavoro che si articola secondo direttrici diverse, tutte rintracciabili nei testi analizzati all'interno dei saggi raccolti.

Così, *Of Time and the City* di Terence Davies (2008), costituito quasi integralmente da filmati d'archivio, viene analizzato da Sébastien Fevry mettendone in luce la componente autobiografica. I filmati selezionati, che riportano alla Liverpool del periodo 1945-1970, diventano infatti detonatori di una memoria intima e collettiva insieme. L'artista parla di sé mentre descrive un passato al quale si rivolge con atteggiamento nostalgico. La sua voce, che "legge" le immagini, però, diventa anche un modo per costruire una memoria operaia della città che ha lasciato tracce troppo deboli.

**SPECIALE** Paolo Simoni, invece, restituisce l'esperienza dell'archivio e delle molte vite di un testo audiovisivo come *Gli insediamenti urbani e agricoli lungo la tangenziale nord di Bologna*, del cineamatore e architetto Eros Parmeggiani (1967-68). La visione della tangenziale registrata da Parmeggiani che, nel 1969, viene da lui presentata durante la discussione della tesi di laurea come supporto visivo della sua ricerca, nel 2015, "riscritta dal tempo", permette di rileggere un momento di storia urbana bolognese che tocca la dimensione pubblica e collettiva. Come nel caso della Liverpool di Davies, insieme alla storia, le immagini ritrovate permettono di "rimettere in moto" la geografia (umana e culturale) di una città.

Nei loro saggi, Silvia Badon e Vincenzo Estremo evidenziano alcune delle possibilità offerte dal cinema di mettere in scena il lavoro della memoria. Nel caso dei loro contributi, è centrale la ricostruzione, da parte del soggetto creativo, di un passato che non si è vissuto in prima persona ma al quale si sente di appartenere. Badon propone l'analisi di *Cinema Komunista* (2010) di Mila Turajlić e di *Goli* di Tiha Gudac (2014), due modi differenti di lavorare sulla memoria identitaria del loro Paese, da due prospettive ben diverse. Mila Turajlić, attraverso la storia della casa di produzione cinematografica Avala Film e le immagini dei film prodotti, ricostruisce un'immagine nostalgica della Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia. Nel lavoro di Tiha Gudac, invece, il recupero, anche attraverso le immagini fotografiche, di una memoria familiare e individuale diventa lo strumento per affrontare uno degli episodi più oscuri della storia nazionale jugoslava.

Con l'analisi di *Marxism Today (prologue)* dell'artista inglese Phil Collins (2001), Vincenzo Estremo sposta a sua volta l'attenzione sulla generazione dei figli, ma, rispetto a Badon, il passato a cui si guarda è un passato ideologico, sentito come patrimonio comune di cui bisogna riuscire a lasciare traccia. Intervistando gli insegnanti di marxismo-leninismo della DDR, Collins vuole restituire parte di quelle storie liminali taciute dal processo istituzionale di ricostruzione della Germania. Estremo mostra come un modo particolare di fare cinema documentario possa lasciare affiorare "episodi e voci lasciati ai margini del dibattito" storiografico. Anche in questo caso, la riproposizione di questi "brani di storia" genera un senso di nostalgia.

Gli ultimi due saggi dello Speciale polarizzano in una tensione ideale i due grandi orizzonti con cui è possibile raccontare e riscrivere le immagini della storia: da un lato, l'istanza memoriale ancora inscritta nell'"era del testimone", l'esperienza di chi ha vissuto in prima persona il passato; dall'altro, il bricolage creativo di chi si colloca a tutti gli effetti in una logica dell'archivio, privo di un contatto diretto con l'esperienza ma in possesso di un repertorio pressoché illimitato di informazioni e rappresentazioni che la rivoluzione tecnologica degli ultimi decenni ha reso sempre più numerose e accessibili.

Così, il contributo di Damiano Garofalo si concentra sulla *Passeggera* di Andrzej Munk (1963), film di finzione che rielabora la testimonianza di Zofia Posmysz-Piasecka, deportata politica sopravvissuta ad Auschwitz e autrice, nel 1959, del dramma radiofonico *Pasażerka z kabiny 45*. Dopo una versione televisiva, il dramma viene da lei riscritto in forma di romanzo (*Pasażerka*, 1962), per poi essere ripreso da Munk. La testimonianza, che nasce da un frammento di memoria individuale, trasforma da un medium all'altro (radio, televisione, letteratura, cinema) e passa attraverso la voce, le immagini e la parola scritta per dare espressione al trauma collettivo che ha travolto intere popolazioni.

Il saggio di Emanuele Crescimanno, invece, si apre con una premessa teorica sulla proliferazione, in seguito all'avvento del digitale, di immagini di ogni tipo, infinitamente riproducibili e riciclabili, per poi offrire una lettura dell'opera di Joachim Schmid, sostenitore di una vera e propria "ecologia delle immagini". Il lavoro con cui l'artista salva le immagini fotografiche digitali presenti sul web dall'oblio e dall'insignificanza suggerisce che il processo creativo può ancora dare senso al presente nella sua forma attualmente più imponente e pervasiva, stabilendo nessi significativi nell'immensa massa delle immagini che circolano in rete pronte per essere rivisitate e riscritte.

Dunja Dogo e Anna Masecchia

## 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 campionari 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.

## SPECIALE *Of Time and the City* de Terence Davies. Nostalgie de la mémoire ouvrière et introspection sociologique à l'écran

### Introduction

Au cinéma, comme dans d'autres médias, il semblerait que l'on prête finalement assez peu attention à la mise en scène des mémoires des milieux populaires<sup>1</sup>. Très souvent, la question de la réécriture du passé est perçue à travers le prisme du traumatisme et des génocides qui ont endeuillé l'histoire du XX<sup>ème</sup> siècle, à commencer par la Shoah qui s'est révélée, surtout à partir des années 90, comme étant le paradigme à partir duquel penser d'autres phénomènes de massacre collectif<sup>2</sup>.

Cette difficulté de réfléchir aux images d'un passé ouvrier se trouve également renforcée par le fait que la mémoire sociale<sup>3</sup>, lorsqu'elle se trouve enfin envisagée, est surtout analysée dans sa composante identitaire, comme un moyen de préserver à travers le temps l'identité d'un groupe ou d'une communauté, ce qui focalise presque exclusivement l'attention sur des logiques patrimoniales et des genres cinématographiques qui se cristallisent autour de la notion d'héritage et de préservation<sup>4</sup>, le but étant de magnifier à l'écran le destin d'une classe sociale, qu'elle soit dominante ou dominée. Rien n'est dit sur les temporalités multiples et les logiques hétérogènes qui composent le corps social, pas plus que sur les processus de subjectivation qui font que tel sujet s'éprouve comme appartenant à une certaine histoire plutôt qu'à telle autre. Enfin, même si Foucault ou Sartre ont prêté attention à la mémoire des minorités<sup>5</sup>, il reste à approfondir, sur un plan cinématographique, la question de savoir comment le positionnement social d'un réalisateur peut conduire à la mise en œuvre d'une pratique mémorielle singulière.



Fig. 1

C'est dans ce contexte que m'intéresse le film de Terence Davies *Of Time and the City* (2008), car il permet de mettre au jour une pratique d'écriture du passé qui n'est redevable ni du paradigme du

**SPECIALE** trauma ni d'une stricte logique patrimoniale. Considéré par beaucoup comme un des réalisateurs les plus talentueux du cinéma britannique, Terence Davies est surtout connu pour ses films de fiction, particulièrement sa première trilogie d'inspiration autobiographique - *Children* (1976), *Madonna and Child* (1980), *Death and Transfiguration* (1983) - qui installe d'emblée ses thèmes de prédilection: le rapport à la mémoire, l'évocation des milieux populaires, le joug de la religion catholique, l'homosexualité...<sup>6</sup> Ces thématiques se retrouvent dans *Of Time and the City*, à la différence près que cette production n'est pas un film de fiction, mais un documentaire réalisé dans le cadre de *Liverpool 2008*, Capitale européenne de la Culture. À l'origine, l'idée était de demander à Terence Davies de dresser le portrait de sa ville natale, qu'il a quittée au début des années 70, mais rapidement le réalisateur "transforme un film institutionnel sur Liverpool en autobiographie urbaine, et livre étrangement son long métrage le plus personnel à ce jour"<sup>7</sup>.

Sur un plan factuel, *Of Time and the City* est composé à 85% d'images d'archives, dont la plupart proviennent de films qui ont été tournés à Liverpool entre 1945 et 1970, le plus souvent avec des moyens professionnels, dans le cadre de reportages sur la ville, ce qui n'exclut pas la présence plus ponctuelle d'extraits de films amateurs appartenant à des collections privées<sup>8</sup>. Toujours en termes d'archives, on compte aussi l'insertion de quelques photographies, comme l'image célèbre de Bernard Fallon *The Long Walk* qui représente un homme marchant au milieu des décombres d'un quartier en voie de rénovation. Pour le reste, la bande-image est composée de séquences tournées au présent par Davies lui-même, montrant certains bâtiments ou lieux emblématiques de Liverpool. La bande-image est complétée par une bande sonore d'une grande complexité: mêlant souvenirs personnels et citations poétiques, le commentaire en voix over récité par Davies alterne avec des passages d'émissions radiophoniques de la BBC, des extraits de musique classique ou des chansons populaires, comme *The Folks Who Live on the Hill* venant illustrer l'apparition des grands ensembles urbains. Au final, le film se présente comme une véritable réécriture intermédiaire du passé de Liverpool, où le réalisateur tel un chef d'orchestre sélectionne des images, des phrases et des musiques qui font revivre aussi bien sa vision de la ville que celle de son enfance, les deux étant inextricablement liées<sup>9</sup>.

Cependant, on manquerait la dynamique essentielle du film si l'on en restait à ce niveau purement descriptif. À mon sens, il importe en effet non pas de saisir l'œuvre en tant qu'objet fini, mais en tant que trace d'un processus mémoriel qui s'actualise à l'écran. C'est dans cette perspective que le positionnement social du réalisateur et son ancienne appartenance à la classe ouvrière sont de la plus haute importance. Mon propos est d'avancer ici que la position de Davies est celle d'un transfuge de classe et que cette position détermine en grande partie la composition de *Of Time and the City*, tant au niveau de la tonalité émotionnelle du film qu'au niveau du choix des matériaux assemblés lors du montage. Autrement dit, je voudrais montrer comment un film comme *Of Time and the City* peut nous renseigner sur la façon dont le cinéma permet la mise en œuvre de pratiques mémorielles singulières, le film étant alors à appréhender, pour reprendre les termes de Dominique Belkis et Michel Peroni, "comme un dispositif de recherche venant renouveler notre conception du mode d'existence de la mémoire"<sup>10</sup>.

### **Nostalgie du transfuge de classe**

Comme par un effet de compagnonnage à distance, *Of Time and the City* présente bien des affinités avec *Retour à Reims*, l'autoanalyse que le philosophe et sociologue Didier Eribon écrit à la même époque et qui sera suivie deux ans plus tard par *La Société comme verdict*, le pendant théorique de cet ouvrage. Dans les deux cas, la question du transfuge de classe est centrale, de la même manière que le rapport aux classes populaires et à l'homosexualité. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que les réflexions d'Eribon puissent nous aider à éclairer la trajectoire et le positionnement social du réalisateur anglais.

**SPECIALE** Sans qu'il soit nécessaire d'entrer dans le détail de sa biographie, il apparaît que Terence Davies occupe la position du transfuge de classe que Didier Eribon s'accorde dans ses propres ouvrages, à savoir celle de quelqu'un dont "le souci, plus ou moins permanent et plus ou moins conscient, aura été de mettre à distance sa classe d'origine, d'échapper au milieu social de son enfance et de son adolescence"<sup>11</sup>. Né de parents ouvriers catholiques, puis employé dans une compagnie maritime, Terence Davies décide de quitter Liverpool au début des années 70 pour gagner la Coventry Art School. Comme pour Eribon, l'accession au monde de l'art a joué chez lui un rôle d'émancipation qui lui a permis de redéfinir son identité sociale. Comme chez Eribon aussi, la prise d'écart par rapport à la famille était nécessaire pour permettre de vivre une homosexualité qui aurait été impossible ou lourdement condamnée dans son milieu d'origine.



Fig. 2

L'affiliation avec Eribon est d'autant plus intéressante que l'on peut reporter sur l'œuvre de Davies le questionnement du sociologue quand il constate qu'il lui a été finalement plus facile d'écrire sur l'homosexualité que sur la question sociale, comme si "l'aveu' de soi était aujourd'hui valorisé et valorisant (...) quand il s'agit de la sexualité, mais fort difficile, et ne bénéficiant à peu près d'aucun soutien dans les catégories du discours public, quand il s'agit de l'origine sociale populaire"<sup>12</sup>. Loin de vouloir prêter à Terence Davies le même sentiment de honte sociale que celui décrit par Didier Eribon, il est frappant de constater que *Of Time and the City* est sans doute le film où Terence Davies aborde le plus frontalement ses origines populaires et l'histoire même de la classe ouvrière, depuis les années d'après-guerre jusqu'à sa dissolution dans les grands ensembles urbains des années 70. La question de l'homosexualité est bien évoquée dans le film, mais elle est moins centrale que dans la première trilogie de Davies dont le héros était un jeune homosexuel éprouvant des difficultés à vivre dans un environnement traditionnel.

Pourtant, à la différence de ce qui se joue dans *Retour à Reims*, cette focalisation plus importante sur l'appartenance à la classe ouvrière ne me semble pas liée à une assurance plus grande qui aurait permis au réalisateur de faire l'aveu de ses origines populaires. À mon sens, la mise en avant de cet aspect de son identité découle directement du choix de traiter avec des images d'archives consacrées

**SPECIALE** à la ville de Liverpool, des images dont la composante sociale est essentielle<sup>13</sup>. Dit autrement, c'est la contrainte institutionnelle - réaliser un film de montage en l'honneur de Liverpool - qui donne l'occasion à Terence Davies d'éclairer une facette de sa personnalité qui apparaissait sous un jour indirect dans ses films de fiction, comme s'il avait fallu le détour par d'autres images (des images d'autres) pour révéler la dimension sociale de son identité.

En tout cas, il s'avère que Terence Davies ne pouvait faire un film sur les classes populaires qu'en étant en dehors de celles-ci, grâce à une notoriété et des compétences artistiques que les membres de sa famille n'étaient pas en mesure de maîtriser ni même d'imaginer. C'est pourquoi, une fois encore, la position de transfuge de classe me paraît aussi décisive pour comprendre la dynamique mémorielle qui anime *Of Time and the City*, et particulièrement la tonalité nostalgique présente dès le début du film.

Lors de l'ouverture, avant même que le rideau du Philharmonic Hall de Liverpool ne se lève pour révéler les premières images d'archives, la voix du réalisateur se fait entendre et pose ce ton mélancolique qui résonnera tout au long du film. Terence Davies évoque les joies d'une époque disparue: "les routes où j'allai content et que je ne puis plus rejoindre"<sup>14</sup>. Ce sentiment de perte est lié au passage du temps, à la distance irrémédiable qui s'est creusée entre l'enfance du narrateur et le présent où il tient son discours. Dans le cas de *Of Time and the City*, cette nostalgie est d'autant plus accentuée que Davies se retourne vers une classe sociale qui a aujourd'hui disparu, dont les principales caractéristiques - l'environnement, les gestes, les métiers et les traditions - ont été englouties par la vague de modernisation qui a saisi la Grande-Bretagne à partir des années 60.

Pourtant, la nostalgie à l'œuvre dans *Of Time and the City* paraît plus complexe que le simple regret d'une enfance et d'une époque disparues. En effet, en raison même de sa position de transfuge de classe, Terence Davies est nostalgique d'un lieu qu'il a lui-même quitté et auquel il n'a jamais appartenu pleinement, ce qui renforce encore le sentiment d'exil et d'étrangeté par rapport à ce temps des origines. En réalité, la perte était présente dès le début, consubstantielle au fait même de faire partie d'une classe sociale à laquelle on peine à adhérer. Dans *La culture du pauvre*, paru en 1957, Richard Hoggart commentait déjà cette mélancolie propre au transfuge de classe, une mélancolie que Didier Eribon ne distingue pas aussi nettement dans *Retour à Reims* ou *La Société comme verdict*. Pour Hoggart, en effet, le transfuge de classe ne peut revenir en arrière :

Toute une part de lui-même se refuse à régresser vers la simplicité chaleureuse des classes populaires dont il sait désormais les limitations, tandis que l'autre part regrette obscurément le sentiment perdu d'appartenance au groupe, 'le paradis sans nom qu'il n'a jamais connu'. Cette nostalgie est d'autant plus forte et ambiguë qu'il est en quête de lui-même tout en ayant peur de se trouver<sup>15</sup>.

Une telle description correspond bien à la tonalité émotionnelle du film qui joue constamment sur l'ambiguïté des sentiments apparaissant chez le narrateur lorsqu'il se replace dans la perspective de ce passé disparu. À cet égard, ce n'est certainement pas un hasard si Davies intègre dans son prologue quelques vers chargés de traduire cette ambivalence à l'égard de son appartenance de classe: "Nous vénérons les lieux abhorrés et abhorrons les lieux vénérés. Nous quittons les lieux vénérés avant de passer notre vie à tenter de les reconquérir"<sup>16</sup>.

### **Mémoire ouvrière et effacement**

En dépit de ses implications biographiques, la position de transfuge de classe doit surtout se comprendre comme une posture énonciative, comme le point de vue à partir duquel le réalisateur entame le chemin mémoriel qui le relie à une classe populaire aujourd'hui évanouie. Cependant, dans cette reconstruction mémorielle, il faut garder à l'esprit que la mémoire ouvrière n'est pas simplement un sujet parmi d'autres,

**SPECIALE** qui figurerait à côté d'autres thématiques comme l'homosexualité ou le catholicisme<sup>17</sup>. Au contraire, je voudrais faire valoir que l'évocation d'une mémoire familiale ouvrière conduit à la mise en œuvre d'une pratique mémorielle spécifique, qui dépasse largement le cadre d'une simple thématique. Pour comprendre cela, il faut revenir à la spécificité de la mémoire ouvrière et des traces qui la composent. Il peut paraître étonnant, surtout en regard du caractère autobiographique de *Of Time and the City*, que ne figure dans le film aucune image personnelle du réalisateur, qui aurait trait à son enfance et qui représenterait, par exemple, la maison où il a grandi ou ses parents réunis lors d'une fête de famille. De tels documents existent certainement et on peut sans doute attribuer au réalisateur une certaine forme de pudeur qui lui interdit de montrer des documents d'ordre privé dans le cadre d'un film institutionnel consacré à Liverpool. Dans cette même perspective, on peut aussi avancer que Davies ne souhaite pas déroger au contrat esthétique qu'il s'est fixé et qui consiste à se raconter lui-même à travers des images évoquant l'histoire de la ville.



Fig. 3

Pourtant, ces différentes raisons risquent de cacher un trait plus fondamental de toute mémoire ouvrière, à savoir l'absence des traces qui pourraient documenter sa composante familiale. Contrairement aux familles aristocratiques ou bourgeoises, les membres des classes populaires laissent relativement peu d'indices de leur propre histoire: ils ne lèguent ni meubles ni maison ni testament à leurs descendants. Des existences entières s'effacent des mémoires, car il y a peu ou pas d'archives qui maintiendraient vivaces leurs souvenirs. Dans *Retour à Reims*, et plus encore dans *La Société comme verdict*, Didier Eribon a beaucoup écrit sur cette absence de mémoire familiale ouvrière. Se retournant sur le passé de ses deux grand-mères, il constate par exemple l'absence de documents qui pourraient lui permettre de comprendre leur histoire:

Et, de toute façon, de quelle nature seraient-ils? Pas de journal intime, c'est certain! Et sans doute pas de lettres reçues et sauvegardées au travers des multiples déménagements et des aléas de l'existence. Quelques photos, peut-être? (...) Je ne puis que former des conjectures.



## SPECIALE

Bien incertaines. Je n'ai pas accès à cette mémoire familiale, dont me sont simplement parvenus quelques bribes, quelques fragments par la voie de récits oraux, souvent imprécis et parfois émaillés de contradictions<sup>18</sup>.

Chez Terence Davies, le problème est certainement moins crucial, dans la mesure où le réalisateur n'explore que ses propres souvenirs, et non ceux des générations antérieures, mais il n'en reste pas moins que la principale difficulté pour *Of Time and the City* est de porter à l'écran des souvenirs personnels de Liverpool, en sachant que les traces matérielles de ceux-ci sont très peu nombreuses, lorsqu'elles n'ont pas tout simplement disparu. Par exemple, la maison ouvrière du réalisateur n'existe plus aujourd'hui, de même que les cinémas qu'il fréquentait durant sa jeunesse. Par conséquent, il s'agit de se demander comment compenser cette absence de documents relatifs à la mémoire familiale. Ou, pour le dire autrement, comment exprimer sa mémoire personnelle à partir d'images qui ont été tournées par d'autres?

### La post-mémoire appliquée à l'histoire sociale

Pour répondre à cette question, on pourrait simplement affirmer que Davies a choisi d'illustrer ses propres souvenirs par des images tirées de sources officielles. On glisserait alors d'une mémoire familiale ouvrière à une mémoire sociale ouvrière, représentée par des plans de foules et de rues, qui viendraient plus ou moins appuyer le récit personnel du réalisateur. Mais, en réfléchissant de la sorte, on manquerait de nouveau la dynamique du film, la façon dont il constitue en lui-même la trace d'un processus mémoriel. L'enjeu de *Of Time and the City* n'est pas de répartir, entre bande-image et bande-son, ce qui relève d'une mémoire sociale et d'une mémoire privée, mais plus fondamentalement de permettre au processus de remémoration de s'accomplir au travers même des images et de nouer alors intimement l'individuel au collectif.

En ce qui concerne le montage du film, tous les témoignages concordent pour affirmer que Davies ne choisit jamais la plus belle image d'archives ou celle qui serait la plus signifiante pour illustrer son propos. Les images doivent avant tout posséder une valeur de résonance mémorielle et entrer en coalescence étroite avec les images mentales du réalisateur. Ainsi, pour la séquence du feu de joie, les producteurs avaient apporté différentes archives, mais Davies sélectionna finalement celle qui était la plus évocatrice en regard de son propre souvenir et de l'émotion qui lui était liée, quitte à rejeter des images techniquement et esthétiquement plus abouties. La dynamique du film peut donc se comprendre comme un processus se jouant entre la mémoire intérieure du réalisateur et la mémoire institutionnelle des archives, l'une et l'autre se relançant mutuellement. Davies le confie lui-même: "Je n'ai fait que réagir aux images qui avaient un sens pour moi, dont je me souvenais et qui éveillaient mes propres souvenirs"<sup>19</sup>.

Le travail mémoriel évoqué ici est très proche du processus de postmemory décrit par Marianne Hirsch. A priori, la référence à Hirsch pourrait surprendre puisque la notion de postmemory est surtout utilisée dans le cadre de rappels d'événements traumatiques pour désigner la relation que les enfants de la seconde génération entretiennent avec l'expérience traumatique vécue par leurs parents. Pourtant, il me semble que ce rapport de (post)mémoire peut être transposé à l'échelle d'une mémoire sociale et non plus historique. En effet, dans le cas de la mémoire ouvrière, on assiste aussi à une liquidation du passé, qui ne prend pas la même forme violente et traumatique que celle qui surgit lors des guerres ou de massacres de masse, mais qui conduit tout de même à faire en sorte qu'une génération se sente coupée de son passé. Chez Hirsch, c'est l'exécution des déportés, le silence des survivants qui expliquent que les modes normaux de transmission entre parents et enfants soient brisés. Pour la mémoire ouvrière, c'est la rareté des documents - rareté due au manque de moyens qui auraient permis de les multiplier et de les conserver -, la destruction des habitats populaires et plus largement la domination d'une classe

**SPECIALE** sur une autre qui expliquent que la transmission du passé populaire soit rendue malaisée et peu légitime, pas seulement lorsqu'elle s'effectue d'une génération à l'autre, mais d'une classe à l'autre, au sein de la même génération, comme c'est le cas pour le transfuge de classe dont le retour vers le passé est en quelque sorte empêché par les nouveaux habitus qui le coupent de sa classe d'origine.

Mais le point essentiel est que, dans les deux cas, le travail de la post-mémoire consiste à réinvestir sa propre mémoire familiale à partir d'autres images. Il s'agit de s'approprier un passé que l'on n'a pas directement vécu par un investissement imaginaire qui doit permettre de combler les failles de la mémoire familiale<sup>20</sup>. L'une des stratégies les plus courantes est de puiser dans d'autres ressources mémorielles et de compenser, par exemple, le manque de photos privées par l'appropriation d'images officielles portant trace du même événement traumatique. Comme l'indique Hirsch, la post-mémoire "vise à réactiver et à incorporer des structures mémorielles culturelles et politiques plus lointaines en les réinvestissant avec des formes de médiation et d'expression esthétique capables de résonner sur un plan individuel et familial"<sup>21</sup>.

Toute proportion gardée, c'est à un même travail de réactivation et d'incorporation auquel nous assistons dans *Of Time and the City*. En choisissant des images d'archives en fonction de leur charge émotionnelle, Davies incorpore dans sa propre histoire des documents d'archives qui relèvent de cadres institutionnels éloignés de son milieu familial. Il parvient à faire siennes des images qui appartiennent à l'histoire collective de la ville, ce qui rend poreuse la distinction entre dimension sociale et dimension privée, puisque ces deux dimensions, le "je" et le "nous", sont en interaction constante. Par ce biais, Davies réussit à porter sur son passé un regard que Didier Eribon décrirait volontiers comme une "introspection sociologique"<sup>22</sup>, cet oxymore renvoyant parfaitement à l'entrecroisement de l'intime et du collectif.

### **Entre culture dominante et culture dominée: s'approprier le passé**

Un autre entrecroisement joue dans le film, participant à rendre complexe le processus mémoriel qui se déroule sous les yeux du spectateur. Tout au long de *Of Time and the City*, Davies ne craint pas de mélanger les références à la culture populaire et à la culture savante<sup>23</sup>. Une chanson de Peggy Lee voisine avec une symphonie de Mahler; des poèmes de T. S. Eliot et d'Emily Dickinson côtoient une émission satirique de la BBC. Dans l'ensemble, c'est surtout au niveau sonore que se manifeste l'emploi de références empruntées à la culture savante, tandis que la bande-image semble plutôt dévolue à représenter les traditions populaires de Liverpool. Cette répartition s'explique peut-être par le fait que, du point de vue de l'histoire sociale, les ouvriers restent éternellement muets, condamnés à être filmés, sans pouvoir accéder à la parole. Le partage entre son et image n'est pourtant pas si absolu qu'il n'y paraît, puisque Davies choisit de faire figurer sur la bande sonore des récits de travailleuses et que l'on peut aussi considérer que les chansons populaires sont une manière de "donner aux gens ordinaires une voix pour leurs sentiments"<sup>24</sup>. Inversement, au niveau de la bande-image, les références à la culture "noble" apparaissent de façon ponctuelle, lorsque, dans les séquences tournées au présent, Davies amplifie par des mouvements de caméra la majesté de certains bâtiments officiels de Liverpool.

Au-delà de cette question de répartition, l'interaction entre culture savante et culture populaire doit de nouveau être pensée selon le point de vue du transfuge de classe, dans la perspective qui a toujours été la nôtre jusqu'à présent, à savoir celle de comprendre le film en tant que processus mémoriel. Sous cet éclairage, il apparaît alors que Terence Davies ne peut porter un regard rétrospectif sur son passé qu'en recourant aux formes et aux œuvres culturelles qui ont motivé en partie son départ du milieu d'origine. L'usage de la musique classique symphonique dans *Of Time and the City* peut être compris en ce sens, puisque dès l'époque des Beatles et en pleine vague du Mersey Beat, le cinéaste fait la découverte de Bruckner ou de Chostakovitch, une découverte qui accentue son isolement et participe à le diriger vers des lieux sociaux où cette musique est jouée et légitimée. Plus largement, on peut considérer que Terence Davies revisite les lieux de son enfance depuis le milieu social auquel il appartient aujourd'hui,

**SPECIALE** ce qui implique d'utiliser des références culturelles éloignées de celles des milieux populaires. Cette interaction entre culture dominante et culture dominée est porteuse d'une certaine éthique. Dans *Of Time and the City*, le réalisateur ne fait jamais semblant d'être de plain-pied dans le Liverpool de sa jeunesse, ce qui conduirait le film à sombrer "dans une sorte de populisme qui consisterait à vouloir célébrer les cultures populaires ou traditionnelles comme si elles étaient dotées de qualités merveilleuses"<sup>25</sup>. En aucun cas, le réalisateur ne cherche à gommer les références culturelles de l'être social qu'il est devenu aujourd'hui.



Fig. 4

Dans *Retour à Reims* comme dans *La Société comme verdict*, Didier Eribon s'est penché sur les difficultés de ce qu'il appelle les paradoxes de la réappropriation. Pour le transfuge de classe, il n'est jamais simple de faire retour sur la culture de son enfance, car "les instruments qui permettent de se réappropriar la culture reniée sont fournis par la culture qui a imposé le reniement"<sup>26</sup>. D'où l'idée, chez Eribon, qu'il convient de trouver, parmi les différentes ressources de la culture dominante, celles qui, comme l'ethnologie, sont les plus à même de faciliter le retour vers les cultures populaires sans étouffer celles-ci sous le poids d'une tradition savante qui viendrait s'imposer du dehors. Le sociologue pense donc le retour vers le passé comme un retour critique, visant à comprendre les mécanismes de domination sociale qui se sont joués durant son enfance. C'est pourquoi il importe de prendre distance avec ce passé, pour faire en sorte que des émotions comme la honte sociale ne prennent le dessus et bloquent le regard de l'analyste. Revenant sur la genèse de *Retour à Reims*, Didier Eribon explique:

Je savais qu'un tel projet - écrire sur le "retour" - ne peut se mener à bien qu'à travers la médiation, je devrais dire le filtre, des références culturelles: littéraires, théoriques, politiques... Elles aident à penser et à formuler ce que l'on cherche à exprimer, mais surtout elles permettent de neutraliser la charge émotionnelle qui serait sans doute trop forte s'il fallait affronter le "réel" sans cet écran<sup>27</sup>.

**SPECIALE** Chez Davies, il n'y a nul souci d'atténuer le choc du retour. La médiation des références culturelles ne vise pas à neutraliser la charge émotionnelle du passé, mais au contraire à l'amplifier. Mis à part certaines séquences où elle joue un rôle ironique de contrepoint<sup>28</sup>, la musique a plutôt tendance à sublimer les images, à renforcer la mélancolie qui émane de plans montrant les quartiers populaires ou à amplifier la tristesse qui surgit lors de la vision de grands ensembles urbains déjà réduits à l'état de ruines. D'un point de vue mémoriel, l'idée de Davies n'est pas de légitimer les images par l'introduction de références savantes. S'il peut paraître au spectateur que la musique classique ou la lecture d'un poème de T. S. Eliot donne une certaine dignité à des archives représentant les milieux populaires, ce n'est certainement pas la visée première du film. Dans la perspective du travail de post-mémoire évoqué plus haut, l'enjeu pour Davies est avant tout de trouver une vérité émotionnelle. Le poème n'est pas choisi parce qu'il appartient à la culture savante, mais parce que son contenu et son phrasé sont ceux qui correspondent le mieux à la tonalité émotionnelle que Davies associe à certains souvenirs de son enfance. Pour le dire de manière imagée, la musique n'est pas plaquée sur les images, mais surgit des images elles-mêmes<sup>29</sup>, comme si le réalisateur était parvenu à extraire de ces archives une vérité toute personnelle. Les références à la culture savante constituent donc bien un moyen de faire retour vers le passé, mais contrairement à Eribon, elles permettent surtout au réalisateur d'être au plus près de ses émotions d'alors, voire même de les amplifier en vue de restituer à l'écran le tracé de son cheminement mémoriel.

### Conclusion

En guise de conclusion, je voudrais revenir sur l'intérêt heuristique d'un film comme *Of Time and the City*. Au-delà de ses qualités intrinsèques, l'œuvre de Terence Davies a ceci d'intéressant qu'elle constitue un mode d'écriture du passé qui échappe en grande partie aux cadres de référence habituellement déployés dans les Memory Studies, qu'il s'agisse des études sur le trauma ou des logiques patrimoniales. Le film développe un rapport à la mémoire populaire qui amène à mobiliser d'autres paradigmes comme celui du transfuge de classe ou à réaménager certaines notions comme la postmemory pour pouvoir l'adapter aux enjeux de transmission d'une mémoire sociale.

Dans cette nouvelle configuration, et sachant que les dynamiques des mémoires populaires sont relativement peu étudiées au cinéma, le rôle de l'analyse n'est pas celui d'une étude classique qui viserait à examiner le fonctionnement d'un film en référence à des concepts déjà établis a priori. Au contraire, tout au long de cet article, un dialogue soutenu s'est développé entre film et théorie, entre Terence Davies et Didier Eribon, dans le but de pouvoir éclairer l'un par l'autre, dans un entrecroisement dynamique et réflexif. Au final, l'enjeu n'était pas tant de faire du film de Davies l'équivalent d'un ouvrage sociologique, mais plutôt de considérer *Of Time and the City* comme un mode d'expérience en soi, capable de révéler, sur un plan esthétique, de nouvelles façons de concevoir le rapport au passé<sup>30</sup>.

En ce sens, la dynamique audiovisuelle du film a permis de mettre au jour des entrecroisements singuliers entre mémoire intime et histoire collective, entre culture populaire et culture savante, des entrecroisements témoignant de la position centrale du transfuge de classe dans la mise en image des mémoires ouvrières, selon une perspective qui visait toujours à considérer le film comme étant lui-même la trace d'un processus mémoriel en train de s'accomplir.

Sébastien Fevry

## SPECIALE Notes

1. Concernant la mise en scène de la mémoire ouvrière, on mentionnera tout de même l'ouvrage de Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghetitis, classe ouvrière et immigration*, La Dispute, Paris 2010, ainsi que le récent essai de Georges Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, Éditions de Minuit, Paris 2014.
2. Cette dimension paradigmatique de la Shoah est notamment soulignée par Andreas Huyssen dans *Present Pasts*: "In the transnational movement of memory discourses, the Holocaust loses its quality as index of the specific historical event and begins to function as metaphor for other traumatic histories and memories": Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford 2003, p. 14.
3. Le concept de mémoire sociale s'inscrit dans la lignée des travaux de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective. Il indique que la mémoire des individus est toujours déterminée par les structures sociales auxquelles ces individus appartiennent. Comme le rappelle Marie-Claire Lavabre dans une récente réactualisation de la pensée de Halbwachs, "la mémoire est dite collective non pas parce qu'elle est la mémoire du groupe en tant que groupe, mais parce que le collectif, le social, est l'état dans lequel existent les individus": Marie-Claire Lavabre, "Usages et mésusages de la notion de mémoire", *Critique internationale*, vol. 7 (2000), p. 55.
4. À ce sujet, voir, par exemple, Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (eds), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2009.
5. À ce sujet, voir notamment les travaux de Michel Foucault sur Pierre Rivière et son commentaire du film *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* (René Allio, 1976). Michel Foucault, "Le retour de Pierre Rivière", in Patrice Maniglier, Dork Zabunyan (eds), *Foucault va au cinéma*, Bayard, Paris 2011, pp. 151-155.
6. Pour plus de détails concernant le réalisateur et sa filmographie, voir le site <http://www.terencedavies.com/> (consulté le 10 septembre 2015).
7. Aurélien Lester, "Cinéma", *Études*, tome 410 (2009), p. 256.
8. Pour plus d'informations au sujet des images d'archives composant le film, voir Julia Hallam, "Film, Space and Place: Researching a City in Film", *New Review of Film and Television Studies*, vol. 8, n. 3 (2010), pp. 283-284. Voir aussi Iván Villarrea Álvarez, "Urban Self-portraits and Places of Memory: The Case of Terence Davies' *Of Time and the City*", in Asunción López-Varela (eds), *Cityscapes: World Cities and Their Cultural Industries*, Common Ground Publishing, Champaign 2013, pp. 43-44.
9. Sur un plan formel, *Of Time and the City* pourrait être rapproché de la catégorie du film-essai définie par José Moure. Pratiqué par des cinéastes comme Jean-Luc Godard ou Chris Marker, le film-essai se caractérise notamment par la mise en relation de matériaux culturels hétérogènes ainsi que par la présence "d'un sujet qui se met lui-même en scène, s'adressant à des spectateurs imaginaires ou à lui-même": José Moure, "Essai de définition de l'essai au cinéma", in Suzanne Liandrat-Guigues, Murielle Gagnebin (eds), *L'essai et le cinéma*, Editions Champ Vallon, Paris 2004, p. 37.
10. Dominique Belkis, Michel Peroni, "La mémoire désidentifiante", *Espacestemp.net*, "Travaux", 9 juin 2015, p. 1, < <http://www.espacestemp.net/articles/la-memoire-desidentifiante> > (consulté le 10 septembre 2015).
11. Didier Eribon, *Retour à Reims*, Flammarion, Paris 2010, p. 25.
12. *Ivi*, p. 22.
13. Pour une réflexion plus générale sur l'usage des images d'archives dans le cinéma documentaire, voir François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck & Larcier, Bruxelles 2002, pp. 253-271.
14. Traduction de l'anglais: "The happy highways where I went and cannot come again".
15. Richard Hoggart, *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en*

## SPECIALE *Angleterre*, Éditions de Minuit, Paris 1970, p. 358.

16. Traduction de l'anglais : "We love the place we hate, then hate the place we love. We leave the place we love, then spend a lifetime trying to regain it".

17. Ce positionnement thématique apparaît assez nettement dans l'étude que consacre Iván Villarrea Álvarez au film. Voir Iván Villarrea Álvarez, *op. cit.*, pp. 40-53.

18. Didier Eribon, *La Société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*, Flammarion, Paris 2014, p. 145.

19. Propos de Terence Davies extraits du Making of du film. Voir *Of Time and The City*, Jour2Fête, Paris 2009, DVD.

20. Même si Davies a bien vécu les événements qu'il relate, on ne doit pas sous-estimer l'investissement imaginaire qui préside à la réalisation de *Of Time and the City*. La voix du narrateur est très claire sur ce point: "Approchez maintenant et voyez vos rêves. Approchez maintenant et voyez les miens". Traduction de l'anglais: "Come closer now and see your dreams. Come closer now and see mine".

21. Traduction de l'anglais: "strives to reactivate and re-embodiment more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression". Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, p. 33.

22. Didier Eribon, *La Société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*, cit., p. 11.

23. Pour une discussion plus détaillée des rapports entre culture savante et culture populaire, voir notamment Denys Cuhe, *La notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte, Paris 2010, pp. 77-96.

24. Traduction de l'anglais: "gave ordinary people a voice for their feelings". Wendy Everett cité dans Iván Villarrea Álvarez, *op. cit.*, p. 42.

25. Didier Eribon, *La Société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*, cit., p. 90.

26. Pierre Bourdieu, cité dans *ivi*, p. 86.

27. Didier Eribon, *Retour à Reims*, cit., p. 246.

28. On se reportera par exemple à la séquence où la musique classique accompagne des images qui montrent des jeunes gens danser au son du rock-and-roll dans les clubs de Liverpool.

29. Pour décrire ce phénomène esthétique, Iván Villarrea Álvarez fait référence à Michel Chion et son analyse d'une musique qui semble contenue dans les images elles-mêmes. Iván Villarrea Álvarez, *op. cit.*, p. 47.

30. En ce sens, mon positionnement est proche de celui de l'anthropologue Dominique Belkis et du sociologue Michel Peroni. Pour ces chercheurs, l'analyse du film ne consiste pas tellement à valider des ressources conceptuelles ou théoriques, mais plutôt à les questionner: "Notre propos n'est pas de soumettre l'écriture cinématographique et de ramener son régime esthétique à une lecture sociologique, mais de considérer que cette écriture cinématographique avec le régime esthétique qu'elle active, par son opérativité même, vient renouveler les présupposés qui pourraient être ceux d'une telle lecture": Dominique Belkis, Michel Peroni, *op. cit.*, p. 1.

## SPECIALE Pellicole in transizione: il cinema privato come testo aperto e dispositivo della memoria

Riportare alla luce le immagini cinematografiche d'archivio, interrogarle, rileggerle e riscriverle in un diverso contesto storico rappresenta una pratica ormai consolidata, di cui è lecito indagare presupposti e implicazioni anche alla luce di complesse questioni tecniche, culturali e artistiche. Pensando alla dimensione amatoriale, quella forma *home movie* delle immagini che con crescente frequenza affiorano dagli archivi filmici privati del secolo scorso e vengono riprodotte in digitale e inscritte/riprese in nuove opere e in nuovi contesti, i termini potrebbero ulteriormente allargarsi. Il *corpus* filmico amatoriale si trova infatti sul confine di un linguaggio incerto, situato in una linea d'ombra tra il finito e il non finito, fattore che lo rende un testo sempre aperto, già in partenza non perfettamente compiuto e delimitabile, mai prodotto o circolato nella sfera pubblica, sostanzialmente inedito se posto al di fuori del suo ambito di provenienza.

Immagini private divengono sovente un *topos* del *found footage* film; riprese e incorporate in una nuova opera producono una sorta di cliché, poiché la grana della pellicola, i gesti, gli sguardi, i rimandi a un vissuto comune fanno inevitabilmente scattare una sorta di macchina della memoria sia nei singoli individui che nella collettività, accendendo ricordi e recuperando traumi, rimozioni ed elaborazioni: il film di famiglia innesca in questo senso un potentissimo mediatore della memoria<sup>1</sup>.

Sarebbe ambizioso, e allo stesso tempo ricco di stimoli e interessi, proporre una sorta di cartografia delle modalità, tecniche e stili che vedono il film fatto in casa protagonista di riusi e riappropriazioni, ovvero riscritture<sup>2</sup>; mi limiterò, invece, ad approfondire un caso che riguarda la mia ricerca personale, nel tentativo di riflettere sulla molteplicità delle riscritture a cui un singolo oggetto filmico amatoriale può venire sottoposto e su come muta la sua forma nel corso di un processo. Idea di partenza è che tale processo non sia tanto e non solo dovuto a scelte e interventi autoriali, ma anche e *in primis* a un approccio culturale e, nel caso specifico, archivistico: l'archiviazione del cinema privato del Novecento rappresenta infatti la base della produzione di nuovi artefatti mediali, a partire dalle copie digitali di pellicole invertibili – che sono rimediatozione, trascrizione e quindi riscrittura dell'originale –, e poi nel quadro di performance, installazioni, *found footage* film e piattaforme digitali. La raccolta delle testimonianze orali, rientrando nella metodologia del recupero dei film amatoriali, produce inoltre paratesti e nuovi testi audiovisivi, che ampliano e riconfigurano l'identità stessa delle pellicole, permettendone nuovi usi sociali<sup>3</sup>.

I film originali, il cui status all'interno di un archivio diviene necessariamente "in transizione" per i motivi sopra descritti, assumono dunque la funzione (e la forma) di veri e propri dispositivi della memoria: in primo luogo per i protagonisti e i testimoni, stimolati, dalla visione delle "proprie" immagini – dopo molto tempo –, al ricordo e al racconto autobiografico, e in seconda battuta per gli artisti, i curatori e infine gli spettatori che si appropriano di immagini "altrui" per attivare percorsi personali di rilettura e riscrittura. L'esempio qui proposto illustra come il cinema amatoriale, trasformato in un dispositivo di memoria condivisa e partecipata, possa collocarsi in una dimensione in bilico tra il privato e il pubblico, tra il visibile e l'invisibile, tra la storia personale e la storia collettiva, attivando un processo di scavo nella storia che genera proliferazioni imprevedibili.

È essenziale pensare al recupero del cinema amatoriale come a un processo ampio e composito, in cui rientrano fasi complesse e interconnesse, e a cui partecipano le conoscenze di archivisti, storici, restauratori, curatori e, genericamente, nuovi autori. Competenze che per comodità e sintesi riporto condensate nella figura alchemica dell'Archivio, concependo questo come un soggetto unico in cui si condensa un lavoro collettivo: mi riferisco, in particolare, all'approccio adottato da Home Movies, un archivio che è allo stesso tempo centro di produzione e di trasmissione di una memoria filmica rielaborata<sup>4</sup>, essendo la stessa attività d'archivio, nell'atto di realizzare copie digitali dei film, produttrice

## SPECIALE di riscritture degli originali.

Delineando brevemente le varie fasi del lavoro d'archivio – di cui è necessaria una conoscenza di fondo condivisa rispetto all'intero processo multidisciplinare – risulterà chiaro che i termini utilizzati sono essi stessi tuttora insufficienti a descrivere una pratica archivistica sperimentale che necessita ancora di una collocazione più precisa sul piano metodologico.

Per offrire un esempio concreto, presento il caso di una pellicola 8mm di Eros Parmeggiani, girata nella primavera del 1969, un camera-car sulla tangenziale nord di Bologna da poco inaugurata, realizzato in collaborazione con la fidanzata, poi moglie, Maria Miniero. Si tratta di un tentativo di lettura degli elementi paesaggistici, urbanistici ed architettonici salienti dell'area territoriale lungo la tangenziale: il centro urbano e la collina, i complessi produttivi, gli insediamenti agricoli e gli edifici storici. La più parte delle inquadrature sono state girate da un mezzo in movimento per ottenere un effetto di simulazione (il transito in tangenziale), giungendo a produrre un viaggio, oltre che nello spazio, nel tempo, in un'area che ha subito, a distanza di tanti anni, profonde trasformazioni urbanistiche.

Il film è stato realizzato a corredo della tesi di Laurea in Architettura, anno accademico 1967/1968, di Eros Parmeggiani e della moglie, discussa nella primavera del 1969 presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze. Titolo della tesi *Supporti storico-fisici del territorio bolognese in vista della caratterizzazione urbanistica della tangenziale*, il cui relatore era l'architetto Domenico Cardini.

L'autore, Eros Parmeggiani, è dunque un laureando che ha deciso di usare il cinema come parte integrante della sua ricerca, nella consapevolezza che il dispositivo filmico possa rappresentare un valido strumento di lettura del paesaggio. Il film viene infatti proiettato in sede di discussione. Una nota biografica dell'autore (dal Catalogo ANFF) aiuta a contestualizzare meglio:

Il cineamatore Eros Parmeggiani nasce a Bologna il 21 gennaio del 1939. Cresciuto in una famiglia emiliano-romagnola numerosa e modesta, frequenta il liceo scientifico Augusto Righi per poi iscriversi alla Facoltà di Architettura di Firenze, conseguendo la laurea nella primavera del 1969. Durante gli studi universitari conosce Maria Miniero, come lui pendolare tra Bologna e Firenze, che poi diventerà sua moglie il 2 agosto del 1969. Dalla loro unione nasceranno a Bologna, Ester il 14 luglio del 1970, Elena il 18 maggio del 1976, ed Enrico il 16 dicembre 1977. La prima cinepresa, quella con cui è stato girato il filmato relativo alla tangenziale di Bologna, gli era stata prestata da una zia nel 1969, in occasione della preparazione della tesi di laurea. Successivamente gli è stata regalata una Bell&Howell. Appassionato di cinema e fotografia, Eros Parmeggiani continuerà a girare filmati fino alla metà degli anni Ottanta.

Privo di titolo all'origine, al film ne è stato attribuito uno dall'Archivio, sintesi del contenuto: *Gli insediamenti urbani e agricoli lungo la tangenziale nord di Bologna*: quest'intervento, come si vedrà, si configura come il primo atto di una trasformazione cui fanno seguito le successive fasi di recupero e contestuale riscrittura/pubblicazione a cui generalmente la pratica archivistica sottopone i film in formato ridotto. E qui una prima questione prende corpo: mi chiedo infatti se sia possibile pensare a una nuova vita del tutto imprevista di un film privato, un processo in cui l'identità dello stesso oggetto è in divenire, in continua transizione, per mezzo di incontri e passaggi differenti che coinvolgono gli autori, gli archivisti, i ricercatori, i curatori, ecc.

Da questa considerazione può scaturire una riflessione carica di implicazioni. Siamo generalmente abituati a pensare a un film privato e al suo uso sociale come soggetti a un naturale termine (segnato anche dall'obsolescenza tecnologica), ma pensando questo dimentichiamo che gli oggetti del passato, anche quelli appartenenti alla vita quotidiana, se conservati sovente hanno una seconda vita come parte di un riciclo o di una messa in scena (ad es. una collezione), e finiscono per essere osservati, reimpiegati e riletti – più o meno oggettivamente – nel futuro come testimonianze. È una tendenza



**SPECIALE** antica e peculiare della nostra cultura, che salva, cataloga e ricicla costantemente questi “reperiti”, fino addirittura a collocarli nelle sepolture perché ritenuti indispensabili nell’oltretomba. Quel che è privato in un’epoca può divenire pubblico in un’altra, e il discorso vale per il film privato: la stessa visione della tangenziale che nel 1969 è confinata a un’aula universitaria come supporto a una ricerca (aspetto di per sé interessante), nel 2015, riscritta dal tempo, offre delle chiavi interpretive – per esempio l’idea centrale di cesura urbanistica introdotta dalla realizzazione della tangenziale nord di Bologna – dell’epoca da cui proviene come se fosse un ricordo incapsulato.

Il film si presenta come un camera-car, o più precisamente una serie di camera-car, intervallati da altre riprese eseguite da punti fissi, lungo la tangenziale di Bologna, percorsa prima verso est e poi – in direzione contraria – verso ovest. Il cineamatore ha il preciso intento di tracciare con la cinepresa i confini settentrionali della città, a dimostrazione dell’impatto che il nuovo asse stradale rappresentava, sul piano urbanistico ma anche simbolico<sup>5</sup>. A distanza di più di quarantacinque anni questo film è un documento estremamente significativo per i profondi mutamenti subiti dal paesaggio lungo la tangenziale, la cui visuale in molti tratti è limitata se non del tutto inibita da una serie di barriere laterali.

Buona parte delle informazioni e delle considerazioni qui riportate derivano da quel soggetto dinamico che è l’Archivio, il primo responsabile della trasformazione di un oggetto ritrovato, quasi fosse un reperto archeologico, in un documento e poi una serie di artefatti. Di nuovo mi riferisco all’Archivio come a un soggetto unico, che idealmente e sul piano operativo racchiude una molteplicità di conoscenze e di esperienze di una pluralità di individui che si muovono all’unisono.

Vengo dunque alla “storia” del recupero di questo film 8mm (80 metri ca., muto, colore, 18fps), acquisito dall’Archivio Nazionale del Film di Famiglia nel novembre del 2010 insieme ad altre tre bobine dello stesso formato. Attraverso questa vicenda particolare è possibile tracciare brevemente il percorso che porta un film privato, oggetto filmico che si presenta nella maggior parte dei casi privo di informazioni di contesto, alla “pubblicazione”, un termine che uso in un’accezione molto ampia e in cui rientrano le pratiche di riscrittura contemporanea. È indispensabile esporre quest’intero processo per comprendere i passaggi necessari al recupero di una pellicola cinematografica in formato ridotto, a partire dalla questione terminologica di “recupero”, una definizione che è semplice utilizzare anche se non in grado di restituire pienamente il processo a cui il film è sottoposto, quando invece il termine “restauro” rimane ancora più carico di ambiguità<sup>6</sup>.

Al principio il film viene indagato per le caratteristiche che presenta a un’analisi autoptica (formato, lunghezza, stato di conservazione, cromatismo, eventuale pista sonora), poi, insieme alle altre pellicole che vengono raccolte dalla medesima provenienza (i detentori che siano gli autori o meno), classificato in un nucleo archivistico, il “fondo”. Il fondo è descritto sommariamente e le prime informazioni sono raccolte con il coinvolgimento dei detentori; successivamente viene inventariato e, da questo momento in poi, trattato nel suo complesso, pur restando l’unità archivistica minima la singola pellicola cinematografica, che ha una sua irriducibilità e unicità, e mantiene integralmente i caratteri intrinseci ed estrinseci propri del documento.

Nella pellicola presa in esame non era riportato un titolo, non erano presenti cartelli all’interno del film né scritte apposte sulla pellicola o sulla scatola che la contenesse. La mancanza di un titolo, e quindi la necessità di attribuirlo per esigenze archivistiche (desumendolo dal contenuto o da altri dati), costituiscono il punto di partenza. Questa – apparentemente banale – considerazione ci induce a pensare che il film trova una sua forma più compiuta proprio nell’edizione che ne dà l’Archivio, e che scaturisce dal lavoro di chi lo recupera e ne trova una collocazione storica e culturale che a ben guardare non è mai “definitiva”, per quanto destinazioni finali possano sembrare gli archivi.

Sono poi descritte le caratteristiche e lo stato fisico delle pellicole. Qui entra in gioco un altro passaggio fondamentale, che si attua attraverso la rimediazione. Il contenuto del documento originale (il film in pellicola invertibile 8mm) è destinato a un altro supporto e, in linea di massima, a un altro medium,

**SPECIALE** perdendo alcune caratteristiche e acquisendone altre. Tecnicamente si tratta di un processo di riscrittura anche se nell'operazione fosse implicato il procedimento del *digital intermediate workflow*, che prevede il passaggio momentaneo al digitale prima di un ritorno in analogico su pellicola. Il film non è riproducibile o duplicabile in termini esatti, così come non è riproducibile nessun documento originale: rimane, come è ovvio, uno scarto tra il documento e quella che prima di tutto per esigenze d'archivio diviene una copia d'accesso (un file video che ha determinate caratteristiche di definizione e compressione), copia che rappresenta il frutto del cosiddetto restauro conservativo. Credo che su questo punto centrale non vi siano dubbi: ogni passaggio da un supporto a un altro è da documentare, così come devono essere mantenute le informazioni sul supporto originale che a tutti gli effetti rimane il referente principale (in presenza o in assenza di esso) e i metadati. Si avrà in tal modo la garanzia della conoscenza su tutto il processo e su tutti i materiali ritrovati e prodotti *ex novo*. Diremmo già che la "storia" del film, la sua continua riscrittura tramite l'intervento dell'Archivio, non è finita nel momento in cui fu girato e proiettato nell'ambito di una piccola cerchia familiare e amicale (in questo caso di un'aula universitaria) e neppure nel momento in cui la pellicola è stata dimenticata per molti anni dentro un armadio: la pellicola ha imprevedibilmente mutato la sua forma e la sua destinazione, acquisendo un nuovo ruolo pubblico. Dunque la copia digitale di un film invertibile (unico esemplare esistente) è il primo risultato concreto per la sua edizione d'archivio. Ora le fonti che l'Archivio ha a disposizione per il proseguimento del lavoro di ricontestualizzazione, sono, almeno in prima battuta, sostanzialmente due: la testimonianza orale di Eros Parmeggiani (e della moglie) e la tesi di laurea. Da queste fonti sono tratti gli elementi testuali alla base di ogni ulteriore uso e forma del film e che costituiscono ulteriori riscritture. Ecco la descrizione catalografica del contenuto del film sequenza per sequenza (dal Catalogo ANFF), eseguita sulla copia digitale, che qui riporto senza approfondimenti sulla metodologia adottata:

1. inquadrature in camera-car sulla tangenziale nord di Bologna in direzione Casalecchio di Reno, dove si scorgono una torre residenziale presso lo svincolo di San Vitale, un asse centuriato e la campagna circostante, e diversi insediamenti agricoli, 00:00:03 - 00:01:48
2. inquadrature in camera-car sulla tangenziale nord di Bologna, dove si scorgono una distesa di verde, abitazioni varie, industrie, e i ponti della zona Lame, 00:01:48 - 00:03:59
3. inquadrature di un insediamento agricolo, e di nuove inquadrature in camera-car sulla tangenziale, lungo il percorso della quale si scorgono le cave adiacenti l'aeroporto, il fiume Reno, la torre residenziale di Borgo Panigale, 00:03:59 - 00:05:24
4. inquadrature dalla torre residenziale di Borgo Panigale fino ad inquadrare l'Eremo di Tizzano, alcuni scorci di Bologna, la basilica della Beata Vergine di S. Luca, il ramo verde della tangenziale verso Casalecchio di Reno, e di nuove riprese in camera-car sulla tangenziale inquadrando insediamenti agricoli, la basilica della Beata Vergine di S. Luca e l'Eremo di Tizzano, 00:05:24 - 00:08:29
5. inquadrature dall'alto dell'eremo di Tizzano: le campagne, il centro urbano di Bologna, la valle del Reno, 00:08:29 - 00:10:04
6. inquadrature in camera-car sulla tangenziale in direzione S. Lazzaro di Savena: la basilica della Beata Vergine di S. Luca, una villa storica, alcune cave, due velivoli in volo, il fiume Reno, un ponte sul quale transita un treno, il centro storico di Bologna, la torre degli Asinelli e la Garisenda, una Manifattura Tabacchi, la Torre di San Vitale, 00:10:04 - 00:14:54
7. inquadrature dall'alto della Torre di San Vitale: le fabbriche, lo scalo ferroviario, una casa padronale agricola, un asse centuriato, 00:14:54 - 00:16:27
8. inquadrature delle nuove edificazioni sul terreno agricolo, dello scalo ferroviario, dei campi agricoli e delle abitazioni circostanti, 00:16:27 - 00:20:03
9. inquadrature in camera-car sulla tangenziale di un asse centuriato, del fiume Savena e della montagna del "rusco" (i rifiuti), 00:20:03 - 00:20:53.

**SPECIALE** Ci si potrebbe limitare a questo percorso che segna il destino di un film amatoriale edito per un catalogo e reso accessibile on line insieme ai paratesti che lo rendono documento fruibile e quindi pronto all'uso pubblico di utenti generici e specialisti, come gli urbanisti<sup>7</sup>, ma la vita di questo 8mm del 1969 prende nuove forme sulle quali vorrei soffermarmi.

Partiamo da una vita effimera, performativa, nel momento in cui il film originale 8mm viene proiettato davanti a un pubblico di appassionati e curiosi, in presenza del cineamatore che lo commenta dal vivo (Bologna, *Archivio Aperto*, 2011). In questa forma il film consta dell'elemento visuale, che tra l'altro non si discosta troppo dalla proiezione nella sessione di laurea dove il film fu proiettato per la prima e unica volta, e l'elemento sonoro, doppio: il rumore del proiettore nella sala e le parole improvvisate di chi a distanza di oltre quarant'anni racconta sulle immagini, rievoca e ricorda. A essere messa in moto è una memoria performativa che determina questa riscrittura come un unicum. Di questa esperienza infatti rimane solo la memoria degli autori-narratori (Parmeggiani e Miniero), dei curatori di Home Movies e degli spettatori, tutti protagonisti di un'opera la cui autorialità è diffusa perché ognuno con il suo ruolo ha una parte nell'evento in quanto tale.

Segue una vita meno effimera: del film viene preparata un'ulteriore versione per un'installazione all'interno della mostra *Cinematic Bologna* (Bologna, 2012). Il principio è analogo, dal momento in cui si ricerca la relazione tra l'immagine e le parole che sono alla base di una narrazione, ma con un elemento aggiuntivo: l'immagine degli stessi autori, i loro volti oggi fanno parte di questa versione espansa del film. Il cineamatore, insieme alla moglie che collaborò alla realizzazione della pellicola, viene infatti ripreso in video mentre guarda le immagini, che descrive e commenta. L'installazione, che continua a esistere oltre la mostra su YouTube come video 16:9 di 20' circa, presenta uno *split screen* in cui sono affiancati, come campo e contro-campo, le immagini filmate della tangenziale e le immagini dei protagonisti, registrate in un dato momento. Il film originale, senza interventi di montaggio, è incorporato in questa nuova versione, che al contempo lo riproduce, lo iscrive nella nuova versione e lo riscrive immettendolo in un contesto mediatico completamente diverso. Dobbiamo considerare questa un'altra edizione del film, che aggiunge ulteriori livelli sul piano della percezione e della conoscenza. Vediamo una coppia, marito e moglie, che oggi guarda al proprio passato, e quel film amatoriale è lo specchio attraversando il quale entrambi possono scrutare il tempo della loro giovinezza.

Il testo filmico muta ancora, la transizione viene in qualche modo cristallizzata, ma non possiamo affermare che si esaurisca qui. Veniamo a sapere dal racconto di Parmeggiani che a ispirare la metodologia usata nel tracciare e mostrare il paesaggio urbano fu un libro di Kevin Lynch, *The Image of the City* (1960), un testo molto importante per gli architetti e gli urbanisti, che curiosamente non viene neppure citato nella tesi di laurea, né è presente in bibliografia. Questi sono solo esempi, a oggi non possiamo escludere altre possibilità e future transizioni, soprattutto perché il film offre un'immagine della città e del territorio senza dubbio inedita e originale e richiama ulteriori sguardi e interventi.

Per concludere, la vita di un film amatoriale, con il passaggio nell'Archivio, subisce una profonda trasformazione come mediatore e dispositivo della memoria, e questa metamorfosi è in continuo divenire, una sorta di edizione filmica *work in progress* in cui i titoli di testa a un certo punto compaiono, seppure inseriti come elemento extratestuale, mentre la parola "fine" rimane più sfumata. *To be continued...*

Paolo Simoni

**SPECIALE** Figure 1 e 2: Fotogrammi del film 8mm di Eros Parmeggiani (1969), tratti della tangenziale tra zona Massarenti e San Donato (il campanile della chiesa di San Donnino segna un confine della città).



Fig. 1



Fig. 2

**SPECIALE** Figure 3 e 4: Fotogrammi del film 8mm di Eros Parmeggiani (1969): insediamenti agricoli ora scomparsi o inglobati nel paesaggio urbano, e una visuale da nord sul mercato ortofrutticolo di Via Fioravanti con le Due Torri di Bologna sullo sfondo: una visione inedita per chi oggi percorre la Tangenziale.



Fig. 3



Fig. 4

**SPECIALE** Figure 5 e 6: Due fotogrammi del video dell'installazione di Cinematic Bologna (2012): i due protagonisti guardano e commentano le immagini. Nel primo fotogramma scorgiamo il grattacielo di Massarenti, nel secondo fotogramma si intravede la cosiddetta "montagna del rusco", il luogo in cui venivano portati i rifiuti urbani (verso San Lazzaro, ovest).



Fig. 5



Fig. 6

## SPECIALE Note

1. Si veda Alice Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013. Il testo è esaustivo nel definire e collocare i termini che uso in questo testo: “Quando è registrata nel film, la memoria si concretizza attraverso il *supporto*, l'impressione della pellicola; attraverso la *figuralità*, la rappresentazione plastica e figurativa di un blocco o flusso temporale che è stato catturato; e infine attraverso il *dispositivo*, la riproduzione tecnica del tempo che passa e la sua relativa percezione da parte dello spettatore. In questo senso, possiamo concepire la relazione tra immagine in movimento e memoria in termini *tecnici, filmici e cinematici*” (p. 48).
2. Tema solo parzialmente affrontato, e da completare. Marco Bertozzi traccia un quadro più ampio nel suo libro *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate* (Marsilio, Venezia 2012), dedicando al tema il capitolo “La scena degli affetti”. Si veda anche Luigi Avantageggiato, *Home stories: il filmino di famiglia nelle pratiche artistiche contemporanee*, Bulzoni, Roma 2010.
3. Karianne Fiorini, Paolo Simoni, “Il cinema familiare e amatoriale negli archivi audiovisivi italiani: il caso dell'Archivio nazionale del film di famiglia”, in Armando Antonelli (a cura di), *Spigolature d'archivio: contributi di archivistica e storia del progetto “Una città per gli archivi”*, Bononia University Press, Bologna 2011.
4. Per le attività, i progetti e le produzioni di Home Movies-Archivio Nazionale del Film di Famiglia (ANFF) si veda il sito web: <http://homemovies.it>, Paolo Simoni, “Home Movies e lo spazio pubblico del film di famiglia”, *Archivio Trentino*, 1 (2014) e Id., “Der öffentliche Raum des Archivs. Strategien und Praktiken der Aufwertung”, in Siegfried Mattl, Carina Lesky, Vrääh Öhner, Ingo Zechner (a cura di), *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Filmmuseum Synema Publikationen, Vienna 2015.
5. Il film esemplifica bene la capacità del cinema di mappare il territorio di cui parla Teresa Castro (“Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture”, *The Cartographic Journal*, Special Issue 46, 1 [2009], pp. 9-15), analisi poi ampliata dalle notevoli ricerche di Les Roberts (tra cui *Film, Mobility and Urban Space: A Cinematic Geography of Liverpool*, Liverpool University Press, Liverpool 2012).
6. Sul restauro del cinema privato e sul concetto di rimediazione applicato ad esso si veda Mirco Santi, “Dalla scatola dei biscotti al video. Le collezioni in formato Pathé Baby”, in Giulio Bursi, Simone Venturini (a cura di), *Quel che brucia (non) ritorna / What burns (never) returns. Lost and Found Films*, Campanotto, Pesian di Prato (UD) 2011.
7. Il film digitalizzato è visibile sul portale archIVI al link:  
<http://www.cittadegliarchivi.it/pages/getDetail/idUnit:2/archCode:AV0019#contenuto>  
La versione realizzata per l'installazione si trova al link di YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Y91iG3NVp2E>

## SPECIALE Memorie di un Paese scomparso

### Cinema e memoria

Nel *Dizionario della memoria e del ricordo*, a cura di Nicolas Pethes e Jens Ruchatz, alla lettera “F” troviamo una definizione del termine “Film” che propone il film come dispositivo di memoria per il movimento. La definizione si riferisce sia al materiale, la pellicola, sia all’opera culturale e al prodotto industriale, le cui immagini si trasmettono tramite proiezione. I film quindi possono essere concepiti come dispositivi di memoria che immagazzinano immagini e, attraverso il montaggio, le rielaborano con suoni e rumori in un risultato indipendente dalla temporalità lineare, che può presentare al suo interno anche diversi livelli temporali, ad esempio con il flashback. Questa struttura di elaborazione del tempo, affine a quella del sogno, permette di accostare il cinema alla memoria. Il rapporto è di lunga data. Come ha osservato la comparatista Irmela Schneider nel medesimo dizionario alla voce “Film” da lei compilata, già subito dopo la nascita del cinematografo, uno dei maggiori filosofi della memoria, Henri Bergson, aveva parlato del cinema come di una metafora della memoria e nell’*Evoluzione creatrice* (*Évolution créatrice*, 1907) egli identifica il funzionamento della coscienza nel modo in cui il proiettore cinematografico mette in movimento le immagini<sup>1</sup>.

André Bazin, nell’articolo “Ontologia dell’immagine fotografica”, indaga il rapporto tra arte e tempo. Il cinema, la fotografia e ancora prima le arti plastiche soddisfano un bisogno fondamentale umano, la difesa contro il tempo. Se nell’evoluzione dell’arte, e dopo essere entrati nell’era della sua riproduzione tecnica, non è più una questione di identità ontologica del modello e del ritratto, rimane il fatto che l’immagine e l’artefatto aiutano a ricordare e forse qualcosa in più. Bazin si spinge oltre, non si tratta più della sopravvivenza dell’uomo, ma della creazione di un universo ideale a immagine del reale dotato di un’autonomia temporale<sup>2</sup>. Secondo Bazin, il film presenterebbe quel che egli chiama “complesso della mummia”<sup>3</sup> – il film, registrando un fatto passato e proponendolo allo spettatore come presente, cerca la perennità dell’immagine nella forma, ma presenta anche un suo tempo interno tutto particolare che può costruirsi su diversi livelli temporali e che si confronta con il tempo interiore dello spettatore.

Mostrare un fatto passato nel presente mette il cinema a confronto anche con la storia, che si tratti di un documento filmato o della messa in scena di un passato storico attraverso la finzione. Sara Pesce, nel saggio “Memoria e cinema” che compone la raccolta *Memoria e saperi*, sostiene che quando cominciano a scomparire i testimoni diretti di un’epoca, acquistano importanza altre forme di ricordo che svolgono la funzione di “mediatori” della memoria; questi mediatori possono essere fonti documentarie e mezzi che operano nel campo della finzione e dell’immaginazione<sup>4</sup>. Per le loro caratteristiche tecniche i film si presentano come dispositivi di memoria, molto simili al processo del ricordo: dopo la fase di immagazzinamento c’è l’elaborazione e, infine, la proiezione della memoria resa mediante un linguaggio che unisce suoni e immagini e che ha un impatto diretto sulle emozioni<sup>5</sup>. Nel rapporto tra cinema e storia, gli studi più recenti hanno sottolineato il rischio che le generazioni future possano guardare la storia del ventesimo secolo senza più riuscire a distinguere tra realtà e finzione poiché i media e i loro prodotti si stanno sostituendo alla testimonianza e stanno diventando qualcosa che può essere definito come una fonte concreta, un supporto della memoria<sup>6</sup>. La memoria, però, è anche un terreno su cui si costruisce l’identità intellettuale e collettiva di un gruppo, un popolo come di una nazione, e necessita di istituzioni che garantiscano la perpetuazione dei suoi contenuti<sup>7</sup>. Il cinema è a tutti gli effetti un’istituzione memoriale, un oggetto di rituali della memoria e un generatore di fenomeni di “socializzazione audiovisiva”: il consumo di film veicola l’identificazione dell’individuo e riunisce attorno a una pratica collettiva<sup>8</sup>.

Di fronte a guerre e distruzioni, spesso gli artisti si assumono una responsabilità che riguarda da vicino la memoria: il dovere di mantenere vivo il ricordo attraverso le proprie opere diventa un impegno etico



**SPECIALE** per le generazioni future, come è avvenuto per il cinema neorealista<sup>9</sup>. Ma quando un regista decide di affrontare un passato che appartiene al vissuto personale, della sua famiglia o del suo Paese, nell'opera emerge sempre qualcosa in più della necessità di testimonianza. L'opera diventa un "luogo" di rielaborazione di quello stesso passato dove esperienza personale e ricordo collettivo si incontrano. È quello che si può osservare anche in cinematografie più recenti, eredi di conflitti come quello dell'ex-Jugoslavia, in cui i temi della memoria e del trauma bellico sono centrali.

In questo articolo vorrei mettere a confronto i documentari di due giovani registe balcaniche che, pur riferendosi a un passato condiviso, quello jugoslavo, compiono un'operazione di recupero attraverso il cinema completamente diversa.

Aleida Assmann scrive che le strade che conducono alla memoria sono molteplici; fondamentale è la distinzione tra *ars* e *vis*: il primo si riferisce all'archiviazione (tra i depositi di memoria indica anche il cinema), il processo meccanico che riproduce un dato immagazzinato, mentre il secondo invece indica il processo del ricordo soggettivo che agisce in modo ricostruttivo, parte dal presente ma opera poi un'alterazione, un dislocamento, quindi un rinnovamento del dato ricordato, in base alle circostanze in cui viene ricordato<sup>10</sup>. Se l'archiviazione preserva dall'oblio, il ricordo soggettivo "avviene nel tempo e il tempo stesso interagisce attivamente nel processo"<sup>11</sup>. Di fronte alla crisi della memoria culturale, è l'arte a farsi carico di tematizzare la memoria e l'oblio: il processo di autoriflessione che l'arte produce non può essere comparato alla creazione di un archivio, sia esso personale o collettivo; questo particolare processo configura, infatti, nuove forme di rappresentazione della dinamica che intercorre tra ricordo e rimozione<sup>12</sup>.

### **Le cicatrici sul corpo del nonno**

Dopo la rottura con l'Unione Sovietica, nel 1948, il governo jugoslavo titino iniziò una campagna di persecuzione interna dei comunisti rimasti fedeli al Cominform. Gli arrestati furono deportati in diversi penitenziari, il più brutale fu Goli Otok, l'Isola Nuda nel Golfo del Quarnaro, nell'attuale Croazia. Dal 1949 al 1954, l'Isola Nuda fu carcere di Stato per prigionieri politici: qui gli internati erano costretti a lavori massacranti senza alcuna utilità, in un sistema che mirava a distruggere la dignità degli arrestati "da rieducare". I prigionieri erano sottoposti a violenze fisiche e psicologiche, erano percossi dai compagni di lager "anziani" che dimostravano così la loro "conversione": nel lager vittime e carnefici condividevano lo stesso destino<sup>13</sup>. Non esistevano condanne scritte, né processi regolari, si poteva finire sull'Isola Nuda anche solo per la denuncia di un conoscente malevolo o di un parente internato che non aveva più la forza di sopportare le pressioni dei carcerieri<sup>14</sup>.

Trentamila persone passarono per Goli Otok, tra questi c'era anche un uomo che, scomparso nel nulla per quattro anni, riapparve alla famiglia con un segreto così pesante da accompagnarlo fino alla morte. Sessant'anni dopo, la nipote di quest'uomo Tiha Gudac, regista e produttrice nata a Zagabria nel 1982, rompe il silenzio e comincia a fare domande su cosa ci fosse dietro alle cicatrici che il corpo del proprio nonno recava. Il suo documentario *Naked Island (Goli, 2014)* è un percorso d'indagine attraverso fotografie e interviste a conoscenti e familiari, per ricostruire i pezzi mancanti di un passato che non è solo del nonno e della sua generazione, ma che riguarda ancora le generazioni presenti. La scrittrice Dunja Badnjević, nel libro che racconta la carcerazione del padre, riporta come per molti anni l'Isola non potesse neppure essere nominata. Solo dopo la morte di Tito cominciò un processo di revisione attraverso le prime testimonianze dei superstiti e la pubblicazione di libri di memorie. Alcuni, come il padre della scrittrice, parlavano molto di Goli Otok, altri non la nominarono mai: forse erano tutti modi per cercare di rimuovere la memoria di quel luogo<sup>15</sup>. *Goli* di Tiha Gudac, miglior documentario al Sarajevo Film Festival 2014, è qualcosa di più di un'opera di denuncia sociale: diventa "luogo" di ricerca di sé, elaborazione di un trauma familiare mai confessato, ma tramandato.

SPECIALE



Fig. 1

Fin dalle prime immagini, Tiha sceglie di mettere sé e la propria storia davanti alla macchina da presa: il punto di partenza sono le foto di un'infanzia felice e la sua stessa voce fuori campo racconta la centralità dei nonni nella propria giovinezza. Nella spensieratezza di quegli anni, tra le vacanze al mare nella piccola cittadina di Novi Grad e le passeggiate nei boschi, una domanda non si poteva mai porre: cosa fossero quelle cicatrici sul corpo del nonno. A questo punto del film, la voce si interrompe e la narrazione è affidata alle fotografie, che cominciano a farsi frammentarie; sullo schermo compaiono solo alcuni particolari, un'espressione, una parte del corpo. In tal modo lo spettatore perde la visione complessiva dell'album di famiglia e assume il punto di vista della regista che sta compiendo un'indagine sul proprio passato.

La memoria interna familiare costituisce il primo tassello nella costruzione dell'identità individuale; è grazie ai racconti dei membri più anziani che è possibile ricostruire le origini della nostra storia. Un percorso di ricomposizione del passato diventa necessario per il recupero di una coesione e una continuità, elementi che, da un lato, Barbara Misztal individua come caratteri fondamentali della memoria familiare<sup>16</sup>, e dall'altro appartengono anche alla storia del singolo individuo. Il patrimonio simbolico, tramandato di generazione in generazione, è costituito non solamente da tradizioni e racconti condivisi, ma anche da segreti e sentimenti familiari e assume forma concreta in alcuni oggetti che rappresentano un lascito per i nuovi membri della comunità: vecchie lettere, fotografie<sup>17</sup> e spesso anche filmati amatoriali. Da questo punto di vista, la trasmissione transgenerazionale comprende sia i contenuti esperienziali sia le influenze di carattere emotivo che i discendenti ricevono in eredità; ecco dunque che accogliere una memoria significa soprattutto ottenere e interiorizzare un orizzonte di esperienza anche non vissuto in prima persona. Per questo l'indagine sul proprio passato e la ricostruzione delle proprie origini risulta una scelta fondamentale per la comprensione di sé<sup>18</sup>.

Il nonno di Tiha morì nel 1992 portando con sé il suo segreto. Nel proprio percorso di indagine Tiha si chiede perché la madre Đurđica non abbia mai parlato di "quando il nonno era via". Nel momento in cui la donna è posta davanti alla macchina da presa in qualità di testimone, emerge come l'argomento generi uno scontro e lo spettatore comprende di non essere di fronte a un semplice documentario a sfondo storico-sociale. Đurđica dice di sentirsi costretta a parlare di cose che per ora non vuole affrontare e lo

**SPECIALE** fa rivolgendosi direttamente alla macchina da presa, ossia alla figlia che la sta filmando. Nella sequenza successiva Tiha entra in campo e, in lacrime, discute con la madre che lamenta un atteggiamento troppo distaccato nel porle le domande. Dopo queste prime schermaglie, Đurđica dichiara di avere sempre saputo dove fosse andato a finire il padre, definito “nemico di Stato”; la madre ricorda le difficoltà quotidiane da lei vissute quando rimase sola per quattro anni. *Goli* è anche un percorso di sofferenza attraverso la grande storia, ed è la narrazione delle conseguenze di Goli Otok sulle famiglie che hanno subito le incarcerazioni: il trauma per la morte della sorella, il senso di disagio in una famiglia da cui si è sempre sentita estranea.



Fig. 2

Nelle sequenze successive, fotografie e filmati di repertorio ripercorrono la vita del nonno, dalla nascita nel 1922 fino all'arresto; il racconto si arricchisce anche delle foto degli amici più stretti dell'uomo, quelli che Tiha chiama “zii”, sopravvissuti a Goli Otok. Il montaggio alterna le testimonianze delle sofferenze subite sull'Isola, filmati d'archivio di quegli anni, e alcune riprese dell'isola oggi.

La testimonianza, scrive Alice Cati, è presente nei luoghi di memoria allorché i testimoni eseguono una rievocazione (*reenactment*) del proprio vissuto assegnandovi un nuovo significato. Maggiore importanza assume la relazione sociale di mutuo riconoscimento tra ascoltatore e testimoni, a partire da un'apertura del soggetto parlante verso il destinatario con cui si viene a costruire una situazione comunicativa nuova. Il racconto di quanto avvenuto a Goli Otok è reso ancora più doloroso dal silenzio a lungo imposto ai sopravvissuti con la minaccia di essere arrestati di nuovo; la testimonianza si presenta qui come un fenomeno di tipo intersoggettivo in cui subentra una cooperazione sul piano dell'interpretazione per la costruzione del significato del racconto testimoniale<sup>19</sup>. Il legame empatico che, nel film, s'instaura tra testimone, destinatario e contenuto del ricordo rappresenta un passo verso il risanamento dell'esperienza traumatica vissuta dal testimone poiché il pubblico si trasforma in soggetto che rende possibile la rielaborazione della memoria stessa; l'uditore diventa così testimone del testimone, inoltre l'utilizzo della tecnologia filmica porta l'esperienza della testimonianza dal livello di racconto personale a quello di patrimonio transculturale<sup>20</sup>.

**SPECIALE** Il percorso della regista si conclude sull'Isola Nuda. Tre mesi prima di partire Tiha e la madre discutono davanti all'obiettivo sul significato di questo documentario. Đurđica lamenta il fatto che la figlia voglia dare un senso troppo drammatico alla sua storia: Goli Otok è stato definitivamente superato per lei e questo film deve avere un messaggio a lieto fine: dimostrare come una ferita così profonda possa guarire.



Fig. 3 | Tiha Gudac (a destra) e la madre Đurđica

In questa sequenza, Tiha sembra molto ancorata al momento contingente del proprio confronto con la storia familiare; la madre, invece, è preoccupata da quale messaggio possa arrivare al pubblico che vedrà il film. Le due posizioni tenute da Tiha e dalla madre disegnano come delle traiettorie che indicano la trasitività del ricordo. A livello sincronico, l'atto testimoniale avviene nel presente come dialogo tra narratore e destinatario; a livello diacronico l'atto si sviluppa in un tempo storico astratto e a se stante che nasce dalle riattualizzazioni del tempo storico medesimo. In quest'ultimo caso, i destinatari della testimonianza possono collocarsi anche in epoche storiche diverse dalla sua prima emissione. Questa particolare temporalità diventa fondamentale per la costituzione delle comunità del ricordo<sup>21</sup>.

Pur utilizzando prevalentemente materiale fotografico e tenendo un rapporto stretto con la Storia collettiva, ritengo che *Goli* possa essere inserito nella tradizione documentaria che fa del dispositivo filmico uno strumento di confronto con l'ambito familiare. Molte opere documentarie facenti parte di cinematografie diverse sono basate sull'utilizzo di *found footage*, da filmati privati amatoriali che rievocano memorie diverse: basti pensare a due film pioneristici come *Nana, Mom and me* (Amalie Rothschild, 1975) e *Rite daughter* (Michelle Citron, 1979), ai lavori di Peter Forgacs e Alan Berliner, fino ad arrivare ai più recenti *Must read after my death* (Morgan Dews, 2007) e *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002). A tal proposito, non si può non rilevare una certa affinità tra il lavoro compiuto sul materiale fotografico in *Goli* e l'uso del materiale filmico di Alina Marazzi. L'operazione di isolamento e dettaglio fatto da Tiha Gudac sulle foto del nonno, ripreso di schiena mentre pesca, spinge lo spettatore a cogliere, nell'espressione dell'uomo, il peso del proprio segreto; così come la visione rallentata del primo piano di Liseli messo in ombra dal cappello di paglia preannuncia in qualche modo il tragico finale.

**SPECIALE** Entrambe le autrici puntano a ricostruire l'immagine del parente scomparso per ricomporre la propria storia. Anche Alina Marazzi, che fa sentire nel film la propria presenza nelle inquadrature leggendo e sfogliando i diari e le lettere della madre scomparsa, descrive come segue<sup>22</sup>.

Il film ha rappresentato per me un processo di elaborazione della perdita e di riconciliazione. Tutto quello che è accaduto dentro di me è stato sconvolgente e ha avuto un valore terapeutico. È stato un processo di scavo profondo e doloroso, di sfogo di un sentimento mai espresso prima; quando sono arrivata alla fine del percorso mi sono sentita meglio, proprio perché ho messo insieme i pezzi della mia e della sua storia<sup>23</sup>.

### Viva il cinema! Viva Tito!

Presentato in anteprima italiana nel 2011 al Trieste Film Festival, *Cinema Komunisto* (Mila Turajlić, 2010) è un viaggio nella storia dell'Avala Film, i più grandi e longevi studios cinematografici della Jugoslavia.



Fig. 4

Creati nel 1946 gli Avala Film hanno ospitato, fino al 1992, la produzione di centinaia di pellicole, tra film di finzione, documentari, cortometraggi, e numerose co-produzioni internazionali. Dopo la guerra che il Paese ha vissuto negli anni Novanta, gli studi hanno visto un lungo percorso di declino fino a giungere alla bancarotta nel 2011. Il governo serbo ha messo in vendita l'Avala Film per il valore del terreno su cui sorge, e ha messo in vendita l'intero catalogo dei film prodotti; la vendita, conclusasi nell'aprile 2015, ha portato alla privatizzazione di molto patrimonio cinematografico jugoslavo. Dopo la notizia della messa in vendita degli studios, gli autori di *Cinema Komunisto* hanno invitato chiunque avesse testimonianze, memorie, fotografie e souvenir dell'Avala Film a mandare il proprio contributo per creare uno spazio online della vecchia Cinecittà jugoslava. Questa iniziativa suggerisce molti elementi utili a comprendere il significato di *Cinema Komunisto*.

Raccontare la storia di ascesa, declino, scomparsa degli studi jugoslavi non vuol dire semplicemente ricostruire la storia di un'istituzione culturale che ora ha cambiato la propria funzione; è la grande metafora

**SPECIALE** di un Paese che ha costruito la propria immagine anche attraverso il cinema e che ora può vivere solo attraverso i ricordi e le testimonianze di chi ha assistito alla sua scomparsa. L'intento è dichiarato fin dai titoli di testa dove la scritta "*This is a story of a country that no longer exists except in movies*" segna l'inizio di questo viaggio. Nei primi minuti vengono presentati i protagonisti che accompagneranno lo spettatore nella storia della Avala Film quasi fossero i titoli di testa di un'altra pellicola. I loro nomi compaiono tra brani di interviste, sequenze dei film a cui hanno lavorato e filmati d'epoca: il produttore Steva Petrović, il set designer Veljko Despotović, l'attore Bata Živojinović, il direttore degli studios Gile Đurić, il regista Veljko Bulajić, il presidente della Jugoslavia Josip Broz Tito, e infine Leka Kostantinović, che fu proiezionista personale del presidente per 32 anni. Ciascun nome rappresenta una voce narrante diversa nel film. Nelle interviste raccontano la costruzione dell'Avala Film e il suo funzionamento; sequenze dei film dell'epoca e immagini del lavoro sul set si alternano ai documenti d'archivio che mostrano la costruzione del Paese e l'ascesa di Tito, da partigiano a presidente. La testimonianza del proiezionista Leka, con filmati e fotografie inediti, ci offre il ritratto del maresciallo nella dimensione intima delle proiezioni cinematografiche in compagnia della moglie e degli amici.



Fig. 5 | Josip Broz Tito e la moglie Jovanka

È interessante notare la scelta della regista di inserire Tito tra i nomi del cast: non c'è differenza tra la direzione di un film e quella di una nazione. Testimonianza, documento storico e finzione cinematografica s'intrecciano per il montaggio di un film nuovo, la storia di una nazione che faceva del cinema uno degli strumenti più potenti di propaganda per la creazione del suo mito.

Nell'opera di Mila Turajlić ogni evento della storia nazionale passa attraverso il racconto cinematografico senza lasciare spazio alla rappresentazione dei "lati oscuri" della politica titina, quali Goli Otok. Dal documentario emerge invece come tra Tito e il settore cinematografico ci fosse un rapporto simbiotico. Non solo i film partigiani raccontavano le sue avventure di guerra, ma il presidente esercitava un controllo personale assoluto anche sul processo di produzione, leggendo e commentando le sceneggiature, decidendo le scene da tagliare e visionando il risultato a casa propria prima dell'uscita nelle sale. Per il film *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973) il maresciallo presenziò alle riprese e scelse l'attore che doveva interpretarlo, Richard Burton. Per *La battaglia della Neretva* di Veljko Bulajić (*Bitka na Neretvi*, 1969)

**SPECIALE** autorizzò persino la distruzione del ponte sulla Neretva per rendere più realistiche le riprese del film.



Fig. 6 | il regista Veljko Bulajić con il poster del film *La battaglia della Neretva* realizzato da Picasso

Nella conduzione delle interviste i protagonisti sono spesso inseriti in una particolare drammaturgia legata al contesto jugoslavo, soprattutto per la figura di Leka Kostantinović. La telecamera a mano lo riprende mentre porta una corona di fiori sulla tomba del presidente rivolgendogli una preghiera laica. Mentre avvia il vecchio proiettore, fotografie in bianco e nero lo ritraggono nella sala cinema di casa Broz. Questa messa in scena è ancora più evidente nella sequenza girata tra le macerie della residenza di Tito a Belgrado: un montaggio alternato di filmati d'epoca e riprese attuali degli stessi luoghi esaspera il confronto tra gli splendori passati e la decadenza presente; la telecamera segue il proiezionista che attraversa le stanze in rovina descrivendo com'erano un tempo, poi si siede su una delle poltrone rimaste e prende in mano una bobina trovata per terra tra i calcinacci. L'intervista ricorda la poetività della scena di *Cronaca di un'estate* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch, Edgar Morin, 1961) in cui Marceline attraversa a piedi, in due lunghi piani sequenza, dapprima Place de la Concorde poi Les Halles a Parigi, mentre la sua stessa voce fuori campo racconta i giorni della deportazione nazista. Alla fine del documentario di Rouch e Morin, quando tutti i protagonisti sono invitati a commentare le loro interviste, Marceline dice che la messa in scena non ha influenzato l'autenticità dei suoi ricordi. In entrambi i casi il documentario funziona come veicolo della memoria personale che ora assume una forma nuova attraverso il re-enactment e la riappropriazione che il film permette<sup>24</sup>. La messa in scena cinematografica, nei due diversi contesti delle opere sinora analizzate, può spingere lo spettatore a considerare la testimonianza quasi una performance di un attore, investito di una parte da recitare, in realtà Birgit Neuman ha messo in evidenza come le pratiche di ricostruzione del passato possiedano già una forte componente performativa. Più che riprodurre una realtà trascorsa, i ricordi creano determinate versioni del passato in relazione alla contingenza e ai mediatori scelti; i contenuti mnestici non sono recuperabili in quanto tali, ma spesso dipendono dagli scopi e dai contesti della loro ricostruzione nel presente. Tale costruibilità non rende i ricordi "falsi" o "sbagliati", ma è fondamentale la loro capacità di creare specifiche versioni del passato per mezzo delle quali si definisce il presente in cui si sta ricordando<sup>25</sup>. Riguardo a *Cinema Komunista* i racconti dei testimoni e la modalità di svolgimento delle

**SPECIALE** interviste contribuiscono a rendere un sentimento di perdita e di rimpianto non solo per un tempo, ma anche per un Paese che non tornerà più.

Questo viaggio finisce tra le macerie, dell'Avale Film, della residenza di Tito bombardata dalla Nato nel 1999 e quelle di un Paese che vive solo nella memoria personale dei suoi ex-cittadini. In conclusione esiste un ultimo importante livello narrativo, quello dell'autrice e di una generazione di cineasti che, come Mila Turajlić, sono nati sul calare del sogno jugoslavo, ne hanno assistito alla cancellazione e ora ne denunciano una "confisca della memoria", per riprendere un'espressione della scrittrice Dubravka Ugresić. Se nel sito web del film la regista lamenta la rimozione sistematica di un mondo che appartiene alla sua infanzia, dai nomi delle strade alla trasformazione dei vecchi cinema di Belgrado in un agglomerato di caffè, la scrittrice spiega come contemporaneo al crollo del Paese multinazionale si sia innescato anche un processo di confisca della memoria collettiva jugoslava, sostituita dalle singole memorie nazionali. La guerra ha soltanto radicalizzato e affrettato tale processo. Una memoria è stata cancellata, un'altra è stata adottata dai singoli stati per la creazione di una propria immagine nazionale, recuperando fatti risalenti alla seconda guerra mondiale<sup>26</sup>. Di fronte all'imposizione di una nuova memoria, costruita artificialmente, ricordare diventa un atto sovversivo; come tutte le contro-memorie, scrive Stefano Petrunaro, anche le jugostalgie "sono lotte con il potere e per il potere"<sup>27</sup>, battaglie ingaggiate per contrastare le memorie egemoniche nei paesi successori. Nei nuovi stati gli jugonostalgici erano considerati con sospetto, retrogradi, nemici del popolo e della democrazia, persone che rimpiangono il comunismo<sup>28</sup>. Il ricordo di un cinquantennio vissuto insieme rimane negli oggetti portati per il mondo dagli esuli ex-jugoslavi, ma resta il problema se è possibile trasmettere a qualcuno una memoria di questi frammenti sparsi. Ritengo che un film come *Cinema Komunisto*, una sorta di museo virtuale dell'Avale Film, risponda al compito di comunicare e tramandare una parte di quella memoria collettiva perduta. Se la nostalgia secondo Svetlana Boym è "un intermediario tra la memoria collettiva e individuale", attraverso il linguaggio dell'arte il lavoro di Mila Turajlić può rappresentare il passaggio da una nostalgia restauratrice, di simboli e rituali commemorativi della madrepatria che abbiano valore di verità assoluta per il presente, a una nostalgia riflessiva, maggiormente orientata alla narrazione individuale, ironica e critica, che accoglie il senso della distanza come strumento per raccontare la propria storia e spiegare il rapporto tra passato e presente<sup>29</sup>.

## Conclusioni

Tiha Gudac e Mila Turajlić si accostano al passato con diversi approcci: sia in *Goli* che in *Cinema Komunisto* racconto personale e dimensione collettiva si intrecciano. In questi due film possiamo ritrovare la distinzione che Patrizia Violi fa tra autobiografia e testimonianza: la testimonianza, malgrado sia riconducibile all'esperienza di un singolo individuo, si colloca in una dimensione più ampia di cui il narratore diviene portavoce. Per dare spazio a questa dimensione, le due autrici si discostano dai modi dell'autobiografia che è la narrazione di un'esistenza "esemplare" e degna di essere raccontata. Come abbiamo visto anche per gli intervistati dei due documentari, i racconti autobiografici testimoniali uniscono le componenti soggettive alla memoria condivisa di un'intera comunità. Nei due film non è tanto la "verità" di una testimonianza di carattere autobiografico ad essere importante, quanto l'inserirsi di tale testimonianza individuale all'interno di una narrazione storica di ampio respiro<sup>30</sup>.

Silvia Badon



## SPECIALE Note

1. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano 2005, pp. 198-199.
2. André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, pp. 3-4.
3. *Ivi*, p. 3.
4. Sara Pesce, *Memoria e cinema*, in Elena Agazzi, Vita Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi*, Meltemi, Roma 2007, p. 434.
5. *Ivi*, p. 436.
6. *Ivi*, p. 437.
7. *Ivi*, p. 445.
8. *Ivi*, p. 446.
9. *Ivi*, p. 443.
10. Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 27-30.
11. *Ivi*, p. 30.
12. *Ivi*, p. 23.
13. Pirjevec, *Tito e i suoi compagni*, Einaudi, Torino 2015, pp. 264-265.
14. Dunja Badnjević, *L'Isola Nuda*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 67.
15. *Ivi*, p. 63.
16. Barbara A. Misztal, *Theories of social remembering*, Open University Press, Philadelphia 2003, pp. 18-19.
17. *Ivi*, p. 19.
18. Alice Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis Edizioni, Milano/Udine 2013, p. 146.
19. *Ivi*, pp. 138-139.
20. *Ivi*, p. 140.
21. *Ivi*, pp. 146-147.
22. Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, RCS Libri, Milano 2006, p. 100.
23. *Ivi*, p. 103.
24. Alice Cati, *op. cit.*, p. 94.
25. Birgit Neumann, *La performatività del ricordo*, in Elena Agazzi, Vita Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi*, Meltemi, Roma 2007 p. 306-308.
26. Dubravka Ugrešić, *La confisca della memoria*, in Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 270-271.
27. Stefano Petrungero, *Jugostalgia. Ripensamenti al cospetto della Jugoslavia defunta*, in Rolf Petri (a cura di), *Nostalgia*, Edizione di Storia e Letteratura, Roma 2010, p. 257.
28. Dubravka Ugrešić, *op. cit.*, p. 273.
29. Svetlana Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, in Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 59-66.
30. Patrizia Violi, "Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza", *E|C-A/SS*, 11 marzo 2009, p. 2.

## SPECIALE **La funzione critica nella ripetizione della lezione marxista: *Marxism Today (prologue)***

Nel passato recente del ventesimo e del ventunesimo vi sono due eventi che hanno segnato la storiografia della società occidentale: la caduta del Muro di Berlino e gli attentati dell'11 settembre alle Twin Towers del World Trade Center di New York e al Pentagono di Washington D.C. In termini socio politici questi due eventi hanno demarcato l'avvio di momenti contrastanti per la storia contemporanea: se, da un lato, per la caduta del Muro di Berlino si è avuta una percezione di ottimismo e speranza; dall'altro lato, dopo l'11 settembre 2001, il mondo è crollato in una fase distopica in cui l'inizio della cosiddetta guerra al terrore e lo scoppio di una pesante regressione economica ha generato una crisi dei valori occidentali di libertà<sup>1</sup>. Volendo trovare una linea di continuità tra i due eventi, al netto della diversità degli esiti, potremmo sottolineare come la conflittualità sia un elemento caratterizzante per entrambi e come la risoluzione della "guerra fredda", con il cedimento di una delle parti in gioco, abbia agevolato l'ascesa di un sistema economico globale e di un neoliberalismo incentrato sullo smantellamento dello stato sociale. Interconnessioni sono riscontrabili anche nella trasmissione della memoria dei due eventi come nel caso del video che andremo a prendere in analisi, in cui la narrazione istituzionale della *perestrojka* (ristrutturazione) – l'insieme di riforme politico-economiche che riguardano l'Unione Sovietica nella seconda metà degli anni Ottanta – viene messo in discussione anche alla luce di quanto accaduto dopo il 2001. *Marxism Today (prologue)* (2010) è un lavoro video dell'artista britannico Phil Collins che affronta la narrazione della teoria e della prassi marxista mediante il racconto personale del trauma successivo alla caduta del muro di Berlino in un momento di forte pervasività del capitalismo globale<sup>2</sup>. Nel *climax* in cui si sviluppa la narrazione di *Marxism Today (prologue)* si tiene in considerazione il sentimento di scetticismo nei confronti del capitalismo globale che emerge dopo i fatti dell'11 settembre, durante lo stato di recessione permanente in cui si trovava l'Occidente – uno scetticismo che mostrò la necessità di problematizzare il trionfalismo successivo alla disfatta del blocco sovietico e di muovere una critica al concetto di "progresso come [...] legge storica"<sup>3</sup>.

All'interno della generale ripresa degli studi sul marxismo in arte contemporanea, *Marxism Today (prologue)* pone l'accento sulla residualità della storia dopo la caduta del muro di Berlino. Il lavoro di Phil Collins si appropria del nome della rivista marxista britannica *Marxism Today*, pubblicata tra il 1957 e il 1999, assimilandone in qualche modo intenti e metodi di indagine culturale. Il progetto di Collins parte dall'idea di fondo che, durante le celebrazioni per il ventesimo anniversario della caduta del muro di Berlino e nella conseguente re-storicizzazione dell'evento, l'attenzione era stata posta decisamente su due filoni narrativi ben distinti. Da un lato si commemorava il ruolo della politica istituzionale che aveva portato alla riunificazione e dall'altro si narravano le vicende delle opposizioni interne al regime comunista della Repubblica Democratica Tedesca (DDR) come quelle della Chiesa protestante o del movimento di ascendenza punk<sup>4</sup>. Nella ricostruzione istituzionale dei fatti si sottolineavano due aspetti: da un lato, il peso politico dall'allora cancelliere Helmut Kohl, accogliendo come momento di svolta dell'intero processo di *perestrojka* il discorso pronunciato dal presidente americano Ronald Reagan nel giugno del 1987 con la celebre frase "*Tear down this wall!*"; dall'altro lato, l'insoddisfazione dei cittadini della Repubblica Democratica, cristallizzata iconicamente nelle immagini dell'abbattimento del muro. Le celebrazioni del 2009, pur mostrando un interesse verso la molteplicità delle possibilità narrative della ricostruzione dell'evento del 1989, hanno riproposto lo schema di potere del capitalismo occidentale in cui la concertazione politica, basata sulla spinta formale delle opposizioni, concorre a legittimare le democrazie rappresentative. Nella descrizione del processo di rinascita e ricostruzione della nuova Germania vengono deliberatamente escluse le figure di coloro che, pur risultando "oppressi" dalla storia, avevano ugualmente contribuito alla riunificazione del Paese<sup>5</sup>.

Durante le celebrazioni del 2009 non c'è stato spazio per gli insegnanti di marxismo-leninismo della

**SPECIALE** Repubblica Democratica Tedesca (DDR); come non vi è stato spazio per una riflessione critica sul processo di transizione. La cancellazione delle vicende umane e professionali dei protagonisti di *Marxism Today (prologue)* è l'elemento più evidente nella narrazione di Phil Collins, il quale raccoglie delle storie liminali a cui le istituzioni non hanno dato peso nel processo di formazione di una Germania dal nuovo assetto dopo la Riunificazione tedesca (*Deutsche Wiedervereinigung*). L'artista, interessatosi a questo "vuoto", inizia una ricerca sugli ex insegnanti di marxismo-leninismo della DDR e sulle loro biografie allo scopo di preparare una narrazione video alternativa come progetto per la sesta Biennale di Berlino del 2010. Collins inizia la sua ricerca ponendo l'attenzione sia sulla caduta del muro che sulle celebrazioni del 2009, facendo della sua narrazione un tentativo di rilettura della nozione di evento storico. Questo rinnovato interesse verso l'evento non ha nulla in comune con forme di storia evenemenziale e fattuale. Per Collins il crollo del muro, e più nello specifico le celebrazioni di quel dato evento, vengono messe al centro di un processo di osservazione critica. In questa prospettiva, la scelta di partire dalle celebrazioni del ventennale della caduta del muro di Berlino si connette ad una nozione di evento di cui si vuole sottolineare instabilità e mutevolezza, un evento che "[è] ciò che diventa" come ebbe a sostenere Michel de Certeau qualche anno prima e in merito ai fatti del Maggio parigino del 1968<sup>6</sup>.

La costruzione filmica di *Marxism Today (prologue)* asseconda questa idea di progressività del concetto di evento, che nel video diviene una sorta di spettro – mai esplicitamente mostrato – e non ancora del tutto risolto. La caduta del muro di Berlino resta in uno stato di indeterminatezza come qualcosa che non ha avuto un inizio e che allo stesso tempo non ha ancora fine, ma che non smette di influenzare gli eventi successivi<sup>7</sup>. Un evento di per sé problematico e capace di produrre una discontinuità nella supposta continuità strutturale del processo storico<sup>8</sup>.

*Marxism Today* è un progetto, non ancora conclusosi, nel cui prologo si affronta la narrazione storico-sociale delle vicissitudini personali e professionali di ex insegnanti della dottrina marxista-leninista. Il lavoro di Collins ha avuto inizio con la pubblicazione di un annuncio su diversi quotidiani tedeschi in cui l'artista chiedeva di poter entrare in contatto con chiunque avesse ricoperto il ruolo di insegnante di marxismo-leninismo durante il periodo della DDR al fine di chiedere loro la disponibilità a ripetere delle lezioni su quelle che erano state le loro materie di insegnamento. Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale e con la separazione della Germania in due blocchi contrapposti, il programma di insegnamento della dottrina marxista e leninista divenne fondamentale nella DDR non solo in forma di indottrinamento, ma anche come reazione al passato nazista della nazione. All'annuncio di Collins avevano risposto ex professori ed accademici sia tedeschi che russi, tra i quali l'artista aveva selezionato tre ex docenti di marxismo-leninismo. Nel montaggio finale del video le protagoniste sono quattro donne tedesche: alle insegnanti Petra Mgoza-Zeckay, Andrea Ferber e Marianne Klotz, si aggiunge Ulrike Klotz un'ex atleta della nazionale femminile di ginnastica artistica e figlia di Marianne. Ogni intervista è condotta in ambienti familiari e intervallata da materiale di *footage*<sup>9</sup>. Collins chiede alle protagoniste di raccontare le loro vicende biografiche a partire dalla riunificazione della Germania, ovvero dal momento in cui il sistema scolastico della Repubblica Federale ingloba quello della Repubblica Democratica sollevando di fatto le intervistate dall'incarico. Nell'opinione pubblica occidentale i momenti successivi al crollo del muro e l'avvio del processo di riunificazione vennero immediatamente celebrati come fondamentali per la costruzione di una nuova Germania democratica basata sulla difesa dei valori di inclusione sociale. Ma lo studio di questo determinato periodo storico successivo alla caduta del muro mostra, in realtà, una serie di problematiche sulle quali Phil Collins ha voluto concentrare l'attenzione.

Lo storico inglese Richard Evans, a pochi mesi dalla riunificazione, denunciava (sulle pagine della rivista *Marxism Today*) che la riunificazione tedesca stesse prendendo le sembianze di una sorta di "colonizzazione" – all'aggressione economica della parte orientale del Paese si associava una revisione radicale della vita quotidiana e lo smantellamento di istituzioni culturali importanti come centri di ricerca, istituti universitari e case editrici<sup>10</sup>. A misure economiche vantaggiose per i cittadini dell'ex Germania Est – come la conversione alla pari per salari, prezzi e depositi bancari fino a 4000 marchi a persona della

**SPECIALE** valuta della Repubblica Democratica Tedesca con quella della Repubblica Federale – si assistette a una serie di tagli e riforme tra cui l'espunzione del marxismo-leninismo dai programmi scolastici pubblici. Evans sottolinea come, in Germania, il processo di marginalizzazione del marxismo-leninismo avviatosi negli anni Novanta possa trovare un parallelo nella storia tedesca solo con quel che accadde all'ideologia nazista dopo la fine del terzo Reich<sup>11</sup>.

Nel lavoro di Phil Collins l'appendice *prologue*, apposta al titolo, ribadisce che il video parla del passato. Le unità di contenuto formalizzate nel lavoro di Collins sono organizzate in un discorso in cui coesistono il tempo dell'enunciazione e il tempo di quello che viene enunciato. L'artista pianifica questa coesistenza al fine di produrre una disarticolazione o una storia a zig zag, come sostiene Roland Barthes, e ci offre la possibilità di saltare tra i piani temporali approfondendo le vicende dei personaggi del video<sup>12</sup>. *Marxism Today (prologue)* è strutturato in modo tale da poter contenere sia le vicende professionali che quelle personali dei protagonisti in una formazione narrativa sottile che, da un lato, evoca (senza esplicitare) il collasso del regime comunista e, da un altro, sottolinea lo svilimento delle figure professionali degli intervistati. La storia della Germania Est appare come sostituita dalla storia della potenza coloniale della Germania Ovest in un processo che solo istituzionalmente e politicamente può essere definito di unificazione ma che, di fatto, assume la conformazione di un accorpamento. Collins destruttura l'evento del crollo del muro mettendolo in relazione con i racconti personali dei protagonisti. *Marxism Today (prologue)* si apre con la testimonianza di Petra Mgoza-Zeckay, insegnante di marxismo-leninismo per gli studenti di medicina alla *Karl Marx Universität*. Petra, alla presenza delle figlie, parla del 1989 evocando simultaneamente la scomparsa del proprio Paese e dell'ex marito, uno studente tanzaniano che decise di togliersi la vita nel Maggio del 1989 dopo aver vissuto gravi problemi legati al proprio visto di permanenza in Germania.



Fig. 1

La costruzione filmica del racconto di Petra Mgoza-Zeckay è intervallata da alcuni materiali d'archivio e fotografie di famiglia che fungono da prove iconiche della sua testimonianza. Dopo la testimonianza di Petra Mgoza-Zeckay il registro composito della narrazione di Collins appare sempre più evidente con l'inserimento di un lungo brano tratto dal film *Kontakt*<sup>13</sup>. In questa prima parte del video il montaggio segue una forma associativa per analogia che lega e differenzia la parte riguardante Petra Mgoza-

**SPECIALE** Zeckay con il *footage* di *Kontakt*. Il brano si apre con un pannello che riporta una citazione firmata Vladimir Il'ič Ul'janov (Lenin), in cui si incoraggia gli insegnanti a stimolare gli studenti verso una elaborazione critica del comunismo e a non imporre proverbi e precetti morali. Collins sottolinea il ruolo degli insegnanti di marxismo-leninismo all'interno della DDR e la *voice-over* di *Kontakt*, suggerisce che "das sympathy ist eine brücke für ideology [la simpatia è un ponte per l'ideologia]". La classe viene filmata durante lo svolgersi di una discussione critica e appare chiaro come il regista, Götz Oelschlägel, si sforzi di sottolineare l'importanza del ruolo degli insegnanti di marxismo-leninismo nel ricucire la frattura generazionale apertasi fra gli studenti e le autorità di regime dopo i fatti della primavera di Praga<sup>14</sup>. Il dibattito tra i giovani scolari invitati dal docente a riflettere sul concetto di *Ausbeutung* (sfruttamento) segue consequenzialmente le parole di Petra Mgoza-Zeckay con un raffronto parallelo, tra le condizioni di vita e di lavoro nelle due Germanie in cui l'Occidente diventa il mitico spazio dell'ignoto, come sostiene Boris Groys, a cui gli studenti guardano con ammirazione e sospetto<sup>15</sup>. Collins decide di far sormontare parte della discussione dalla musica acusmatica e non diegetica della colonna sonora composta da Lætitia Sadier e Nick Powell. Il suono annulla la narrazione dialogica e si dilunga sino alla fine della scena che non si risolve con un'asserzione verbale, ma altresì con un gesto frutto del dialogo che ci è stato nascosto. Nell'ultima sequenza della scena, infatti, una delle studentesse si alza dal suo banco, percorre la classe e cancella il punto interrogativo tracciato di fianco alla parola *Ausbeutung*. La struttura di alternanza tra intervista e materiale di *footage* si ripropone anche per i brani riguardanti la testimonianza di Andrea Ferber e la clip tratta dal programma televisivo *Von Pädagogen für Pädagogen* (dagli educatori per gli educatori).

Andrea Ferber è l'unica delle intervistate che parla in lingua inglese e il racconto inizia con la sua esperienza da insegnante alla *Hochschule für Ökonomie Bruno Leuschner*. Ferber, addottoratasi nel marzo 1990 con una ricerca riguardante le teorie neo-liberali sulla disoccupazione, parla dei motivi per cui il marxismo, anche dopo la caduta del muro e anche in ambito finanziario, sia rimasto per lei un valido metodo epistemologico. Una volta acquisito un metodo critico, dice la Ferber, non vi è regalo più grande che si possa ricevere. Dopo *Marxism Today* (*prologue*) Andrea Ferber è stata protagonista della seconda fase del progetto, rivestendo nuovamente i panni dell'insegnante di marxismo-leninismo per il lavoro video *Use! Value! Exchange!*<sup>16</sup>



Fig. 2

**SPECIALE** All'intervista con Andrea Ferber fa seguito il brano tratto da *Von Pädagogen für Pädagogen* in cui è ospite il professore Günter Pippig il quale, esasperando la retorica di regime, spiega l'importanza dell'educazione obbligatoria. Le parole del professore si assopiscono gradualmente sino ad essere sostituite dal suono acuto di un vibrafono e di una tastiera, per poi ritornare nella parte finale del discorso in cui il docente affronta il rapporto tra la necessità di apprendimento e la volontà degli scolari di manifestare la loro indipendenza nel farlo. In questo caso le scelte di montaggio di Collins creano un'associazione per contrasto in cui la marcata differenza tra Andrea Ferber e Günter Pippig produce una correlazione che ci riporta all'importanza dell'educazione marxista. L'ultimo capitolo del video è dedicato a Marianne e Ulrike Klotz, madre e figlia e rispettivamente ex-insegnante di economia politica ed ex ginnasta professionista della nazionale olimpica della DDR. Marianne dopo la riunificazione è stata impiegata in un'agenzia matrimoniale, mentre Ulrike racconta delle difficoltà per un atleta nel ritrovarsi in una vita ordinaria dopo anni di allenamenti intensivi. Il conflitto fisico di Ulrike porta l'ex ginnasta a dichiararsi prigioniera di un corpo di cui non conosceva la vera natura. Alle parole di Marianne e Ulrike si alternano materiali di *footage* e documenti privati fatti scorrere sotto l'obbiettivo della camera.



Fig. 3

Collins insiste sulle immagini delle olimpiadi di Seul del 1988 a cui Ulrike aveva preso parte ripetendo, in un *loop* rallentato della durata di 35 secondi, una delle scene in cui l'atleta fallisce la presa dell'attrezzo durante l'esecuzione del volteggio. Dalle immagini di Seul e dalle parole di Ulrike, Collins passa a quelle del festival della ginnastica e dello sport di Leipzig del 1983. Anche in questo caso il brano di *footage* viene accompagnato dal suono acustico e non diegetico della colonna sonora originale. La scena finale di *Marxism Today (prologue)* viene contratta nel tempo mediante un'accelerazione delle immagini, espediente che favorisce da un lato l'uscita dal video e dall'altro accentua gli effetti cromatici degli esercizi ginnici che celebrano l'unione tra stato e società socialista che la storica Mary Fulbrook ha definito "*Participatory dictatorship*"<sup>17</sup>. Collins sembra avvalorare la tesi della dittatura partecipativa mediante un taglio di montaggio che crea un'interessante associazione di analogia parallela, infatti, nella

**SPECIALE** geometria delle coreografie per il festival di Leipzig vi è un richiamo alla celebre cerimonia di apertura dei giochi olimpici di Pechino del 2008 e un monito alla sintesi post-politica della traiettoria marxista contemporanea.



Fig. 4



Fig. 5

SPECIALE



Fig. 6

Se segmentiamo *Marxism Today (prologue)* appare chiaro in che modo l'alternanza che Collins segue rigidamente tra interviste e materiali di *footage* conferisca ritmo ed equilibrio al video e sottolinei come entrambe le tipologie di documenti – pur discordanti tra loro – abbiano peso nel lavoro di ricostruzione e ripetizione dell'evento storico. L'analisi delle componenti cinematografiche di *Marxism Today (prologue)*, codici visivi, sonori e codici del montaggio, mostra il modo in cui l'artista ha provato a creare una relazione intima tra la videocamera e i protagonisti del video. Collins fa un ampio uso di primissimi piani di volti e di dettagli di mani e oggetti personali dei protagonisti, come il mobilio, i documenti o le fotografie, al fine di creare un *setting* domestico in cui fosse possibile sviluppare una forma di narrazione intima di una vicenda pubblica. Questa intimità è funzionale al discorso di Collins che ruota intorno alla nozione di identità diasporica e sfrutta le testimonianze dei protagonisti del video per creare una narrazione politica in cui il collasso della Repubblica Democratica si intreccia all'annichilimento del ruolo professionale dei suoi cittadini<sup>18</sup>. La forma in cui Collins decide di mettere in video le vicende umane dei protagonisti rimarca non solo le conseguenze del crollo del muro, ma contribuisce ad attuare una strategia critica di ripetizione storiografica. Più semplicemente è possibile riscontrare questa ripetizione nel secondo capitolo del progetto, infatti, il video *Use! Value! Exchange!* è la riproposizione di una lezione basata su *Il Capitale* di Karl Marx ad una classe di studenti di economia dei giorni nostri. Questa ripetizione, lungi dall'essere un'operazione propagandistica, può considerarsi una forma di critica socio-teorica al capitalismo contemporaneo. L'intera operazione sottolinea le modalità con cui la Germania unificata ha sommariamente cancellato il recente passato senza concedersi la possibilità di un dibattito nazionale sulla transizione.

La funzionalità storica della narrazione ricorsiva di Collins si esplicita nel momento in cui l'atteggiamento dell'artista diviene filtro tra i ricordi – ricchi di *pathos* – degli ex docenti di marxismo-leninismo e il corso della storia nazionale della Germania. In questo rapporto possiamo riscontrare il problema storico del rapporto tra storia e memoria. Abbiamo visto come, nella struttura cinematografica di *Marxism Today (prologue)*, l'artista abbia mescolato ad una gamma variegata di documenti testimonianze personali dei protagonisti. Questo espediente ci fa comprendere come la memoria personale degli insegnanti non è mai esclusivamente privata, ma è, come sostiene Paul Ricœur, una "ripresa della storia da parte e nella memoria"<sup>19</sup>. In questo tipo di narrazioni il delicato rapporto tra storia e memoria si comprende, sempre secondo Ricœur, proprio nella fase di scrittura in cui alla lettura della storia si associa una sua fase di ri-



**SPECIALE** scrittura sulla base di nuovi materiali<sup>20</sup>. Ecco quindi che la ripetizione di un particolare brano della storia della Germania nasce da un processo di ricostruzione a ritroso in cui alla narrazione istituzionale si aggiungono articoli, documenti personali, immagini, foto, *footage* e forme di iscrizioni non convenzionali. La narrazione di *Marxism Today* attinge ad una forma particolare di “paratesto” storiografico che in questo frangente collima con le storie personali dei protagonisti. La messa in relazione dell’insieme eterogeneo di questi documenti presenta e rende presente una versione storiografica inedita dell’unificazione delle due Germanie, un approccio che lascia emergere in maniera non esplicita forme residuali di storiografia. Una storia resa manifesta anche mediante l’uso estensivo di materiale di *footage* i quali attivano un processo di “critica immanente”<sup>21</sup>.

Le immagini della DDR funzionano come strumento di contrappunto e coadiuvano la narrazione critica di *Marxism Today (prologue)*. La carica critica dei materiali di *footage* fa da connettore in modo da accomunare significato e significante al fine di rendere evidente quella che è la funzione politica del progetto di Collins<sup>22</sup>. Questa pratica di produzione documentaria è stata definita da Anna Raczynski “*interventional*” proprio perché in grado di intervenire al fine di direzionarci verso una nuova consapevolezza su episodi lasciati ai margini del dibattito storico e politico<sup>23</sup>. La riproposizione di questi brani di storia finisce per suscitare un generale e diffuso senso di nostalgia. Questo sentimento però non ha né una connotazione romantica né è funzionale alla rappresentazione della “passatezza” degli eventi evocati<sup>24</sup>. In *Marxism Today (prologue)* la nostalgia non è l’espressione di un impulso conservatore, ma è messa al servizio di desideri e bisogni politici divenendo “*a resource and strategy central to the struggles of all subaltern cultural and social groups*”<sup>25</sup>. Si tratta di una forma nostalgica che è determinata *in primis* dalle esigenze del presente e che viene utilizzata in modo da poter incidere direttamente sulla realtà del futuro<sup>26</sup>. Ecco quindi che Collins evita di ricadere nell’*Ostalgie* asportando chirurgicamente dal passato quanto possa risultare, nel presente, un modello positivo di resistenza allo *status quo*<sup>27</sup>. La funzione critica nella ripetizione della lezione marxista è espressa nelle parole della voce fuori campo di Andrea Ferber “[...] *you learn by both, Marx and Engels, how to think, how to recover something, how to realise something. You know a method, a method to think. Maybe this is the biggest gift of all*”. Questo dialogo si sovrappone emblematicamente a un brano di *footage* in cui una giovane ragazza è alle prese con un registratore a nastro magnetico.



Fig. 7

**SPECIALE** Le immagini simulano la registrazione della risposta a una domanda che ci è solo dato da immaginare. Tutto viene pronunciato al tempo presente dell'enunciazione pur provenendo direttamente dal passato. Nella sequenza si compie una doppia ripetizione che, inserita nell'intrigo dei piani temporali del lavoro di Collins, ribadisce esplicitamente come sia possibile attingere al passato per guardare criticamente al presente.

Vincenzo Estremo

## Note

\*Tutte le immagini sono da riferire all'opera seguente: *Marxism Today (prologue)*, 2010 per cortesia della - Shady Lane Productions, Berlin, and Tanya Bonakdar Gallery, New York.

1. Jean Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, Cortina Editore, Milano 2002, p. 42.
2. *Marxism Today (prologue)* (Phil Collins 2010); William Oliver, "Phil Collins' Marxism today", *Dazed Digital*, Febbraio 2010; Jeffries Stuart, "Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins", *The Guardian*, n. 6 (Febbraio 2010); Galia Kollektiv, "Phil Collins: London", *Art Paper*, Maggio-Giugno 2010, pp. 46-47; Kari Rittenbach, "Phil Collins", *Frieze*, Maggio 2010; Michele Faguet, "Sympathy Is a Bridge for Ideology: Phil Collin's Adventures in Marxism", *Afterall*, n. 27 (2011); Colin Dablowski, "'Videosphere' is art in motion at Albright-Knox", *Buffalo News*, 21 luglio 2010; Marcia E. Vetrocq, "Eastern Promises: The New Museum Gets Post-Soviet with 'Ostalgia'", *ARTINFO.com*, 22 luglio 2010; Sabrina van der Ley, Hokvist Stian, Neset Anne Hilde, Sezgin Boynik (a cura di), *I Wish This Was A Song: Music in Contemporary Art*. Catalogue, Nasjonalmuseet for kunst, Oslo 2012, pp. 122-123; Nataša Ilić, "The Mystique of Education in the Age of Big Brother", *Camera Austria*, n. 123 (2013), pp. 25-36; Teresa Macrì, *Politics/Poetics*, Postmedia Books, Milano 2014, pp.141-146.
3. Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 15.
4. Per quanto riguarda la sottocultura punk nella DDR il programma *Kunst und Revolte 89*, organizzato dalla Akademie der Kunst a Berlino, prevedeva la mostra fotografica *Übergangsgesellschaft. Porträts und Szenen 1980-1990*; la rassegna cinematografica *Filme zur Zeit* con film di Jürgen Böttcher, Andreas Dresen, Hans-Dieter Grabe, Helke Misselwitz, Volker Koepp, Jochen Kuhn, Helga Reidemeister. <[http://www.adk.de/Kunst\\_u\\_revolve/KuR\\_89\\_Startseite.htm](http://www.adk.de/Kunst_u_revolve/KuR_89_Startseite.htm)> (ultimo accesso 1 Agosto 2015).
5. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 15.
6. Michel de Certeau, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Le Seuil coll. Points, 1994, p. 51. Trad. It. di Renè Capovin, *La presa della parola e altri scritti politici*, Meltemi, Roma 2007, p. 46.
7. François Dosse, "Il ritorno dell'evento come dato complesso alla prova della pluridisciplinarietà" in Barnaba Maj (a cura di), *Discipline Filosofiche Tempo e temporalità storica*, n. 1 (2012), p. 72.
8. Pierre Nora, "Le retour de l'événement", in Id., Jacques Le Goff, *Faire de l'histoire. Nouveaux Problèmes*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 210-228; trad. it. di Isolina. Mariani, "Il ritorno dell'avvenimento", in AA. VV., *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, Einaudi, Torino 1981, pp. 140-141.
9. Tutto il materiale di *footage* proviene dai seguenti archivi: Bildwerfer, Deutsches Rundfunkarchiv DRA e Progress Film-Verleic GmbH.
10. Richard Evans, "Germany's Morning After", *Marxism Today*, Giugno 1991, p. 23.
11. *Ibidem*.
12. Roland Barthes, "Le discours de l'histoire", *Social Science Information*, n. 4 (Agosto 1967), pp. 63-75. Trad. It. di Bruno Bellotto, "Il discorso della storia", in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, p. 138.
13. *Kontakt* (Götz Oelschlägel 1968).
14. Michele Faguet, *op. cit.* p. 5.
15. Boris Groys, "Memories of Hybrid Communism" in Marco Scotini (a cura di) *Albanian Trilogy: A*

**SPECIALE** *Series of Devious Stratagems*, Sternberg Press, Berlino 2015, p. 91.

16. *Use! Value! Exchange!* (Phil Collins 2010). In questo secondo capitolo del progetto, Phil Collins offre la possibilità agli insegnanti intervistati nella prima parte, di mettere a disposizione le loro conoscenze e di ripetere le lezioni di marxismo-leninismo per gli studenti di economia di oggi. L'esperimento, iniziato a Berlino presso la *Hochschule für Technik und Wirtschaft* sotto forma di seminario prende in esame alcuni libri del Capitale di Karl Marx. Alla parte teorica si sovrappone la parte visiva con il *footage* dello spostamento delle statue di Karl Marx dal centro storico di Berlino.

17. Mary Fulbrook, *The People's State: East German Society from Hitler to Honecker*, Yale University Press, New Haven and London 2005, p. 12.

18. Teresa Macrì, *op. cit.*, p.143.

19. Paul Ricoeur, *La memoria dopo la storia*, p. 8.

<[http://www.babelonline.net/public/a\\_memo-ria\\_dopo\\_la\\_storia](http://www.babelonline.net/public/a_memo-ria_dopo_la_storia). PDF> (ultimo accesso 20 Agosto 2015).

20. *Ibidem*.

21. Anna Raczynski, "The Moving Image: Expanded Documentary Practice in Contemporary Art", *Art and Documentation*, n. 9 (2013), p. 130.

22. Per quanto riguarda l'uso in funzione politica dei materiali di *footage* si veda: Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London, Routledge, 2014; Elisabetta Galasso, Marco Scotini (a cura di), *Politiche della memoria. Documentario e archivio*, Roma, Derive Approdi, 2014; Andrea Lissoni, Filipa Ramos, "The Rest of Borneo", *Mousse*, n. 36 (Dicembre 2012-Gennaio 2013), pp. 120-124. Per l'uso critico delle immagini nei film costruiti con *footage* si tenga in considerazione soprattutto la distinzione di William C. Wees, il quale divide i film di *footage* in *compilation films* e *collage films*, enfatizzando come questi ultimi siano in grado di criticare, sfidare e sovvertire il potere stesso delle immagini utilizzate. Per William C. Wees, l'effetto critico di questi film è permesso dalla struttura formale del montaggio. Cfr. William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology FilmArchives, New York 1993, pp. 33-36.

23. Anna Raczynski, "The Moving Image: Expanded Documentary Practice in Contemporary Art", *Art and Documentation*, n. 9 (2013), p. 130.

24. Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991. p. XVII.

25. Stuart Tannock, "Nostalgia Critique", *Cultural Studies*, n. 3 (1995), p. 459.

26. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic, New York 2001, p 34.

27. *Ostalgie* è un neologismo che si riferisce alla nostalgia per la vita com'era ai tempi della Repubblica Democratica Tedesca. È una fusione di vocali delle parole tedesche "*Ost*" (est) e "*Nostalgie*" (nostalgia). Daphne Berdahl, "'(N)Ostalgie' for the present: Memory, longing, and East German things". *Ethnos*, n. 64 (1999), pp. 192-211; Dominic Boyer, "Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany", *Public Culture* 18, n. 2 (2006), pp. 361-381.

## SPECIALE Doppia memoria e regimi temporali ne *La Passeggera* di Andrzej Munk

«Questo racconto inizia oggi, ma il luogo in cui inizia non ha ieri né domani. C'è solo il presente»  
*La Passeggera* (A. Munk, 1963)

### Cinema, temporalità e passato storico

Come ha osservato Pierre Sorlin, “tra tutte le tracce che ci ha lasciato il passato, il film è l'unica capace di materializzare la durata del suo flusso – senza, però, restituire gli eventi nella loro concretezza”<sup>1</sup>. L'insegnamento generale che traiamo dai suoi contributi sul rapporto tra cinema e storia ci conduce subito verso una constatazione generale: chi studia le forme cinematografiche del racconto del passato, infatti, non dovrebbe tanto concentrarsi sulla veridicità o meno dell'immagine filmica che ha di fronte, quanto sulla capacità del cinema di contenere ed estendere i processi della memoria che si annodano attorno alla storia. Studiare il rapporto tra cinema e storia vuol dire, soprattutto, addentrarsi nei contesti entro cui questa relazione s'inscrive, finendo per svelare tendenze, mentalità e immaginari che si costituiscono alla luce di questo nesso<sup>2</sup>. Non si tratta, quindi, soltanto di studiare i film storici, o di conseguenza la rappresentazione degli eventi e dei fatti sullo schermo, analizzando unicamente ciò che risponde o meno alla verità. Ma di studiare, nello specifico, i processi che questi film mettono in serie, le riflessioni e le riletture della storia che essi pongono in questione, la capacità di raccontare indirettamente l'epoca in cui queste opere, infine, vengono prodotte e distribuite<sup>3</sup>.

Per appartenere al genere storico, un film dovrebbe contenere una serie di dettagli, possibilmente semplici da individuare, che possano condurre lo spettatore, senza alcuna esitazione, verso una collocazione dell'azione rappresentata in un'epoca percepita in un passato più o meno definito da un patrimonio storico comune. Un film storico è un film recepito come tale dal proprio pubblico, non un'opera che ha ricevuto un qualsivoglia patentino di storicità dai professionisti della ricerca storica. Richiamandoci ancora a Sorlin, potremmo dire che esso è “una dissertazione sulla storia che non interroga il suo soggetto – in ciò differisce dal lavoro dello storico – ma stabilisce dei rapporti tra i fatti e ne offre una visione più o meno superficiale”<sup>4</sup>.

Rientra nella categoria dei film storici, seppur indirettamente e con una serie di particolarità che vedremo, *La passeggera* (*Pasażerka*, 1963), film diretto dal regista polacco di origine ebraica Andrzej Munk<sup>5</sup>, che ritrae un incontro fugace, avvenuto nel dopoguerra, tra una ex-deportata politica polacca e quella che fu la sua aguzzina tedesca ad Auschwitz. Il film è tratto da un dramma radiofonico, *Pasażerka z kabiny 45*, scritto dalla deportata politica sopravvissuta ad Auschwitz Zofia Posmysz-Piasecka e trasformato da lei stessa in un romanzo, nel 1962, dal titolo *Pasażerka*<sup>6</sup>. La capacità della pellicola di rappresentare la realtà del complesso concentrazionario di Auschwitz si rifà direttamente a un altro film polacco, *L'ultima tappa* (*Ostatni Etap*, W. Jakubowska, 1948), uno dei primi tentativi cinematografici di fare i conti con il realismo genocidiario<sup>7</sup>. Il film di Munk compie, però, un ulteriore passo in avanti, mostrando sotto forma di flashback, per la prima volta in modo esplicito ed efficace, le procedure di messa a morte attuate nelle camere a gas di Auschwitz-Birkenau attraverso lo *Zyklon B* – cristalli di acido cianidrico che a contatto con l'aria calda si trasformano in gas mortale – e le torture compiute nel cosiddetto Blocco della morte (il n. 11) di Auschwitz I<sup>8</sup>. Nonostante ciò, la rappresentazione del Lager è una specie di fusione, certamente non filologica e senza che questo sia mai esplicitato, tra immagini di finzione girate ad Auschwitz I ed altre girate nel sotto-campo di Birkenau<sup>9</sup>. Non bisogna però, come dicevamo, cadere nell'errore di analizzare *La passeggera* unicamente nella sua aderenza alla storia. Nelle intenzioni del regista, infatti, c'è soprattutto la volontà di fare riferimento ad un passato storico – l'esperienza traumatica del

**SPECIALE** Lager – mettendo in luce una serie di questioni relative al presente – la memoria del passato, appunto, e il contesto sociale della Polonia post-bellica – che, a differenza di molte altre pellicole appartenenti al genere degli *Holocaust film*, vengono qui messe esplicitamente in scena, diventando anch'esse parte integrante del racconto.

Il fatto che ne *La passeggera* non si parli esplicitamente di deportati o deportate di origine ebraica, per esempio, è certamente dovuto al clima politico e culturale della Polonia del dopoguerra, frutto cioè di una vera e propria esclusione della componente ebraica dalla memoria nazionale della seconda guerra mondiale<sup>10</sup>. Secondo Omer Bartov, per esempio, la trasformazione strategica del personaggio di Marta da deportata ebrea a prigioniera politica polacca anticipa, in qualche modo, quell'ondata di antisemitismo dilagante che invaderà la Polonia nella seconda metà degli anni sessanta<sup>11</sup>. Se da un lato, infatti, assistiamo a una generale cristianizzazione della Shoah, largamente affermatasi tra gli strati di una società polacca di origine tradizionalista, conservatrice e antisemita, la componente comunista e sovietica, dall'altro, mette in atto una politicizzazione della memoria finalizzata all'esaltazione dell'eroismo polacco e alla costruzione di un martirologio pubblico su scala nazionale<sup>12</sup>.

Nonostante ciò, talune esperienze cinematografiche rappresentano un forte momento di discontinuità all'interno delle politiche della memoria veicolate a livello istituzionale. La stessa storiografia polacca contemporanea, come ha osservato Marc Ferro, "mancando di fonti scritte, distrutte, scomparse o scientemente eliminate dall'occupazione straniera, ha individuato nei prodotti materiali della civilizzazione una documentazione prima non considerata", permettendo "di attestare l'identità della nazione polacca, il suo radicamento all'interno delle frontiere da essa rivendicate"<sup>13</sup>. Registi come Wanda Jakubowska, Aleksander Ford, Andrzej Munk e Andrzej Wajda, pur risentendo di tale clima ideologizzante, hanno comunque il merito di aver tentato indirettamente di porre all'attenzione del pubblico polacco – e, più in generale, est-europeo – una nuova "questione ebraica" in maniera del tutto depoliticizzata<sup>14</sup>. Nello specifico, il cinema di Andrzej Munk rappresenta una prima vera discontinuità rispetto al paradigma real-socialista del cinema polacco del dopoguerra, cui appartengono certamente sia i film di Ford che di Jakubowska<sup>15</sup>. L'attenzione di Munk, infatti, piuttosto che a veicolare un messaggio ideologico sembra, più che altro, orientata a raccontare l'ordinario e a documentare la normalità delle vicende individuali<sup>16</sup>. La scelta di non utilizzare mai immagini di archivio, o di non cimentarsi esplicitamente con la tecnica del documentario, è da intendersi, quindi, non soltanto come una preferenza estetica, ma come un tentativo di ragionare sulla forma cinematografica stessa e sul suo continuo fare i conti con la dialettica tra finzione e realtà. In questo senso, tale riflessione incompiuta sul senso della storia, della sua rappresentazione e del problema della verità si pone esattamente in questo solco.

Com'è noto, *La passeggera* non fu mai completato a causa della morte di Munk stesso durante un incidente stradale, avvenuta nel corso delle riprese, nel 1961. Questo episodio ha contribuito a insediare un'aura misteriosa attorno alla pellicola, ultimata da alcuni collaboratori del regista – tra cui Witold Lesiewicz – ricorrendo a una serie di fotogrammi fissi secondo la tecnica del *photo-roman*, già utilizzata qualche anno prima dal regista francese Chris Marker nel cortometraggio *La jetée* (1962)<sup>17</sup>. Esattamente come nel caso di Marker, ciò che il film propone tramite questa tecnica è una profonda riflessione sul senso del passato nel presente, messa in atto attraverso una dialettica continua tra fissità dei fotogrammi e movimento delle immagini<sup>18</sup>. Al centro del cortometraggio del regista francese vi è una profonda riflessione sui meccanismi di funzionamento della memoria selettiva: le memorie, infatti, riaffiorano come ricordi nel momento in cui esse vengono a contatto con eventi straordinari che ne rievocano le ferite. La tecnica utilizzata da Marker ci suggerisce, quindi, come le memorie riaffiorino dalle esperienze individuali attraverso delle immagini, che non sono mai in movimento, ma fisse [figg. 1-2]<sup>19</sup>. Se ne *La jetée*, tuttavia, è presente soltanto una brevissima sequenza filmata, ne *La passeggera* questa alternanza è invertita, proprio per dare alla pellicola una forma documentaristica il più vicino possibile al reale. In aggiunta, le scene in movimento provenienti dal passato sono girate in CinemaScope, mentre i frammenti del presente sono in un formato più ristretto, rimandando a una limitazione conoscitiva

**SPECIALE** di quest'ultimo rispetto all'ampiezza dei meandri della memoria<sup>20</sup>. Il senso di straniamento suscitato è strettamente connesso a un tentativo di recupero del passato attraverso una sequenza d'immagini "ritrovate" nel presente, che dovrebbero fornirci le coordinate per orientarci nei meandri della memoria delle due protagoniste<sup>21</sup>.



Fig. 1



Fig. 2

**SPECIALE** Nel progetto iniziale di Munk, il rapporto tra passato e presente sarebbe dovuto essere più equilibrato. Se il flashback su Auschwitz era stato interamente girato da Munk, il presente sul transatlantico non è stato mai finito dal regista. La stessa riflessione sul rapporto tra fissità del presente e movimento del passato non sembra, quindi, tanto una scelta autoriale, quanto una necessità produttiva<sup>22</sup>. Nonostante ciò, la frammentazione della narrazione suscita un fortissimo senso di spaesamento nello spettatore. Tuttavia, pare che Munk avesse confessato ai propri collaboratori di non aver particolarmente apprezzato le riprese sul transatlantico e che stesse, quindi, pensando a un modo alternativo per sostituirle in fase di montaggio<sup>23</sup>. Il risultato dell'intervento postumo è quindi una messa in scena del passato nel presente che provoca, indirettamente, il medesimo disorientamento determinato dalla memoria del passato, in movimento, elaborata nella fissità presente. Come ha osservato più in generale Peppino Ortoleva, "questa ambivalenza temporale propria del cinema può essere giocata (e fantasticamente risolta) con particolare consapevolezza: facendone tra l'altro un luogo ideale d'incontro tra il passato come area del noto, e il passato come mistero mai completamente penetrabile; tra i luoghi comuni storiografici di una società e le domande che essa continuamente ripropone nella propria storia"<sup>24</sup>.

### **Presente del racconto e "doppia memoria": dal transatlantico al Lager**

Il paradigma più volte messo in atto dal genere dei cosiddetti *Holocaust film* è certamente quello della dialettica tra vittima e carnefice<sup>25</sup>. In questo ambito, la rappresentazione cinematografica dei personaggi femminili ha certamente adottato con maggiore frequenza il paradigma vittimario, all'interno del quale è possibile fare un'ulteriore distinzione tra declinazioni piuttosto diverse: quella della vittima in senso stretto, ma anche quella dell'eroina-martire, della donna resistente che non si arrende alla propria sorte<sup>26</sup>, tipologia che ha avuto molta fortuna nel cinema est-europeo del dopoguerra, in particolare quello polacco – si pensi, ad esempio, proprio a *L'ultima tappa*. Le donne rappresentate in molti di questi film sembrano totalmente sconnesse dalla realtà politica che ne ha determinato il destino. Per questo, emancipandosi dal senso storico della narrazione filmica, esse sembrano ergersi costantemente al di sopra della storia<sup>27</sup>. Anche in questo senso, *La passeggera* propone una discontinuità. Lo sguardo narrativo sui due personaggi femminili si concentra non tanto sulle evoluzioni cronologiche dell'esperienza bellica, del sistema concentrazionario o sulle sue cause, quanto su un racconto quotidiano e ordinario delle vicende private e delle storie individuali all'interno del Lager, che assumono cinematograficamente una forma sineddotta<sup>28</sup>.

Ispirandosi direttamente alle forme del racconto dello scrittore polacco Tadeusz Borowski, Munk mette in scena la memoria di un Lager in cui vittime e carnefici convivono nel quotidiano, senza giudizi o distinzioni di merito, condividendo moralmente parte dello stesso spietato microcosmo<sup>29</sup>. In questo senso, il Lager assume la forma di una sineddotta narrativa, parte per il mondo al di sopra di ogni senso storico, condizione esistenziale più che luogo di sterminio [figg. 3-4]. Come ha osservato Andrea Minuz, Auschwitz diventa qui "una sorta di teatro mentale, la cui vista degli orrori quotidiani resta sullo sfondo, per lasciare emergere l'osservazione dei rapporti di forza che annullano il carattere e la volontà, prima che il corpo, degli individui"<sup>30</sup>. All'interno di questa forma cinematografica, che è allo stesso tempo una configurazione memoriale, vivono due donne: Liza, ufficiale delle SS che lavora a Birkenau come responsabile del sistema di requisizione e stoccaggio dei beni confiscati ai deportati, e Marta, prigioniera polacca deportata per motivi politici e utilizzata come forza lavoro all'interno di questo sistema. La vicenda all'interno del campo è presentata con un flashback esteso, segmento principale della narrazione filmica innescato da un fugace e inaspettato incontro di sguardi tra le due donne, avvenuto durante la sosta nel porto di Southampton, in Inghilterra, di un transatlantico diretto dal continente americano verso la Germania, dove Liza non è più tornata dalla fine della guerra.

## SPECIALE



Fig. 3



Fig. 4

Lo stacco di montaggio dallo sguardo fisso della donna tedesca, che crede di aver appena visto salire sul transatlantico Marta, al ricordo in movimento di alcune scene quotidiane di umiliazioni e lavori forzati subiti dai deportati all'interno di Auschwitz ci introduce nel cuore della memoria di Liza [figg. 5-6]. Questo espediente tecnico e narrativo attiva un procedimento memoriale che costringe Liza a ricordare ciò che



**SPECIALE** è accaduto tra le due donne durante la loro permanenza nel Lager e a raccontare al marito di origine statunitense, che la accompagna nel viaggio, una porzione misteriosa del suo passato [fig. 7]<sup>91</sup>.



Fig. 5



Fig. 6

## SPECIALE



Fig. 7

In una prima fase, Liza cerca di convincere il compagno della debolezza della sua posizione di carnefice – “Non puoi capire in quali condizioni dovevamo vivere e obbedire ai nostri capi” – raccontando dei tentativi compiuti da lei stessa per curare Marta da una malattia contratta a causa delle sue precarie condizioni di vita nel Lager – “Marta deve solo a me se è viva” – o per farla incontrare segretamente con il suo fidanzato, Tadeusz, anche lui prigioniero ad Auschwitz-Birkenau – “Le auguravo che un giorno tornasse libera veramente e facevo di tutto perché sopravvivesse” [fig. 8].



Fig. 8

**SPECIALE** Lentamente, però, i tormenti iniziano a pervadere la coscienza della ex-ufficiale nazista, che propone così a se stessa, e alla propria coscienza, una seconda versione della storia, probabilmente più vicina a quanto realmente accaduto. A questo punto, affiorano una serie di situazioni chiave, da cui si denota una totale aderenza dell'atteggiamento di Liza agli ideali che permisero il regolare funzionamento del sistema concentrazionario e di sterminio. Liza, tra l'altro, non sembra aver mai tentato di salvare Marta dalla morte, quanto di averla plasmata in una situazione di obbediente sottomissione e complicità. Ad esempio, è proprio Liza a scegliere Marta come sua assistente al momento dell'arrivo di quest'ultima nel Lager – "In Marta colsi qualcosa di vulnerabile e infantile, provai compassione per lei". Anche se in una fase iniziale del racconto sembra emergere un rapporto sincero di collaborazione tra la vittima e la sua carnefice, man mano che la versione di Liza muta di prospettiva la relazione tra le due si trasforma lentamente in un legame prego di ambiguità – "Non pretendevo la sua gratitudine, ma avrei meritato un po' di fiducia, che lei non voleva accordarmi", ricorda Liza, oppure "Ben presto compresi che Marta si faceva beffa della mia compassione", o ancora "Lei, una polacca, imprigionata per crimini politici, aveva quello che a me mancava". Nonostante l'apparente tentativo di far aderire lo spettatore al punto di vista della carnefice, non si raggiunge mai un vero livello di empatia né con il trauma personale raccontato dalla donna tedesca, né con il comportamento ambiguo assunto dalla prigioniera polacca. La forza del film, quindi, sta proprio nel distanziarsi eticamente da entrambe le posizioni, ponendosi in una dimensione al di sopra di qualsiasi giudizio storico o morale<sup>32</sup>.

Tuttavia, ciò che sappiamo di Marta giunge a noi unicamente dal racconto parziale della sua aguzzina: anche se dalla sua rappresentazione spiccano un altruismo di fondo e una costante forza d'animo, in quasi tutte le scene Marta è silenziosa, scostante, ambigua e a tratti sgradevole, soprattutto nel suo rapportarsi con Liza<sup>33</sup>. Anche in occasione del tentativo di Marta di salvare un neonato ebreo destinato alla morte [fig. 9], Liza si sente utilizzata dalla sua sottoposta come complice silenziosa: "Da allora cominciai ad appassionarmi a una lotta contro Marta, finalizzata ad ottenere Marta", osserva la donna tedesca, mentre le immagini mostrano questa che sottrae alla prigioniera dei fiori che lei stessa aveva nascosto, probabilmente regalatile dal fidanzato. "Marta doveva sapere che potevo darle Tadeusz come si dà una



Fig. 9

**SPECIALE** caramella a una brava bambina”, osserva ancora Liza, ribadendo la sua capacità di esercitare qualsiasi forma di potere nei confronti della deportata attraverso una guerra di posizione scandita da una serie di giochi e ordini umilianti<sup>34</sup>. Tra le due s’instaura, quindi, un rapporto vittima/carnefice essenzialmente basato sul potere autoritario, sulla volontà di dominio e sul senso del possesso<sup>35</sup>, ma anche sulla sublimazione di un latente desiderio sessuale in una banale e gelosa competizione unilaterale, palesata di rimando nella voyeuristica osservazione di Liza della relazione tra Marta e Tadeusz [fig. 10]<sup>36</sup>. La dissimulazione del desiderio lesbico di Liza nei confronti di Marta è, quindi, suggerita dall’insistenza sul contrasto indiretto di questo con l’amore eterosessuale dei due prigionieri<sup>37</sup>. Assistiamo, pertanto, al ricordo di un gioco morboso e ossessivo, che rappresenta per Liza una difesa, ma allo stesso tempo una fuga, verso ciò che resta di una dimensione umana, crudele o maligna che sia. Analogamente, la memoria selettiva della donna agisce nel presente da schermo protettivo nei confronti di quel passato ingombrante che si accinge a tornare, facendosi vivido ricordo.



Fig. 10

Tra i due flussi della memoria di Liza vi è tuttavia un vuoto, riempito nella sceneggiatura da una serie episodi che accadono sulla nave e che hanno per oggetto altri passeggeri. Il materiale girato da Munk, però, contiene solo alcuni frammenti di queste scene che, non essendo stati elaborati, non presentano alcuna coerenza interna. Ciò che arriva a noi è comunque il contrasto tra una folla di gente festante e divertita e Liza che, assorta nella sua memoria, cerca sulla nave la donna con cui ha incrociato lo sguardo durante la sosta, per accertarsi che si tratti realmente di Marta. Durante l’episodio del transatlantico, infatti, Liza sembra decisamente affascinata e allo stesso tempo preoccupata dal pensiero che Marta possa essere realmente salita su quella nave. Il personaggio di Marta, così come lo conosciamo dal racconto soggettivo di Liza, potrebbe quindi essere il frutto della memoria selettiva di quest’ultima. Anche per questo, è possibile ipotizzare che l’immagine di Marta sia unicamente un oggetto dell’immaginazione della sua ex-aguzzina, un fantasma del passato che si riaffaccia nel presente con tutti i suoi ricordi, le sue angosce e i suoi tormenti. Ed è proprio su questo secondo racconto che la vicenda s’interrompe bruscamente nel finale, per volontà della stessa Liza, così come si arresta il processo produttivo del

**SPECIALE** film a causa della morte improvvisa del regista: non sappiamo, quindi, né se e come Marta si sia effettivamente salvata; né se e come il comportamento di Liza abbia determinato le sue sorti; né, infine, se la passeggera incontrata sulla nave sia effettivamente lei [figg. 11-12]<sup>38</sup>.



Fig. 11



Fig. 12

**SPECIALE** Lo sguardo sulle vicende personali delle due donne, lette attraverso il filtro dei ricordi della ex-carnefice nazista, permette di avanzare una riflessione sul senso della responsabilità storica e individuale di fronte all'attuazione dei piani di concentramento e sterminio nazista. Queste strategie, infatti, coinvolsero, a vario titolo e in modo ambivalente, la quasi totalità della popolazione europea. Gli stessi cortocircuiti della memoria individuale di Liza – prima largamente commiserativa e assolutoria, poi tormentata, infine più introspettiva – corrisponderebbero, grosso modo, alle fasi evolutive della memoria pubblica della Shoah nei vent'anni successivi alla fine della guerra. Non è tanto, infatti, nella rappresentazione sullo schermo dei grandi eventi della storia, quanto nella dialettica tra gli individui e le forze storiche che li trascendono che va ricercata la storicità di un'opera filmica<sup>39</sup>. Essa, secondo Yvette Birò, “non sta necessariamente nell'evocazione dei tempi trascorsi, nell'esprimersi al passato, bensì piuttosto nell'esprimere questo nuovo rapporto tra l'universo e l'individuo”<sup>40</sup>. La storicità de *La passeggera*, potremmo dire, risiede completamente nel processo identificativo tra le storie individuali dei due personaggi femminili e l'esperienza storica comune che ha vissuto l'intera umanità, tra memorie soggettive, rappresentate sotto forma di finzione, e memoria storica europea. Tanto da far diventare la nave, come osservato dalla *voice over* nell'introduzione, “un'isola nel tempo”, in cui ogni passeggero rappresenta, a sua volta, un'ulteriore isola che è parte di un arcipelago più grande<sup>41</sup>.

Il caso fin qui analizzato sottintende, in qualche modo, una funzione anticipatrice dell'immaginario cinematografico rispetto alle tendenze storiografiche che si sviluppano nell'Europa orientale del dopoguerra<sup>42</sup>. Se il film storico è prima di tutto un'opera collettiva e non individuale, condizionata socialmente da un insieme d'interventi che, minandone il concetto stesso di autorialità, pongono il meccanismo della visione – dello spettatore, del critico, della società, e delle memorie a essa connesse – al centro della riflessione<sup>43</sup>, *La passeggera* deve necessariamente essere letta come un'opera collettiva, rimaneggiata, ricostruita e rielaborata, sia in fase produttiva che distributiva. Ed è proprio in questo scarto misterioso, tra impreveduta incompiutezza autoriale e opera collettiva, che risiede tutto l'interesse di una pellicola in una continua e nebulosa sospensione tra senso della storia, fantasmi che arrivano da un passato grigio e confuso e fissità di un presente rappresentato istantaneamente come irreali.

Damiano Garofalo

## Note

1. Pierre Sorlin, *Ombre passeggera. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia 2013, p. 10.
2. Cfr. soprattutto Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1977.
3. A questo proposito Guido Fink ha parlato di “duplice viaggio nel passato”: cfr. Guido Fink, “Essere o essere stati: il film italiano, il tempo, la storia”, in Gianfranco Gori (a cura di), *Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema e storia*, La Casa Usher, Firenze 1982.
4. Cfr. Pierre Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 19-20, p. 20.
5. Dopo l'occupazione tedesca della Polonia (1939), Munk vive alcuni da clandestino prima di partecipare alla rivolta del ghetto di Varsavia (1943): cfr. <http://www.munkstudio.eu/andrzej-munk> (ultimo accesso 31/8/2015).
6. In precedenza, era stata preparata una versione televisiva, trasmessa dalla TV nazionale polacca il 10 ottobre 1960, che, non essendo stata registrata, è andata perduta. Nel 1968 il testo è stato riadattato in un'opera teatrale dal compositore polacco Mieczysław Weinberg, con un libretto di Alexander Medvedev. L'opera è stata però messa in scena per la prima volta soltanto nel 2010, diretta da David Pountney e presentata al Bregenz Festival (Austria), con numerose repliche di successo in Europa e negli Stati Uniti tra il 2011 e il 2015. Cfr. William Grimes, “Haunted by History, but Gifted in

**SPECIALE** Sharing it”, *The New York Times*, 10 luglio 2014 (disponibile a <http://nyti.ms/1n9paUP>, ultimo accesso 31/8/2015).

7. Se il film di Jakubowska fa riferimento a una sorta di “realismo paradocumentario”, quello di Munk è certamente più vicino a un “realismo psicologico”: cfr. Tomasz Łisak, “Reconstruction or Creation? The Liberation of a Concentration Camp in Andrzej Wajda’s *Landscape After Battle*”, *Slovo*, vol. 25, n. 1 (2013), p. 33.

8. *La passeggera*, insieme ad altri due film polacchi come *L’ultima tappa*, appunto, e *Paesaggio dopo la battaglia* (*Krajobraz po bitwie*, Andrzej Wajda, 1979), oltre alla miniserie televisiva americana *War and Remembrance* (1988), sono gli unici film di finzione che hanno ottenuto il permesso di essere girati dentro i cancelli di Auschwitz I e Birkenau: cfr. Guido Vitiello, *Il testimone immaginario. Auschwitz, il cinema e la cultura pop*, Ipermedium, Napoli 2011, p. 51. Sulla ricostruzione del Lager nel film di Jakubowska, cfr. Guido Vitiello, “Fuoricampo. Immaginare (e ricostruire) Auschwitz al cinema”, in Andrea Minuz (a cura di), *L’invenzione del luogo. Spazi dell’immaginario cinematografico*, ETS, Pisa 2011, pp. 146-150.

9. È stato osservato come nella rappresentazione del Lager di Auschwitz in *Schindler’s List* (1993) Steven Spielberg sia stato largamente influenzato dal film di Munk: cfr. Frank Manchel, “A Reel Witness: Steven Spielberg’s Representation of the Holocaust in *Schindler’s List*”, *The Journal of Modern History*, vol. 67, n. 1 (1995), p. 95.

10. Sono probabilmente ebrei i bambini che vediamo accompagnati verso la camera a gas di un crematorio di Birkenau, ma nel film non sono mai citati o presentati come tali. L’unico riferimento all’ebraismo di tutta la pellicola è un’inquadratura all’interno del Kanada – il luogo di assembramento dei beni sottratti ai deportati al loro arrivo – in cui si scorgono una serie di oggetti religiosi – Mezuzot, Tallit, Menoroth, ecc. – che rimandano alla tradizione ebraica. Su questa assenza, cfr. Mino Chamla, “Il cinema della Shoah e la memoria”, in Saul Meghnagi (a cura di), *Memoria della Shoah. Dopo i testimoni*, Donzelli, Roma 2007, p. 145.

11. Cfr. Omer Bartov, *The “Jew” in Cinema: From The Golem to Don’t Touch My Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington 2005, pp. 178-179. Questa tendenza alla cosiddetta «resistenzializzazione» della componente ebraica si ritrova, in qualche modo, in buona parte del cinema europeo sulla Shoah del dopoguerra. Per quanto riguarda il caso italiano, cfr. Paola Bertilotti, “Contrasti e trasformazioni della memoria dello sterminio in Italia”, in Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Marie Anne Matard Bonucci, Enzo Traverso (a cura di), *Storia della Shoah in Italia. Vicende, memorie, rappresentazioni*, vol. II, Utet, Torino 2010, p. 26.

12. Cfr. Carla Tonini, *Operazione Madagascar. La questione ebraica in Polonia, 1918-1968*, Clueb, Bologna 1999.

13. Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca* (1977), Feltrinelli, Milano 1980, pp. 93-94.

14. Sulla rappresentazione della Shoah nella cosiddetta *New wave* polacca, cfr. Marek Haltof, *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, Berghahn, Oxford 2012, pp. 74-114. In realtà, secondo il filosofo del cinema Guido Oldrini, questa generazione di giovani registi polacchi resta per lo più “impigliata” in un pessimismo di fondo che, di fatto, impedisce loro di proporre una “linea poetica autenticamente nazionale”: Guido Oldrini, *Il cinema nella cultura del Novecento. Mappa di una sua storia critica*, Le Lettere, Firenze 2006, p. 358. Per due sguardi monografici sul cinema di Munk, cfr. Bronisława Stolarska, “In Search of Hope. On the Films of Andrzej Munk”, in Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Zbigniew Batko (a cura di), *Polish Cinema in Ten Takes*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1995, pp. 21-38, e Małgorzata Furdal, Sergio Grmek Germani (a cura di), *Il cinema di Andrzej Munk*, Il Castoro, Milano 2001.

15. Sulla tradizione letteraria del nuovo cinema polacco degli anni sessanta, cfr. Alexandra Sosnowski, “Cinema in Transition: The Polish Film Today”, *Journal of Popular Film & Television*, vol. 24, n. 1

- SPECIALE** (1996), p. 13. Sulla funzione anticipatrice di Munk rispetto a questa nuova corrente cinematografica, cfr. Serena D'Arbela, *Nuovo Cinema Polacco. L'inquietudine e lo schermo da Wajda e Zanussi al quarto cinema*, Roberto Napoleone, Roma 1981, p. 11.
16. La caratteristica delle sue opere, tra cui bisogna ricordare almeno il film sulla Rivolta di Varsavia del 1944 *Eroica* (1958), sembra proprio quella di affrontare cinematograficamente le vicende connesse alla storia della Polonia attraverso il filtro delle storie individuali: cfr. Grzegorz Balski (a cura di), *Directory of Eastern European Film-Makers and Films, 1945-1991*, Flicks Books, Trowbridge 1992, p. 236, e Ewa Mazierska, "Domesticating Madness, Revisiting Polishness: The Cinema of Marek Koterski", *Journal of Film and Video*, vol. 56, n. 3 (2004), p. 21.
17. Cfr. Richard Taylor, Nancy Wood, Jukian Graffy, Dina Iordanova (a cura di), *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, British Film Institut, London 2000, p. 166. Grazie all'analogia dell'utilizzo di questa tecnica, a questi due film ne è stato recentemente accostato un terzo, *Il ritorno* (*Vozvrashchenie*, Andrei Zviaginstev, 2003): cfr. Philip Cavendish, "The Return of the Photograph: Time, Memory and the Genre of Photo-Film in Andrei Zviaginstev's *Vozvrashchenie*", *The Slavonic and East European Review*, vol. 91, n. 3 (2013), p. 468.
18. Come ha osservato James G. Ballard in una recensione del film di Marker, "questo film strano e poetico, un misto di fantascienza, favola psicologica e fotomontaggio, crea nei suoi modi peculiari una serie di immagini bizzarre dei paesaggi interiori del tempo": James G. Ballard, "La Jetée", *New Worlds*, luglio 1966.
19. Per approfondire parte della riflessione teorica di Chris Marker sulla temporalità, cfr. Kia Lindroos, "Political Thought: Benjamin and Marker Revisited", *Alternatives: Global, Local, Political*, vol. 28, n. 2 (2003), p. 245.
20. Cfr. Annette Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust* (1983), Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 52.
21. Non sembra un caso che Enrico Ghezzi abbia deciso di trasmettere entrambi i film su *Fuori Orario*, la stessa notte (16 maggio 2004), in abbinamento con *Il prato di Bežin* (*Bežin lug*, Sergej Ėjzenštejn, 1935-1937), film distrutto e ricostruito negli anni Sessanta in parte attraverso una ricomposizione di immagini statiche ricavate da *found footage*. Cfr. Archivio AGI, 15 maggio 2004, disponibile alla seguente pagina: <<http://goo.gl/yomChy>> (ultimo accesso 31/8/2015).
22. All'inizio della pellicola, introdotta da un montaggio di una serie di fotografie di scena del regista sul set del film, una voce fuori campo, evidentemente attribuibile ai collaboratori di Munk che hanno terminato la realizzazione dell'opera, precisa: "Non intendiamo aggiungere ciò che lui non ha avuto il tempo di dire. Non stiamo cercando soluzioni che potrebbero non essere state le sue, né conclusioni che la morte ha impedito al regista di trarre. Vogliamo solo offrire una lettura di quanto è stato filmato, con tutte le lacune e le reticenze, tentando di cogliere il senso del racconto, la sua importanza. Andrzej Munk era nostro contemporaneo. La sua inquietudine non ci è estranea. Anche se non riuscissimo a indovinare le sue risposte, forse riusciremo a riproporci le domande che si poneva".
23. Cfr. John Wakeman (a cura di), *World Film Directors, Vol. II, 1945-1985*, H.W. Wilson, New York 1988, p. 700.
24. Peppino Ortoleva, "Doppio passato. La sfida del film storico", presentazione all'edizione italiana di Pierre Sorlin, *La storia nei film*, cit., p. XXXV.
25. Per due buone sintesi su questo tema si rimanda a Aaron Kerner, *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*, Continuum, New York 2011, e Guido Vitiello, *Il testimone immaginario*, cit., pp. 119-152.
26. Cfr. Lawrence Baron, "Women as Resistance Fighters in Recent Popular Films: The Case of Hanna Senesh and Helene Moszkiewiez", in Ester Fuchs (a cura di), *Women and the Holocaust. Narrative and Representation*, University Press of America, Lanham-New York-Oxford 1999, pp.



- SPECIALE** 91-95. Per una rassegna della presenza femminile negli *Holocaust film* in lingua tedesca, cfr. Astrid Guger, *Frauen im Shoah-Film. Eine Untersuchung der Opferdarstellung im deutschsprachigen Spielfilm*, Dr. Müller, Saarbrücken 2009. Per una teorizzazione più generale del problema della rappresentazione delle donne nelle espressioni artistiche connesse alla memoria della Shoah e del nazismo, cfr. Elizabeth R. Baer, Myrna Goldenberg (a cura di), *Experience and Expression: Women, the Nazis, and the Holocaust*, Wayne State University Press, Detroit 2003.
27. Ester Fuchs ne parla a proposito di pellicole come *Il diario di Anne Frank* (*The Diary of Anne Frank*, George Stevens, 1950), *Il negozio al corso* (*Obchod na korze*, Ján Kadár e Elmar Klos, 1965) e *Ballata per un condannato* (*Playing for time*, Daniel Mann e Joseph Sargent, 1980) in Id., "The Construction of Heroines in Holocaust Films: The Jewess as Beautiful Soul", in Ester Fuchs (a cura di), *Women and the Holocaust*, cit., p. 97.
28. Molti osservatori hanno visto, in effetti, una polemica a distanza tra *L'ultima tappa* e *La passeggera*. Su questa comparazione, cfr. Marek Haltof, *op. cit.*, pp. 104-105.
29. Cfr. Ewa Mazierska, "Double Memory: the Holocaust in Polish Films", in Toby Haggith, Joanna Newman (a cura di), *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television since 1933*, Wallflower, London 2005, p. 230.
30. Andrea Minuz, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni, Roma 2011, p. 32.
31. A proposito di questo stacco di montaggio, alcuni osservatori hanno parlato di "memoria involontaria": cfr. Maureen Turim, "On the Charge of Memory. Auschwitz, Trauma and Representation", *Arcadia*, vol. 45, n. 2 (2010), p. 300.
32. Cfr. *ivi*, p. 304.
33. "Mi rendevo conto che nell'intimo covava qualcosa", ricorda Marta a proposito dell'atteggiamento di Liza nei suoi confronti, senza palesare l'oggetto del possibile risentimento.
34. La contrapposizione estetica e morale tra il personaggio di Marta e quello di Liza dovrebbe, in qualche modo, suggerire allo spettatore di aderire al punto di vista della donna deportata. In realtà, il contrasto sembra più incisivo se ci soffermiamo sulla rappresentazione fortemente mascolinizzata delle Kapò e delle ufficiali delle SS con la spiccata femminilità delle prigioniere politiche. Su questa contrapposizione, cfr. Cathy S. Gelbin, "Double Visions: Queer Femininity and Holocaust Film", *Women in German Yearbook*, vol. 23 (2007), p. 185. Sulla discontinuità della rappresentazione accurata dei personaggi tedeschi rispetto alla scarsa caratterizzazione mostrata dai film polacchi precedenti, cfr. Małgorzata Pakier, *The Construction of European Holocaust Memory: German and Polish Cinema after 1989*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2013, p. 50. Per una visione più ampia sulla manipolazione cinematografica del piacere dello spettatore attraverso l'utilizzo finzionale dei personaggi femminili, cfr. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n. 3 (1975), pp. 6-18, disponibile a <http://www.jahsonic.com/VPNC.html> (ultimo accesso 31/8/2015).
35. Su questo tema, cfr. la discussione riportata in Elżbieta Ostrowska, "Caught between Activity and Passivity: Women in the Polish School", in Ewa Mazierska, Elżbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, Berghahn, New York 2006, pp. 83-84.
36. La prospettiva è analoga, anche se a partire da una differente relazione di genere, a quella che sarà adottata dalle pellicole del cosiddetto canone "alto", che ispireranno il genere "basso" dei *Nazisexplotation*. Ci riferiamo nello specifico a pellicole italiane come *La caduta degli dei* (Luchino Visconti, 1969), *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975), *Pasqualino Settebellezze* (Lina Wertmüller, 1976) e *Salon Kitty* (Tinto Brass, 1976), quest'ultimo a cavallo tra i due canoni. Sul legame tra questi film e il genere cinematografico sopra citato, cfr. Marcus Stiglegger, *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*, Gardez! Verlag, St. Augustin 1999.

- SPECIALE** 37. A questo proposito, Maureen Turim ha paragonato il personaggio di Liza ne *La passeggera* a quello di Ingrid in *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945): cfr. Maureen Turim, *op. cit.*, p. 304.
38. Cfr. Annette Insdorf, *op. cit.*, p. 53.
39. Cfr. Peppino Ortoleva, *op. cit.*, p. XXXI.
40. Yvette Birò, "Il film storico e i suoi aspetti moderni" (1963), in Gianfranco Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma 1994, p. 22.
41. La *voice over* assume nel film una triplice funzione: a) spiega le vicende produttive del film, b) funge da collante narrativo tra la scomposizione delle immagini fisse e quelle in movimento, c) commenta e allo stesso tempo s'interroga, assieme allo spettatore, sulle intenzioni dell'autore, in mancanza di direttive lasciate da lui stesso. Cfr. David Balfour, "Andrzej Munk's *The Passenger*", *Vertigo*, vol. 3, n. 2 (2006), disponibile a <https://goo.gl/KE0Px2> (ultimo accesso 31/8/2015).
42. A questo proposito, è interessante almeno citare le parole della *voice over* in chiusura del film: "La nave prosegue il viaggio, probabilmente le due donne non si incontreranno più. Liza non sarà mai più minacciata dalle verità sepolte nel fango di Auschwitz. Nulla turberà la sua vita tra gente indifferente ai crimini del passato, gente che ancora oggi... davvero nulla?". Anche qui il racconto s'interrompe sul finale, su una domanda che accenna, e in qualche modo anticipa, quell'elaborazione storica e storiografica che porterà la memoria Shoah, a partire proprio dalla fine degli anni sessanta, ad assumere una connotazione pubblica e diffusa. Su questo mutamento, cfr. Cfr. Annette Wiewiorka, *L'era del testimone* (1998), Raffaello Cortina, Milano 1999.
43. Per questa linea teorica cfr. soprattutto Siegfried Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* (1947), Lindau, Torino 2001.

## SPECIALE **Le infinite vite delle fotografie: l'ecologia delle immagini di Joachim Schmid**

### **Cultura visuale e fotografia analogica nel Novecento**

La svolta che accompagna il passaggio dalla fotografia analogica a quella digitale è comunemente interpretata come il semplice spostamento da un tipo di medium a un altro, sottolineando ora la continuità ora la rottura tra i due differenti processi: entrambe le prospettive, tuttavia, non conducono spesso all'individuazione di efficaci discrimini capaci di essere validi strumenti per l'interpretazione delle due fasi storiche della fotografia. Troppo spesso insistendo sulle analogie o sottolineando le discontinuità non si è infatti in grado di rendere conto delle logiche di una pratica che, avendo una forte e decisa connotazione tecnica, deve costantemente confrontarsi con le innovazioni e con il più generale progresso tecnologico, e che da questi due elementi dipende nel suo effettivo sviluppo. Basti pensare, per fare un solo semplice ma dirimente esempio, a come si è modificato in concreto il gesto fotografico, e quindi quanto è differente la pratica del fotografo con il suo banco ottico e il panno nero, da quella di colui che utilizza la maneggevole Leica o la più (fisicamente) impegnativa Hasselblad sino a giungere ai piccoli apparecchi digitali o alle innumerevoli incarnazioni dei dispositivi smart che, tra le altre cose, contengono anche una macchina fotografica<sup>1</sup>.

Una differente e più efficace chiave interpretativa potrebbe essere quella di considerare il passaggio dall'analogico al digitale da un'ottica diversa e quindi interpretarlo come il paradigmatico processo di democratizzazione della fotografia: scattiamo più fotografie perché ne abbiamo la possibilità. Si tratta in prima istanza di prendere atto che la fotografia ha compiuto pienamente un percorso che, iniziato nei primi anni del Novecento, è stato una sorta di naturale evoluzione, inscritta nella sua stessa natura: è infatti il compimento di quel cammino che ha posto la fotografia al centro dell'attenzione e ne ha fatto un riferimento per la comprensione della svolta tecnologica novecentesca che trova magistrale sintesi e anticipazione nelle riflessioni di Walter Benjamin sulla riproducibilità tecnica. La fotografia infatti nel corso del secolo scorso è stata capace di dar forma alle novità che andavano emergendo, ai nuovi modi di esperire e percepire, ha modellato e, al contempo, è stata modellata dal secolo sino a rendere familiari e intelligibili tutti i cambiamenti che si sono susseguiti: poiché "la natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio"<sup>2</sup>, soltanto la fotografia ha la possibilità di dar conto di questa novità, cioè ha la capacità di essere moderna, in sintonia con il proprio tempo. Modi di percezione e modi di rappresentazione sono infatti per Walter Benjamin facce di una stessa medaglia, senza che gli uni predominino sugli altri:

configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituati a considerare – tutto ciò è originariamente più congeniale alla fotografia che non un paesaggio sognante o un ritratto tutto spiritualizzato. Nello stesso tempo però, in questo materiale, la fotografia dischiude gli aspetti fisiognomici di mondi di immagini che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni a occhi aperti, e ora, diventati grandi e formulabili come sono, capaci di rivelare come la differenza tra tecnica e magia sia una variabile storica<sup>3</sup>.

La fotografia ha dunque imposto una nuova grammatica, ha fornito nuovi orizzonti percettivi e rappresentativi capaci di rendere conto dei mutamenti dei modi dell'esperire e di dare nuovi e appropriati punti di riferimento per un tipo di esperienza che si caratterizza per la sua novità e irriducibilità ai modi tradizionali. In questa visione comune a molti altri contemporanei – basti pensare alle coeve riflessioni di László Moholy-Nagy o Franz Roh – Benjamin riesce ad anticipare con lungimiranza lo sviluppo

**SPECIALE** successivo della fotografia, il suo ruolo centrale nella formazione e diffusione della cultura visuale del Novecento e dunque la sua capacità di modificare radicalmente i modi della percezione sensoriale. A conferma dell'esattezza di questa posizione è sufficiente pensare il ruolo che a partire dai tardi anni Venti la fotografia ha assunto e la centralità sempre maggiore per la messa in forma, la comprensione, la rappresentazione di tutte le dinamiche che hanno attraversato il Novecento: se quella che rischia sempre più di essere una formula vuota, *la civiltà delle immagini*, ha invece possibilità di essere sensata, lo può essere a condizione di comprendere come l'immagine, e in prima istanza quella fotografica, abbia dimostrato quotidianamente di avere la capacità di rendere sino in fondo le tensioni e le dinamiche che il secolo ha prodotto.

Se dunque Benjamin già nel 1936 nel saggio sulla riproducibilità tecnica evidenziava come il nuovo discrimine per rendere conto della specificità delle immagini fotografiche debba essere l'esponibilità, la disponibilità dell'immagine tecnicamente riproducibile a scardinare le nozioni classiche di tempo e di spazio, tutto ciò nel corso del secolo è precipitato nella società dello spettacolo, "un rapporto sociale tra individui, mediato dalle immagini"<sup>4</sup>, dando ancora una volta ragione al filosofo berlinese che indicava "il divo e il dittatore" come gli unici possibili vincitori dell'eccesso di esposizione insito nella tecnica riproduttiva<sup>5</sup>. Poiché questa diagnosi è esatta, è necessario chiedersi chi sia il dittatore: la storia del Novecento ha più volte dimostrato che l'eccesso di immagini, la loro immediata (nel senso di *non mediata*) disponibilità che ha causato la perdita di senso, ha fatto sì che siano state poste loro domande fuori luogo, pretendendo risposte che esse non possono mai dare<sup>6</sup>. La cosiddetta civiltà delle immagini si è quindi rovesciata nel suo opposto, una babele iconica priva di possibilità di significare, di comprendere e di interpretare. Eppure tutto questo non è un destino ineluttabile e differenti strategie sono possibili, soprattutto in un'epoca, quella dell'immagine digitale, che sembra avere accentuato in maniera irreversibile questi caratteri negativi e condotto alla distruzione di ogni possibilità di senso per le infinite immagini che costituiscono l'orizzonte del reale.

### **La svolta del digitale: un nuovo atteggiamento è possibile!**

La situazione fin qui descritta non è frutto di un destino prestabilito bensì di un patologico rapporto con le immagini, dell'eccessiva familiarità acquisita, dell'insostenibile pretesa che esse siano immediatamente significanti, frutto di un linguaggio universale e di facile comprensione e accesso. La fotografia infatti è uno specifico modo di vedere, differente dagli altri, poiché "la macchina fotografica rivelò che la nozione di scorrimento temporale è inseparabile dall'esperienza visiva fatta (...). Ciò che vedevi dipendeva da dove eri e in quale momento. Ciò che vedevi aveva a che fare con la posizione che occupavi nel tempo e nello spazio"<sup>7</sup>. Irrompe dunque il soggetto con la sua unicità e singolarità, con il suo sapere; al contempo le immagini, ubiquo, disponibili, seriali, irrompono nella quotidianità, modificano i modi di vedere e da questi sono modificati: la fotografia infatti in maniera peculiare tiene conto della posizione e del contesto storico-culturale del soggetto che guarda; essa impone di conseguenza una nuova grammatica della percezione, dell'espressione, dell'esperire e una nuova alfabetizzazione visiva. Tutto ciò non è semplicemente frutto di un astratto e poco teorico *specifico* della fotografia in contrapposizione ad altre pratiche, la pittura prima fra tutte; bensì è la semplice constatazione storica della capacità della fotografia di essere in sintonia con il proprio tempo, di saperlo ben raffigurare e dunque di essere in grado di dar luogo a efficaci esperienze del reale. Né d'altro canto bisogna esclusivamente fare riferimento all'attitudine della fotografia a rivelare ciò che prima della sua invenzione sfuggiva alla percezione: la dimensione visuale cui dà luogo la fotografia non è connessa esclusivamente al fatto che essa ha reso visibile quello che prima non lo era o perché troppo piccolo o troppo veloce o troppo lontano; la fotografia ha piuttosto imposto un nuovo modo di vedere, nuove relazioni tra soggetto che guarda, dispositivo e oggetto della visione e della rappresentazione.

L'avvento del digitale ha in parte modificato e accentuato questo stato di cose che caratterizzava la

**SPECIALE** fotografia in epoca analogica, soprattutto perché la maggiore – quasi infinita – disponibilità di immagini, la possibilità di modificarle, condividerle, duplicarle senza alcuno sforzo o particolari competenze ha definitivamente aperto inedite prospettive. Inoltre grazie alla tecnologia che è alla base del digitale sono tornate a essere disponibili, utilizzabili quindi, tutte le immagini prodotte nel passato, consentendo una loro risemantizzazione, riscrittura e ibridazione anche attraverso pratiche e arti differenti dalla fotografia: ci si trova dunque di fronte a una situazione che richiede la ristrutturazione e l'ibridazione sia dal punto di vista dei modi di rappresentazione sia da quelli di fruizione. Distinzioni classiche come quella di autore, di pubblico o di opera cominciano quindi ad andare strette a situazioni che della messa in crisi di questi concetti fanno loro caratteristica peculiare; inoltre il fotografo ha assunto un nuovo ruolo, deve possedere differenti competenze tecniche non esclusivamente legate alla fotografia: piuttosto, grazie alle opportunità offerte dallo sviluppo delle tecnologie digitali capaci di potenziare il suo raggio d'azione, si è amplificato il suo potere e dunque la portata e la potenza delle immagini fotografiche.

Nel 2011 in occasione degli annuali *Rencontres internationales de la photographie d'Arles* i cinque curatori della rassegna Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr, Joachim Schmid hanno pubblicato un manifesto, *From here on*, per fare il punto sulla situazione della fotografia che intende sfruttare sino in fondo il potenziale di novità inscritto nella tecnologia digitale e indicare una possibile via di uscita dalle secche in cui di frequente la fotografia digitale si è ritrovata negli ultimi anni a causa di una non sufficientemente articolata argomentazione teorica ([http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL\\_3\\_VForm&FRM=Frame:ARL\\_7&SrvRsp=1](http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_3_VForm&FRM=Frame:ARL_7&SrvRsp=1)). Questo l'*incipit* del manifesto:

Now, we're a series of editors. We all recycle, clip and cut, remix and upload. We can make images do anything. All we need is an eye, a brain, a camera, a phone, a laptop, a scanner, a point of view. We're making more than ever, because our resources are limitless and the possibilities endless. We have an internet full of inspiration: the profound, the beautiful, the disturbing, the ridiculous, the trivial, the vernacular and the intimate. We have next-to-nothing cameras that record the lightest light, the darkest dark. This technological potential has creative consequences. It changes our sense of what it means to make. It results in work that feels like play, work that turns old into new, elevates the banal. Work that has a past but feels absolutely present. We want to give this work a new status. Things will be different from here on...

Sin da queste poche righe emergono con sufficiente chiarezza gli intenti dei cinque: l'inflazione delle immagini e dei nuovi dispositivi digitali, strumenti multifunzione che integrano anche un dispositivo fotografico, comporta un'inedita situazione che oscilla tra quelli che si possono definire un surplus cognitivo e un sovraccarico cognitivo: non solo viene meno la classica distinzione tra professionista e dilettante ma ogni cosa è alla portata dell'onnipresente (e onnivora) macchina fotografica, tutto può essere fotografato e immediatamente condiviso, commentato, rilanciato sul web; nulla è dunque più significativo né banale. S'impongono alcune domande: ha ancora senso la fotografia? Quali sono le condizioni di esistenza di una pratica differente dal passato ma che comunque non rinnega la propria storia? Come far sì che la fotografia abbia senso e che sia capace di rendere conto della complessità del presente? Innanzi tutto è necessario prendere atto del radicale mutamento della situazione rispetto al passato e secondo una nuova logica dare un senso nuovo alla proliferazione delle immagini, alla loro instabilità, modificabilità, complessità e banalità; non a caso questi sono i caratteri sia delle immagini digitali sia dell'epoca in cui viviamo. Non è certamente un caso che la paradossalità della situazione fosse già stata notata e denunciata da Chéroux alcuni anni prima, evidenziando che l'analisi delle immagini che testimoniano l'evento fondamentale che ha cambiato il corso degli ultimi anni, l'11 settembre 2001, è sintomatica di una situazione che il critico definisce, con un termine preso in prestito dall'oftalmologia, di *diplopia*, il disturbo della visione per cui si percepiscono di un solo oggetto due

**SPECIALE** immagini differenti. Infatti sulla base dell'analisi delle prime pagine dei principali quotidiani nei giorni successivi all'attacco, il critico francese ha evidenziato l'utilizzo di poche e ripetute tipologie di immagini che, al di là della "loro efficacia visiva, della loro forza simbolica o del loro potere di evocazione"<sup>8</sup> ha causato un effetto paradossale, opposto a quello immaginabile in un'epoca di immagini digitalmente prodotte: un'irragionevole sensazione di anestetizzazione della percezione, di globalizzazione della visione che in fin dei conti uniforma e priva il soggetto di capacità critica di comprendere sino in fondo l'evento. La situazione è dunque assai complessa poiché poche e potenti immagini – seppure in base a un imprecisato principio di autorità – non sono capaci realmente di testimoniare l'evento accaduto; d'altro canto le innumerevoli immagini che di quell'evento hanno dato testimonianza rischiano di dar luogo a una sorta di inflazione e quindi accecamento.

Dunque, suggeriscono i cinque curatori, è necessario applicare il principio di ecologia delle immagini per dar senso all'infinità di immagini possibili: rispettare nel concreto ciò che è proprio del medium fotografico nella sua dimensione di fotografia digitale, significa rispettarne le logiche espressive, i modi e i contesti in cui l'immagine viene prodotta, i luoghi e i modi in cui essa viene veicolata, le dimensioni sociali, artistiche e relazionali a cui dà luogo. Significa dunque prendere coscienza che internet e le fotocamere digitali hanno radicalmente modificato il modo in cui vediamo il mondo – e dunque il mondo stesso – e ciò che facciamo con le immagini che di conseguenza produciamo. In questa prospettiva bisogna superare – perché ormai priva di senso – la domanda relativa al rapporto tra fotografia e arte per concentrare l'attenzione sugli usi della fotografia digitale, per assumere un atteggiamento di ecologia delle immagini: preso atto che anche la fotografia è transitata all'interno dei meccanismi del consumismo, bisogna rivolgersi alla messe infinita di immagini esistenti senza scattare altre immagini ma dando senso a quelle già esistenti; o ancor meglio: comprendendo il loro senso e il senso più generale assunto dalla fotografia come pratica sociale diffusa, indice di una sorta di mania e fiducia che ancora oggi riponiamo nelle immagini fotografiche, benché la maggior parte delle fotografie che oggi vengono prodotte siano il risultato non della necessità ma della facilità con cui è possibile realizzarle. Si tratta quindi di ricollocare le immagini e dar loro un senso nuovo (così come fece nel 1917 Marcel Duchamp con la sua *Fontana*) partendo dal presupposto che la realtà oggi è la realtà delle immagini tecnicamente prodotte e che dunque a partire da esse dobbiamo costruire l'orizzonte del visuale.

### **Joachim Schmid: nuova vita alle fotografie**

Una riflessione e una pratica fondamentale per la comprensione di questa situazione è stata quella di Joachim Schmid, un fotografo che ha smesso di fotografare dopo avere preso atto della infinita disponibilità di immagini che la contemporaneità offre: si tratta dunque di rimediare le immagini sfruttando a pieno le peculiarità del medium digitale, riutilizzarle in un'epoca e con modalità differenti da quelle in cui esse sono state prodotte per farle nuovamente significare e renderle capaci di comprendere la nostra epoca. Che fare dunque delle fotografie accidentalmente trovate o delle infinite fotografie caricate online? Come è possibile archivarle, organizzarle, connetterle per dar loro ancora valore e senso?

Preso atto della sterminata produzione di immagini fotografiche digitali che produce la nostra contemporaneità; preso atto che tale situazione supera definitivamente la distinzione tra immagini artistiche e immagini che non lo sono; fatta sua la lezione della parte più importante dell'arte del Novecento – dai *ready made* di Duchamp a Andy Warhol per fare solo due esempi – Schmid si interroga sul senso generale delle immagini tecnicamente prodotte, diffuse, modificate, condivise. In un'epoca in cui quindi chiunque è fotografo e distributore delle proprie immagini è necessario un metodo capace di ripensare la logica che crea i nessi di significato tra le immagini: bisogna dunque evidenziare che dalla relazione tra le immagini nasce il loro senso e tale significato varia al variare dei nessi che si creano tra le immagini. Di conseguenza l'intento classificatorio e di organizzazione che guida l'opera di Schmid, confrontandosi con le dinamiche odierne di produzione e distribuzione delle fotografie digitali, evidenzia

**SPECIALE** che l'immagine tecnicamente prodotta è emblema della nuova modalità con cui la fotografia trova oggi i suoi spazi vitali e manifesta la sua capacità di rappresentare la contemporaneità.

Dunque Schmid non produce alcuna immagine ma, invitando gli altri a non smettere di fotografare, cerca di organizzare le fotografie che trova: sia nei primi progetti degli ultimi decenni del secolo scorso con le fotografie acquistate nei mercatini sia in quelli degli ultimi anni basati sulle immagini digitali che circolano in rete, l'artista tedesco "alla maniera di un collezionista – di un catalogatore, di un riciclatore, di un critico – utilizzerà immagini esistenti, le raccoglierà, le accosterà tra loro, le dividerà per temi, le organizzerà (in sequenze, archivi, atlanti), le manipolerà, anche, per proiettarle verso nuovi, eventuali significati, se questi si daranno"<sup>9</sup>. Si tratta quindi di ridare nuova vita alle immagini, non condannarle a un rapido e bulimico consumo bensì scorgere nei nuovi nessi creati inedite potenzialità sopite; significa inoltre non considerare le immagini fotografiche alla stregua di qualsiasi bene di consumo che caratterizza la nostra epoca. Ecco dunque il progetto *Masterpieces of Photography. The Fricke and Schmid Collection* del 1990 che consiste nel presentare immagini somiglianti di grandi autori e di autori sconosciuti e dilettanti trovate nei mercatini; oppure le immagini e i libri che costituiscono il progetto *Other People's Photographs* del 2008-2011 che sfrutta lo sterminato bacino delle immagini caricate su Flickr per organizzarle, con un paradossale e divertito approccio enciclopedico, in una "library of contemporary vernacular photography in the age of digital technology and online photo hosting" (<https://schmid.wordpress.com/works/2008%E2%80%932011-other-people%E2%80%99s-photographs/>). E ancora l'altrettanto stravagante *Istituto per il riciclaggio delle fotografie usate* del 1990 che si pone l'obiettivo di raccogliere le fotografie che ai proprietari non servono più per garantire loro una sopravvivenza e il riutilizzo da parte di altri soggetti.

Al di là degli aspetti provocatori e paradossali, l'opera di Schmid è capace di dare un nuovo e attuale significato al tema dell'archivio fotografico e di conseguenza di indicare un modo di utilizzare nuovamente le fotografie, siano esse quelle analogiche dimenticate in un cassetto, ingiallite, stampabili oggi con difficoltà; ma anche quelle digitali che giacciono negli hard disk dei computer non viste, non catalogate o sommerse dal loro stesso numero. Si tratta di un'opera di rimediazione che risponde, come già evidenziavano Jay David Bolter e Richard Grusin nel 1999, sottolineando che era una caratteristica specifica della contemporaneità, alla logica del prendere in prestito in una sorta di "riposizionamenti, nel senso che ci si impossessa di un contenuto di proprietà di un determinato medium e lo si utilizza all'interno di un altro"<sup>10</sup>. Questa logica è quella che guida l'azione di Schmid poiché non solo egli ibrida analogico e digitale ma, superando la distinzione tra artista e dilettante sino a far scomparire l'autore, mescolando contenuti alti e contenuti popolari, dando valore allo scarto e all'errore, dà vita a quello che è possibile definire un nuovo medium. Ovviamente questo passaggio non è semplicemente un cambiamento di supporto poiché implica l'emergere di nuove e specifiche logiche espressive; deve piuttosto essere un reale cambiamento di medium: basti pensare che *Wikipedia* non è un'enciclopedia online come erano le prime di alcuni anni fa ma un qualcosa di realmente differente da un'enciclopedia poiché risponde a logiche di produzione e di fruizione radicalmente altre. La rimediazione è infatti al contempo una sorta di commento tra media e le loro logiche espressive; di conseguenza si crea una reciprocità tra i diversi media, vincolandoli l'uno all'altro; infine si attua un processo di riforma, di riorganizzazione del reale in base al contenuto di novità prodotto: tale situazione evidenzia il nesso imprescindibile che avviene in ogni rimediazione tra il soggetto, il media e l'oggetto; essi esistono legati l'uno all'altro; creano uno spazio reale che li tiene insieme e che assume un senso soltanto nell'atto stesso della rimediazione<sup>11</sup>.

L'attività di Schmid è capace dunque di rendere conto non solo delle dinamiche della fotografia nel complesso passaggio dall'orizzonte dell'analogico a quello del digitale ma anche degli altrettanto intricati meccanismi che regolano l'ubiqua presenza dei media digitali nell'esperienza quotidiana secondo il meccanismo di una estetica del remix, evidenziato da Vito Campanelli. Se infatti il web è diventato lo strumento principale dell'estetizzazione del reale e della cultura è necessario elaborare una *Web*

**SPECIALE** *Aesthetics* che non sia semplicemente relativa a una riflessione estetica sui media digitali bensì connessa con “the concept of ‘distributed aesthetics’ [estetica diffusa], according to which contemporary aesthetic forms are not only *disseminated in* ‘techno-social networks’, but also *made of them*”<sup>12</sup>. È esperienza condivisa che il web sia diventato uno dei luoghi privilegiati dell’esperienza (e del resto questo è anche uno dei presupposti che caratterizza le azioni degli ultimi anni di Schmid): contro un facile atteggiamento di passività che il web tende a imporre, è necessario un nuovo atteggiamento attivo capace di sfruttare sino in fondo gli aspetti positivi connessi alla rete (nel caso di Schmid: la possibilità di scattare infinite fotografie, di condividerle, modificarle e quindi non arrendersi al non senso che la massa di immagini tende a produrre). Dunque una pratica tendenzialmente neutra ma con gravi rischi di divenire fonte di eccessiva banalizzazione e semplificazione, quella del remix, se compresa nelle sue logiche più profonde può dar luogo a una precisa e chiara estetica: la logica del remix, della rimediazione e del riutilizzo specifica della rete può essere generalizzata e quindi considerata una peculiarità che da semplice qualità dell’esperienza del web è divenuta una caratteristica generale dei modi di esperire.

A partire dalla coppia correlata e interdipendente di originalità e ripetizione, Campanelli caratterizza il remix come “irreversibile processo di ibridazione di fonti, materiali, soggettività e media, in atto nella società contemporanea” che tende a divenire “una possibile metafora applicabile al generale processo di amalgamazione e digitalizzazione della cultura”<sup>13</sup>. Il remix dunque diviene nell’ottica di Campanelli la pratica di riferimento per comprendere il più generale fenomeno dell’estetizzazione diffusa che caratterizza il contemporaneo poiché agisce nel cuore pulsante del web e consente di creare nessi tra questo e la società: sfruttando infatti meccanismi quali quello del meme<sup>14</sup> e sulla scia del concetto di engramma così come l’ha teorizzato Aby Warburg<sup>15</sup>, Campanelli elabora una convincente estetica della ripetizione capace di spiegare i fenomeni virali, quelli di ripetizione e di citazione, di riarticolazione del ruolo dell’autore e del fruitore in un’unica ed inedita figura di utente che agisce; punto fondamentale di questa prospettiva è tuttavia la disposizione in maniera non contrapposta dei concetti di imitazione e innovazione. Sfruttando quindi la capillarità della rete, le peculiarità delle immagini digitali, la possibilità di digitalizzare le fotografie analogiche dando loro un nuovo impulso vitale, Schmid dimostra che il prodotto non è mai un prodotto finito ma è destinato a un utente che, come un DJ, ha la possibilità di riarticolare il noto in forme espressive inedite; la sua azione consiste di conseguenza nel produrre una rete di relazioni, un network aperto all’azione di un utente-attore che agisce come un bricoleur favorito nella sua azione da strumenti che consentono e anzi quasi impongono l’azione e dunque la creatività.

Se dunque è vero che “la principale preoccupazione di Joachim Schmid, tanto nel ruolo di critico quanto in quello di artista, è la natura della fotografia intesa come pratica sociale diffusa”<sup>16</sup>, il suo riutilizzo delle fotografie è un atto etico di cura delle immagini, di rispetto di esse e del loro valore con l’obiettivo di non arrendersi alla opinione dominante e agli usi mainstream che conducono alla loro insignificanza e al loro impoverimento: l’imperioso monito di Schmid: “Nessuna nuova fotografia finché non siano state utilizzate quelle già esistenti” dimostra l’incondizionato amore e rispetto per le fotografie, la fiducia nella loro capacità di rendere conto dell’esperienza se ben riorganizzate ma anche e soprattutto perché si accompagna con l’altrettanto perentorio invito “Per favore non smettete di fotografare”<sup>17</sup>. Un invito inoltre a non sottostare passivamente alle logiche spesso cieche dei motori di ricerca che indicizzano le immagini secondo criteri e tag assolutamente discutibili ma nel tentativo di ridare centralità all’immagine e al rapporto diretto di questa con il fruitore, l’utilizzatore che ha il diritto di renderla viva attraverso un buon uso che la sottragga all’oblio e all’insignificanza.

Emanuele Crescimanno



## SPECIALE Note

1. Sui mutamenti della fotografia e della sua gestualità con il mutare degli apparecchi fotografici e dei dispositivi in cui sono inseriti cfr. per esempio Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia* (1983), Bruno Mondadori, Milano 2006; Vito Campanelli, Marco Cadioli, *Snap Shooters. L'evoluzione del gesto fotografico*, MAO-Media & Arts Office, Napoli 2014.
2. Walter Benjamin, "Piccola storia della fotografia" (1931), in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, pp. 57-78, p. 62.
3. *Ivi*, p. 63.
4. Guy Debord, *La società dello spettacolo* (1967), Baldini&Castoldi, Milano 2001, p. 54.
5. Walter Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" (1936), in *Id.*, *op. cit.*, pp. 17-56, p. 53.
6. Esempio di questo atteggiamento ed efficace critica è per esempio Georges Didi-Huberman, *Immagine malgrado tutto* (2003), Raffaello Cortina, Milano 2005: al di là del contenuto specifico del saggio, è chiara l'intenzione del filosofo francese di evidenziare un nuovo approccio che bisogna assumere nei confronti delle immagini, non pretendendo da esse più di quanto possano dare.
7. John Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* (1972), il Saggiatore, Milano 2009, p. 20.
8. Clément Chéroux, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001* (2009), Einaudi, Torino 2010, p.10 (citazione leggermente modificata).
9. Roberta Valtorta, "Piccola introduzione a Joachim Schmid e al tema del riutilizzo delle immagini", in *Ead.* (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Johan & Levi, Milano 2012, pp. 7-12, p. 7.
10. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* (1999), Guerini, Milano 2003, p. 72.
11. Cfr. *ivi*, pp. 82-83.
12. Vito Campanelli, *Web Aesthetics. How Digital Media Affect Culture and Society*, NAI Publishers/ Institute of Network Cultures, Rotterdam-Amsterdam 2010, p. 73.
13. *Id.*, *Remix It Yourself. Analisi socio-estetica delle forme comunicative del Web*, Clueb, Bologna 2012, p. 10.
14. La teoria dei memi ha origine in ambito evolucionistico con la riflessione di Richard Dawkins in *Il gene egoista*: il biologo inglese sostiene infatti che i geni, l'elemento di base dell'evoluzione biologica, sono "dei replicatori"; il loro corrispettivo, per analogia, nell'evoluzione culturale sono i memi: questi consentono la diffusione capillare, continua, quasi virale, di idee, mode, frasi, ecc. "saltando di cervello in cervello tramite un processo che, in senso lato, si può chiamare imitazione" (cfr. Richard Dawkins, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente* (1976), Modadori, Milano 2011, pp. 200, 201). I media digitali e la rete amplificano all'infinito in maniera esponenziale il potere di duplicazione e diffusione, dando vita agli innumerevoli fenomeni virali dei nostri giorni.
15. Gli engrammi sono per Warburg quei simboli carichi di aspetti espressivi ed emotivi provenienti dal passato che riemergono in maniera frammentaria e discontinua nello sviluppo storico della cultura.
16. John S. Weber, "Il fotografo elettronico siamo noi", in Roberta Valtorta (a cura di), *op. cit.*, pp. 25-33, p. 33.
17. Joachim Schmid citato in Roberta Valtorta, *op. cit.*, p. 7.

## SOTTO ANALISI **Materiali per un'analisi politico-economica del videoclip italiano**

### Introduzione

Punto d'incontro fra popular music e medium televisivo, crocevia di sperimentazioni e maniera, ibrido di arte e pubblicità e luogo di convergenza mediale, il videoclip musicale è un oggetto d'analisi complesso e stratificato, la cui indagine ha attratto a sé l'interesse di diverse discipline: dai film studies alla musicologia, dalla semiotica alla sociologia dei media. Una natura ibrida che comporta incertezza sul piano della definizione e una certa resistenza alle categorizzazioni. Come ha segnalato Paolo Peverini, le interpretazioni divergono fin dalle origini, su quale sia da considerarsi il primo esemplare storico<sup>1</sup> – *Bohemian Rhapsody* (Queen, 1975), *Video Killed the Radio Star* dei Buggles che nell'agosto 1981 inaugurò le trasmissioni di MTV o la partecipazione dei Beatles all'*Ed Sullivan Show* del 9 febbraio 1964 tramite performance pre-registrata - e quale il legittimo antenato - dai soundies agli scopitones, il cinema astratto di Oskar Fischinger<sup>2</sup> e Hans Richter, i film con Elvis Presley, il Musical, le ipotesi più disparate fino ad arrivare all'Eidophusikon di Philippe Jacques de Loutherbourg<sup>3</sup>.

Un'articolazione che si ripropone anche sul piano geografico: la transizione al digitale in atto, per quanto comune a diverse realtà nazionali, va declinandosi con modalità diverse di paese in paese. Diversi e specifici sono i fattori che influenzano questo processo: il panorama mediale e i suoi principali attori – si pensi, ad esempio, alla tendenza degli oligopoli a controllare l'innovazione tecnologica<sup>4</sup> –; decisioni politiche a livello infrastrutturale, - si pensi al cronico ritardo italiano in termini di diffusione della banda larga<sup>5</sup> - mode e stili culturali consolidati.

Con l'intenzione di delineare la situazione del videoclip in Italia negli ultimi 15 anni, cominceremo con una descrizione e un'analisi delle peculiarità del caso italiano sotto una prospettiva politico-economica: come primo passo volgeremo lo sguardo verso la struttura industriale dell'editoria discografica, televisiva e telematica nostrane, facendo emergere i nodi di congiunzione. Successivamente potremo affrontare alcune questioni inerenti il panorama della produzione videomusicale italiana, cercando di puntualizzare le dinamiche innescate dalla crescita di YouTube e Vevo e dalla svolta generalista di Mtv, nonché dall'evoluzione della musica pop italiana.

### L'industria musicale e la televisione videomusicale in Italia

Una prima, utile mossa in una prospettiva politico-economica è quella di chiedersi, con Compaine e Gomery, "chi possiede i media in Italia" che nella fattispecie corrispondono ad etichette discografiche, emittenti radio e canali televisivi dedicati ad una programmazione eminentemente videomusicale.<sup>6</sup>

Per quanto concerne le etichette discografiche, le tre major sono le stesse che dominano il panorama internazionale, presenti sul territorio italiano attraverso le loro controllate: Sony Music Entertainment Italy, Warner Music Italia e Universal Music Italia. Si tratta di un oligopolio assottigliatosi di recente: nel 2011, infatti, EMI Music venne spartita fra Universal e Sony, che acquisì il catalogo.<sup>7</sup> Precedentemente anche la BMG, costola della grande major mediatica Bertelsmann, si fuse dapprima con Sony (2004, dando vita a Sony BMG) per poi essere ceduta due anni più avanti alla Vivendi SA, proprietaria di Universal.<sup>8</sup> Queste tre major – Sony, Warner e Universal – controllano attualmente il mercato discografico italiano attraverso tre operazioni: 1) producendo musica in proprio o attraverso delle controllate 2) centralizzando su di sé la maggior parte della distribuzione nazionale, avendo licenza di distribuire i prodotti internazionali delle loro case madri e delle case da queste controllate 3) distribuendo la produzione delle case cosiddette indipendenti. Dal momento che si occupano principalmente dei canali distributivi, le major possono quindi "appaltare" la produzione a piccole case, che spesso seguono un solo artista (è il caso della Heinz Music di Antonello Venditti, poi distribuita da Sony, o della Zoo Aperto di Luciano Ligabue, poi distribuita

## SOTTO ANALISI

da Warner) o si specializzano in un unico genere (ad esempio il rap<sup>9</sup>). Un ulteriore legame distributivo emerge poi fra major e numerose case di produzione indipendenti, le quali si affidano alle prime per sfruttarne i canali (è il caso, ad esempio, di Sugar, la casa discografica diretta da Caterina Caselli, produttrice, fra gli altri, di Negramaro ed Elisa, distribuita da Warner).

Venendo alla radio, il rapporto Federcomin (Federazione nazionale di settore di Confindustria rappresentativo delle imprese in tlc, radiotv e informatica) del maggio 2002 riportava:

il mercato italiano è rappresentato da 14 emittenti nazionali, 5 circuiti syndication nazionali, alcune emittenti regionali e macro-regionali, ed alcuni consorzi macro-regionali.<sup>10</sup>

Gli attori principali, oltre al servizio pubblico (Radio 1, Radio 2, Radio 3, Isoradio), erano allora il Gruppo Espresso (Radio DeeJay, Radio Capital, M20), il Gruppo Finelco (Radio 105, Radio Monte Carlo, Virgin Radio), le singole emittenti RTL 102.5 (proprietà di Lorenzo Suraci) e RDS (proprietà di Eduardo Montefusco). Se il Gruppo Espresso possiede interessi diversificati lungo diversi canali mediatici (dall'editoria alla televisione e alla pubblicità), il Gruppo Finelco è stato a lungo sotto RCS, che ha detenuto una quota del 44,5% fino al settembre 2015. Alberto Hazan, storico editore del gruppo, ha ripreso infatti da poco ripreso possesso delle quote<sup>11</sup>, stringendo un'alleanza via Mediaset con il gruppo Fininvest, a sua volta già in possesso dell'80% di R101 (via Monradio, controllata Mondadori).<sup>12</sup> RDS e RTL 102.5, invece, dopo essersi a lungo focalizzate solamente sulla radio, si sono aperte in tempi recenti al web e alla televisione.

Volendo circoscrivere il panorama televisivo ai canali videomusicali non possiamo non cominciare dal network di Mtv. Il noto canale tematico fa capo a un conglomerato statunitense, Viacom Inc., che versa attualmente in cattive acque, apparentemente incapace di adattarsi alle sfide che i nuovi media hanno posto alla televisione.<sup>13</sup> Le conseguenze in Italia non hanno tardato a venire, con la recente cessione delle frequenze del canale 8 al gruppo Sky Italia, di proprietà del magnate australiano Rupert Murdoch.<sup>14</sup> Il canale ha cambiato denominazione nel settembre 2015, diventando "MTV8" (il mantenimento dell'acronimo è anche sintomo di una sinergia fra i due gruppi) e incrementando la programmazione generalista. Non si tratta di una vera novità: il canale principale di Mtv, seguendo l'esempio della casa madre americana, si era già allontanato dalla programmazione esclusivamente musicale sotto la storica direzione di Antonio Campo Dall'Orto. Ad ogni modo il Network continua ad essere il maggiore polo videomusicale italiano grazie a Mtv Music (canale 67 del digitale terrestre) e ai diversi canali disponibili solo sulla piattaforma Sky. L'altro ormai ex canale videomusicale nazionale disponibile in chiaro è DeeJay Tv, passato dal Gruppo Espresso a Discovery Italia nel gennaio 2015 per 17 milioni di euro.<sup>15</sup> La "parabola" generalista è stata ulteriormente rinforzata con la programmazione tipica delle altre emittenti Discovery quali Real Time, Dmax e Focus e film blockbuster in prima serata. Al Gruppo Espresso sono rimaste My DeeJay e Radio Capital Tivù, che continuano la trasmissione di video musicali, così come Radiotalia Tv (canale 70 del digitale terrestre) e Rtl 102.5, che trasmette in diretta dagli studi radiofonici - e talvolta sopperisce all'assenza di videoclip propriamente detti con uno *slideshow* dedicato all'artista in programmazione. Sulla piattaforma Sky troviamo poi altri canali: Sky Music 1, Sky Music 2, i canali specializzati Rock Tv e Hip Hop Tv e infine i canali Sky di Mtv (Mtv Dance, Mtv Classic, Mtv Hits, Mtv Rocks).

Se i canali tematici musicali su Sky hanno uno *share* basso, le cose non vanno diversamente per i canali in chiaro. Nella tabella 1<sup>6</sup> sono riportati i dati Auditel circa gli ascolti medi dei canali videomusicali dal 2012 al 2014 e 2015 relativamente al solo mese di maggio. Il dato riportato è il differenziale fra l'ascolto più basso e l'ascolto più alto, un dato non utilizzato dall'industria, ma che ci permette, al netto degli errori statistici, di quantificare il numero di spettatori televisivi per i videoclip. Per quanto concerne la somma dei canali in chiaro che trasmettono un flusso grossomodo continuo di videoclip (Mtv Music, Radio Italia Tv, Rtl 102.5, Radio Capital Tivù, Video Italia), possiamo notare come lo *share* medio oscilli fra lo 0,2%

**SOTTO ANALISI** e il 2,6%. Questo significa che, nelle fasce orarie più seguite si riesce a superare il centinaio di migliaia di videoascoltatori, fino a centocinquantamila.

Il gruppo di canali legati ad Mtv rimane ancora un viatico importante per la diffusione di un brano musicale, e pure i canali Radio Italia Tv e Rtl 102.5, potendo contare anche sulla loro costola radiofonica, esercitano un ruolo potenzialmente discriminante nel successo commerciale di un brano. Per il resto, possiamo considerare i canali televisivi come un filtro sempre meno rilevante per la musica a causa di dati di ascolti poco elevati: La pressione della televisione, possiamo ipotizzare, si avverte nel peso della sua tradizione: venti e più anni di videoclip su Mtv e simili hanno condizionato la filiera imponendo una certa forma al prodotto e consolidando un certo *workflow*. Cionondimeno, le diverse integrazioni verticali che caratterizzano l'industria mediatica continuano a favorire la dotazione di apparati iconografici a fini distributivo-promozionali.

		2012		2013		2014		Maggio 2015	
		Δ Share	Δ A.m.	Δ Share	Δ A.m.	Δ Share	Δ A.m.	Δ Share	Δ A.m.
Elemedia	My DeeJay	0,00-0,03	172-1660	0,00-0,02	138-1125	0,00-0,04	678-2616	0,00-0,03	26-1793
	Music	0,01-0,06	938-4282	0,01-0,05	988-3103	0,01-0,08	1135-4720	0,01-0,04	319-2715
	Onda Latina	0,00-0,01	102-635						
	Radio Capital Tv			0,02-0,13	1925-7463	0,02-0,17	4082-9803	0,01-0,08	1625-7280
MTV	MTV			0,41-0,78	21378-136421	0,34-0,97	17413-113942	0,31-1,10	16657-190103
	MTV Classic	0,00-0,03	419-1595	0,00-0,01	302-802	0,00-0,01	383-624	0,00-0,01	97-544
	MTV Dance	0,00-0,01	52-586	0,00-0,01	73-445	0,00-0,01	128-753	0,00-0,01	132-1720
	MTV Hits	0,00-0,09	499-4892	0,01-0,08	563-4851	0,00-0,08	583-4390	0,00-0,10	77-5296
	MTV Music			0,08-0,72	11739-42076	0,09-0,68	12227-39691	0,08-0,69	11199-37883
	MTV Rocks	0,00-0,00	30-549	0,00-0,01	31-1018	0,00-0,01	67-669	0,00-0,00	39-279
	MTV Live HD			0,00-0,01	53-343	0,00-0,01	57-337		
Rock TV	Hip Hop TV	0,00-0,01	42-487	0,00-0,01	47-513	0,00-0,01	289-849	0,00-0,02	405-1748
	Rock TV	0,00-0,01	59-616	0,00-0,00	41-368	0,00-0,00	22-300	0,00-0,00	23-306
	RadiolItalia TV	0,03-0,61	6751-34343	0,05-0,84	9506-49368	0,06-0,87	7656-50721	0,05-1,05	5840-57412
	Rtl 102.5	0,06-0,83	8752-46995	0,08-0,85	9735-49871	0,07-0,87	11702-50838	0,07-0,90	8011-4928
	Video Italia	0,00-0,07	562-4063	0,00-0,00	0-46				
Giglio Group	Music Box	0,00-0,01	62-589						
	Live!	0,00-0,00	45-144						

Tabella 1 | Ascolti dei canali televisivi videomusicali in Italia. Δ Share=variazione dello share nella fasce giornaliera; Δ A.m.=variazione del numero di ascoltatori medi nelle fasce giornaliera.

### Videoclip e internet: dalla nascita di Vevo alla consolidazione del pubblico online

Per quanto concerne la diffusione via web, la presenza di Vevo risulta determinante. Si tratta di una piattaforma video online dedicata esclusivamente a video musicali ([www.vevo.com](http://www.vevo.com)), protagonista di accordi di *syndication* con altri siti e piattaforme video fra cui YouTube (sul quale possiede il canale più visitato), DailyMotion, Hulu, Mtv.com e Yahoo; allo stesso nome fanno capo le app per iOS, Android, Windows Phone (tablet e smartphone) e Xbox (console); il suo canale televisivo, ad oggi raggiungibile online o attraverso le app e le smart TV in USA, Canada e Germania.

È nella primavera 2009 che cominciano a comparire le prime notizie relative al lancio di Vevo. Universal e Google (che controlla YouTube dal 2006) sono i promotori del progetto, animati da un doppio scopo: da un lato aumentare i ricavi dallo streaming dei videoclip, dall'altro consentire a YouTube di continuare ad ospitare i contenuti senza incorrere in problemi di copyright. Gli accordi precedenti fra le etichette e YouTube non avevano soddisfatto le prime, poiché la dispersione dei music video fra i diversi siti internet faceva sì che il CPM (Costo per Migliaia di Visualizzazioni, unità di misura del costo della pubblicità online) restasse piuttosto basso, una cifra compresa fra i 3 e gli 8 dollari. “[I]l’idea dietro Vevo è di diminuire la dispersione della pubblicità allo scopo di alzarne le tariffe”<sup>17</sup>: un unico canale per distribuire i videoclip consentirebbe infatti di frenare la dispersione della pubblicità e alzarne i ricavi. Assicurandosi i necessari ricavi attraverso appositi spazi venduti agli inserzionisti, si può evitare di chiedere un pagamento agli utenti, un modello di business che iniziava a essere preso in considerazione dai diversi social music

## SOTTO ANALISI services.<sup>18</sup>

L'evidente funzionalità del progetto attirava l'attenzione di Sony<sup>19</sup> e spingeva Warner a muoversi in una direzione diversa, ma col medesimo obiettivo di alzare il CPM fra i 30 e i 40 dollari<sup>20</sup>: dopo anni di difficoltà, la promozione tramite music video tornava a ricoprire un ruolo di rilievo. L'8 dicembre 2009 Vevo andava on-line<sup>21</sup>: non si trattava del primo servizio di streaming gratuito di music video, nemmeno del primo in HD, ma del primo di proprietà dalle etichette discografiche. Dobbiamo inoltre considerare il lancio di Vevo all'interno di un contesto più vasto che, proprio a cavallo delle due prime decadi del terzo millennio, ha visto emergere, fra i poli opposti del download illegale e delle sottoscrizioni a pagamento, diversi esempi di business plan fondati sui ricavi pubblicitari garantiti dallo streaming gratuito.<sup>22</sup>

In questo senso i dati recenti chiariscono l'attuale efficacia del sistema. Vevo ha infatti fatto entrare nelle casse dell'industria musicale una notevole quantità di denaro: solo tra il 2009 e il 2012, quindi ancora nella fase embrionale, ha pagato circa 200 milioni di dollari in royalties.<sup>23</sup> Il trend positivo è proseguito nel corso degli anni, come conferma il Digital Music Report 2015 della Ifpi (International Federation of the Phonographic Industry): lo streaming gratuito sostenuto dalla pubblicità è cresciuto del 16,6% nel 2013 e del 38,6% nel 2014, attestando così le entrate dello streaming ad-supported al 9% del mercato digitale<sup>24</sup>, vale a dire più di 600 milioni di dollari.<sup>25</sup> Sempre all'interno di questo report, viene ricordato che il 57% dei navigatori dei 13 principali mercati musicali ascolta musica su Youtube, e solo il 31% di questi afferma di non guardare il video, ma di limitarsi ad ascoltare la musica.<sup>26</sup> Qualche dato più preciso riguardo il panorama italiano lo ha fornito la società di ricerca e data analisi via web comScore, nel suo rapporto "Video Metrix" apparso il maggio 2015 su [www.comScore.com](http://www.comScore.com): Vevo vi risulta il primo canale YouTube con 8 milioni di visualizzatori unici al mese, cui segue a ruota Warner Music con più di 6 milioni.<sup>27</sup> Pur considerando la dubbia affidabilità dei dati di rilevazione tramite web e la complessa equazione fra i "visualizzatori unici al mese" e dati Auditel, i trend degli ascolti web e televisivi risultano di segno opposto e lasciano supporre che, in sede produttiva si pensi soprattutto in funzione della distribuzione online. Un ulteriore approfondimento sarebbe comunque doveroso, soprattutto in riferimento alle caratteristiche demografiche degli spettatori. Infine, risultano notevoli anche i dati globali relativi agli streaming in abbonamento, che sembrano poter trainare in modo definitivo i servizi di trasmissione online dando così svolta definitiva alla transizione digitale dell'industria discografica.<sup>28</sup> In questa direzione si sono mossi sia YouTube<sup>29</sup> che Apple<sup>30</sup>.

Che sia a pagamento o ad-supported, lo streaming di videoclip ha ormai definitivamente rivitalizzato uno strumento artistico promozionale che, data la sua parabola televisiva discendente, sembrava destinato ad un lento declino. Non bisogna però dimenticare che, se il videoclip sta ritrovando un suo ruolo nel mercato, questo avviene parallelamente all'affermazione di un monopolio, quello di Vevo. Un servizio direttamente in mano alle major (Sony e Universal), che ne condividono la proprietà insieme a Google – una partnership che, attraverso YouTube, dà vita anche ad un'integrazione verticale. Se già il monopolio televisivo di Mtv aveva suscitato preoccupazioni per una tendenza al conformismo culturale sui modelli importati dagli USA<sup>31</sup>, l'attuale situazione dovrebbe attirare a maggior ragione uno sguardo critico da parte dei ricercatori in ambito politico-economico.

### **L'ascesa hip hop e la produzione videomusicale in Italia (2000 -2015)**

Volendo analizzare la produzione videomusicale, occorre ricordare che in questo campo la casistica è così varia da suggerire un uso attento degli esempi. Infatti, come scrive Bjornberg, "essendo il music video un fenomeno assai eterogeneo, a volte sembra [...] che 'tutto possa essere provato' a seconda di come si scelgono gli esempi."<sup>32</sup> Questo pericolo è oggi ancora più pressante, nell'ambiente digitale: in *Unruly Media*, Carol Vernallis sostiene che 1) il music video, a causa della diffusione delle produzioni amatoriali che vengono caricate su YouTube a ritmi serrati, non ha più una definizione stabile, ma indica qualsiasi unione di musica e immagini; 2) data la vastità e la complessità del materiale offerto da YouTube,

**SOTTO ANALISI** non è possibile analizzare la piattaforma nella sua interezza e trarne conclusioni di ordine generale.<sup>33</sup>

Con simili premesse, l'analisi dei testi non può che risultare parziale, rinviando sempre a un'ulteriore esplorazione del repertorio sotto angolazioni diverse. In tal senso la nostra analisi, già circoscritta alla produzione nazionale, va delimitata ulteriormente ponendovi l'obiettivo di delineare solamente le principali tendenze, e di farlo a partire da elementi quantitativi. Per questo motivo vaglieremo dapprima l'evoluzione recente della produzione di due registi quali Cosimo Alemà e Gaetano Morbioli, che hanno fatto della quantità delle produzioni il tratto distintivo delle loro carriere; successivamente affronteremo le scelte videomusicali del rap mainstream italiano, unica vera innovazione del panorama musicale recente.

Cosimo Alemà, romano classe 1970, e Gaetano Morbioli, veronese nato nel 1967, hanno diretto un'elevata percentuale dei video prodotti in Italia, un dato proporzionalmente destinato a salire se consideriamo solo l'ambito mainstream. L'evolversi delle rispettive carriere risulta così fungere indirettamente da termometro dell'intera industria del videoclip nazionale, data anche la trasversalità dei due alle diverse major e alle correnti musicali. Alemà, dopo essere stato assistente di Alex Infascelli e aver collaborato con Claudio Fragasso e Davide Marengo, ha fondato due case di produzione: nel 1995 la Mob Production, con la quale ha prodotto e diretto i suoi video fino a circa il 2013,<sup>34</sup> e nel 2010 la 999Films con cui ha prodotto il suo primo lungometraggio (*At the End of the Day*, 2011). Numerosissimi i video che contano la sua partecipazione, stimabili in una cifra che, a partire dal 2000, si aggira fra le 400 e i 500 produzioni.<sup>35</sup> Per l'annata 2002, Domenico Liggeri riporta 55 produzioni fra il 1998 e il 2005<sup>36</sup>, ma già nel solo 2007 gli si può attribuire la regia di almeno 22 videoclip, con una media stupefacente di circa due produzioni al mese.

Morbioli, invece, proviene dal mondo della televisione. A lungo, infatti, ha lavorato per la rete locale veronese Telenuovo, dove sviluppò il progetto Match Music che, nel 1998 diveniva un canale videomusicale a tutti gli effetti. Abbandonato quest'ultimo nel 2003, avrebbe poi fondato la Run Multimedia, una casa di produzione con sede a Verona, con la quale riesce ad affermarsi nel mercato del videoclip italiano, come testimonia l'elevato numero di produzioni – sempre Liggeri gliene attribuiva oltre duecento già nel 2007 – un successo che si estende a commissioni per promo televisivi e spot commerciali.<sup>37</sup>

Accomunati dal successo, dalla quantità di produzioni e dalla diversificazione (entrambi hanno lavorato nella pubblicità, mentre solo Alemà ha diretto lungometraggi) i due registi sono simili anche nella loro pratica imprenditoriale. È bene notare che in questo si apre un divario fra la produzione *mainstream* di stampo americano, dove il regista lavora al servizio di una casa di produzione, il caso italiano, dove i registi sono portati a lavorare mettendosi in proprio<sup>38</sup>. Il numero esorbitante di produzioni costringe inoltre molti di questi a standardizzare il proprio stile, limitandone l'inventiva. In un mercato sempre più austero, la certezza di un prodotto ben fotografato e capace di dare un respiro glamour all'artista musicale è la prima, e talvolta anche unica, richiesta delle case discografiche. Difficile che qualcuno voglia assumersi rischi, magari pure investendo budget notevoli per produrre progetti più ambiziosi. Con molta onestà, è lo stesso Alemà a dare conto delle contingenze implicate dal suo ambito lavorativo:

[Gli artisti chiedono] di essere belli. A tutti i costi. Uomini, donne, band, giovani, vecchi.. peccato che tutti i cantanti italiani abbiano questo look ipercurato, coi vestiti nuovi, precisi. [...] Questo però, stilisticamente rende i prodotti musicali italiani molto poco internazionali, bensì provinciali. [...] Altra cosa che tutti cercano e' una grande idea, ma spesso sono bocciate in principio perché nessuno si vuole mai mettere in gioco veramente. Nessuno vuole osare. [...] I progetti indipendenti o lowbudget sono sicuramente i più liberi creativamente. Ma sono anche pesantemente penalizzati dalle magre possibilità produttive che riguardano la messa in scena per lo più.<sup>39</sup>

In questo ristretto limbo produttivo le possibilità creative vengono limitate, costringendo così a reiterare

**SOTTO ANALISI** formule produttive e stilistiche in continuazione, a riciclare le idee, quando non a plagiarle.<sup>40</sup> La meccanicità del lavoro di produzione del music video viene così espressa da Morbioli in un'intervista disponibile on-line:

Fare il regista di videoclip significa innanzitutto mettersi a disposizione di una fase creativa già eseguita e realizzare quello che vuole l'artista. [...] Molte volte i video che realizziamo noi vengono visti e funzionano su internet per un motivo preciso: ci mettiamo a disposizione di un percorso creativo che c'è già. Il ruolo del regista è simile a quello di un meccanico in questo senso. Poi è chiaro che la capacità di filmare in una certa maniera o di scegliere un posto piuttosto che un altro determinano il valore del videoclip che, in ogni caso, ha la funzione principale di arrivare al maggior numero di persone possibile.<sup>41</sup>

Ciò non di meno, fra la produzione di Alemà e quella di Morbioli emergono anche delle differenze che potremmo ricondurre a motivi squisitamente artistico-espressivi. Alemà è più a suo agio con venature horror e thriller (si pensi al gore di *Istrice*, Subsonica, 2011), preferisce “desaturare” i colori e non disprezza inserti narrativi, mentre Morbioli insiste quasi sempre sulla performance e la centralità dell'artista musicale, sfruttando spesso gli effetti speciali e le grafiche per dare dinamicità al testo - vedansi *Marmellata #25* (2005) per Cesare Cremonini e *Lo Stadio* (Tiziano Ferro, 2015). Più variegata la produzione di Alemà, capace addirittura di sovvertire la tranquillità del pop nostrano con immagini disturbanti – come con i vampiri ne *E fuori è buio* (2009) sempre per Tiziano Ferro - risulta a proprio agio anche nel maneggiare il rock indipendente (dalle nature morte di *Luna* (Verdena, 2004) ai toni polemici di *Tempi bui* (I Ministri, 2009).

Oltre all'onnipresenza praticamente obbligatoria della star musicale, ai pressanti limiti di budget e ai ritmi di produzione serrati, la produzione di music video per due dei nomi più in vista del panorama italiano rimane ancorata all'obbligo dell'intelligibilità del testo e quindi ad un uso conservativo della sintassi filmica. Evitando soluzioni criptiche, la ripetizione della visione – elemento fondante dell'estetica del videoclip, sia nell'epoca del flusso televisivo, che ai tempi della “viralità” e della contabilizzazione delle visualizzazioni online – si fonda così unicamente sulla presenza corporea della star, la cui ri-visione, sommata al ri-ascolto, sarà motivo di piacere.



Fig. 1 | Il gore di “Istrice” - Subsonica (Alemà, 2011)

## SOTTO ANALISI



Fig. 2 | Un oggetto non identificato in CGI insegue Cesare Cremonini in "Marmellata #25" (Morbioli, 2005)



Fig. 3 | L'amante di Tiziano Ferro è un vampiro in "E fuori è buio" (Alemà, 2009)



## SOTTO ANALISI



Fig. 4 | Una delle nature morti di "Luna" - Verdena (Alemà, 2004)



Fig. 5 | La repubblica delle banane in "Tempi bui" - I ministri (Alemà, 2009)

**SOTTO ANALISI** Nel panorama generalmente povero e conformista del videoclip italiano, non è solo Vevo a segnare l'evoluzione recente. Infatti, alla svolta digitale dell'industria, si accompagna, come altro fattore di innovazione, l'ascesa del rap italiano al mainstream. Come possiamo vedere dalla tabella 2<sup>42</sup>, a partire dal 2006 – anno d'esordio in una major per Fabri Fibra – al 2012 il rap comincia ad essere presente nelle classifiche annuali FiMi per poi definitivamente “esplodere” nel biennio 2013-14. La crescente integrazione di questo genere nei circuiti videomusicali rappresenta una questione di assoluto interesse: un genere con una tradizione storico culturale così importante e aliena agli stilemi della canzone italiana dovrebbe infatti portare con sé un'iconografia sensibilmente diversa

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Top 100 Album	3	0	1	3	2	3	4	8	10
Top 50 Mix e Singoli	2	0	0*	0**	2***	1****	0*****	3*****	3*****

\* Top 10 Digital Song  
 \*\* Top 50 Digital Song  
 \*\*\* Top 100 Download Chart  
 \*\*\*\* Top 20 Single Digital  
 \*\*\*\*\* Top 100 Singel Digital

Tabella 2: Numero di artisti rap italiani in classifica.

Censendo i videoclip dei principali attori della scena rap italiana<sup>43</sup>, emergono alcuni elementi interessanti: 1) la tendenza ad affidarsi ad uno stesso regista per un gruppo di videoclip denota la volontà di infondere una certa continuità al percorso videografico, che assume così la forma di una “campagna pubblicitaria” legata ad una costruzione coerente dell'immaginario dell'artista; 2) il giro ristretto di nomi: anche per naturale conseguenza del primo fattore, si nota che è solo un ristretto cerchio di registi a dirigere con una certa frequenza; questi sono inoltre spesso in contatto fra di loro; 3) la presenza, quasi tassativa, nella videografia di un artista italiano di Cosimo Alemà e Gaetano Morbioli; questi ultimi legano però il proprio nome soprattutto a J-Ax e Fabri Fibra, tra gli artisti riconducibili a un'appartenenza hip hop che per primi hanno firmato con delle etichette discografiche major; 4) il frequente ricorso al videoclip: il video, come dimostra anche l'ascesa al successo del rapper Fedez, in origine anche youtuber/regista dei suoi primi videoclip, ha un ruolo rilevante nella promozione delle canzoni (il rapporto video/album per artisti come Club Dogo, Emis Killa e Fedez è di 6-7 a 1, mentre Fabri Fibra e J-Ax si attestano su 3 o 4 video per album).

Per ampliare il discorso dobbiamo entrare nel merito dello stile adottato dai registi. L'insistenza su un look glamour e sull'exploitation gratuita del corpo femminile, sono segni particolari, connotati al genere e in parte permessi da un allentamento della censura consentito dal passaggio dall'emittente televisiva Mtv alla piattaforma online Vevo<sup>44</sup>. Troviamo così nella frequenza di scene di violenza, in riferimento più o meno diretto a generi cinematografici diversi dalla commedia - il remake di *La promessa dell'assassino* (*Eastern Promises*, David Cronenberg, 2007) in *Equilibrio* di Gue Pequeño, 2015; il *gangster movie* de *Le bimbe piangono*, Gue Pequeño, 2015; oppure lo splatter di *Rob Zombie* di Salmo, 2013) - richiami espliciti alla droga - come nel caso del trip lisergico di *Ring ring*, per Fabri Fibra (2013), o la commedia natalizia di *A cena dai tuoi* (2013), per Emis Killa con J-Ax armato di bong).

Altri motivi iconografici che ritornano con una significativa regolarità sono le ambientazioni americane – siano set location o create tramite elaborazioni da postproduzione – e la presenza di elicotteri e aerei privati: una resa generalmente posticcia e stereotipata dove l'America è rappresentata tramite astrazione, un luogo della mente, una meta ideale che, al pari della dimestichezza con gli hangar, serve come “prova” tangibile per la presenza di conti in banca a sei zeri. Ricorrenti anche le modalità di inquadratura sul rapper, un primo piano stretto, o preferibilmente con un piano americano, al centro

**SOTTO ANALISI** di scene di gruppo, accompagnato da una gang di uomini tatuati in canottiera o da modelle seminude. Per quanto riguarda gli elementi più innovativi apportati dai registi emergenti lanciati dall'hip hop – una varietà di angoli di ripresa e di movimenti di macchina fluidi e continui insoliti nel videoclip italiano, *steadycam* a cinquanta fotogrammi al secondo d'ordinanza, enfasi sugli oggetti di lusso nella messinscena – questi risentono sicuramente dell'influenza dei modelli esteri, mentre la cronica ristrettezza dei budget costringe la scrittura in secondo piano. I maggiori sforzi nell'aggiornamento stilistico sono rintracciabili soprattutto nella videografia del duo YouNuts (già Videoaddicted), costituito da Niccolò Celaia e Antonio Usbergo, e da un'altra coppia formata da Marc Lucas e Igor Grbesic. Il debito di questi creativi va oltre i riferimenti di genere (il video rap americano), comprendendo il meglio della produzione internazionale. Si confronti, ad esempio, il simile uso del colore in *Squalo* (Gué Pequeño, 2015 diretto da Lucas e Grbesic) e *Cool Song No.2* del gruppo pop americano MGMT (diretto da Isaiah Seret nel 2013): si potrebbe affermare che *Cool Song No.2* con i fluidi movimenti in slow motion, certi angoli dell'inquadratura, l'opulenza dei *props* e la geometria delle scenografie, rappresenta lo standard qualitativo che i videomaker emergenti italiani cercano di emulare.



Fig. 6 | Omaggio a *La promessa dell'assassino* (2007, Cronenberg), in "Equilibrio" - Gue Pequeño (2015, Mister Tommy).



Fig. 7 | Movimenti di macchina "scorsesiani" per il gangster video "Le bimbe piangono" - Gue Pequeño (2015, Marc Lucas e Igor Grbesic).

## SOTTO ANALISI



Fig. 8 | un macabro dettaglio dallo splatter "Rob Zombie" - Salmo (2013, Niccolò Celaia e Antonio Usbergo).



Fig. 9 | Effetti psicotropi nel lisergico "Ring Ring" - Fabri Fibra (2013, Gaetano Morbioli)

## SOTTO ANALISI



Fig. 10 | J-Ax è l'“imbucato” munito di apposita pipa ad acqua (bong) per assumere marijuana, in “A cena dai tuoi” - Emis Killa (2013, Celaia e Usbergo)



Fig.11-14 | l'uso del colore di Lucas e Grbesic in “Squalo” - Gue Pequeño (2015) ricorda quello Isaiah Seret in “Cool Song No.2” - MGMT (2013): scene “virate” in rosso si alternano con scene virate in blu, preferibilmente attraverso l'uso di luci al neon.

### Conclusioni

Il mercato del videoclip in Italia appare povero, poco innovativo e in affanno, se confrontato con le produzioni estere. Il successo del “modello Morbioli”, se così si può dire, ovvero di una regia totalmente trasparente, che evita ogni slancio in nome della prudenza, ben rappresenta lo stato di assoluta immobilità e mancanza di ingegno che pervade la stragrande maggioranza delle produzioni nazionali. Con Vevo e l'appurata funzionalità del suo modello di business, il videoclip musicale sembra non solo aver ritrovato in parte il prestigio e la centralità che aveva tra gli anni Ottanta e Novanta nell'insieme delle pratiche promozionali, ma anche un'indipendenza economica, grazie a una raccolta pubblicitaria che

**SOTTO ANALISI** cresce in maniera direttamente proporzionale alla sua viralità. Questo rinnovamento dovrebbe portare con sé un aumento dei budget, così come dell'attenzione al prodotto e, nel complesso, una domanda di miglioramento qualitativo. Domanda che il rap italiano, in dovere di creare un proprio immaginario che distingua gli artisti dal restante mondo del pop pur integrandoli, ha in parte già impresso al mercato. È lecito supporre che la competizione fra registi e case di produzioni aumenti in seguito alle facilitazioni tecniche offerte dal digitale e agli strumenti offerti dalla *data analysis*. Possiamo dunque ipotizzare che in breve tempo si aprano più spazi per nuovi talenti. Al di là della transizione tecnologica in atto, sono molte le questioni ancora aperte e da verificarsi con appositi raccolti di dati. Per cominciare, sarebbe necessario precisare l'entità attuale del giro d'affari che si sviluppa per ogni videoclip, così come definire con precisione il workflow dell'intero iter realizzativo, dalla fase pre-produzione alla distribuzione al fine di arrivare a comprendere come un trattamento venga selezionato per una data canzone. Qui risiede lo snodo centrale per un'analisi politico-economica del videoclip che solo adottando diversi strumenti metodologici e prospettive disciplinari può dirsi completa.

Alessio Rosa

#### Note

1. Paolo Peverini, *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma 2004, p.16.
2. Cfr. Matt Hanson, *Reinventing Music Video: Next-generation Directors, their Inspiration and Work*, RotoVision, Mies 2006, p.13.
3. Cfr. Henry Keazor, Thorsten Wübbena, "Introduction", in *idem* (a cura di), *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of Music Video*, Transcript, Bielefeld, 2010, pp. 23-24.
4. Cfr. Douglas Gomery, "Media Economics: Terms of Analysis", in *Critical Studies of Mass Communication*, vol.6, n.1 (Marzo 1989) pp. 43-60.
5. Cfr. Ernesto Assante, Alessandro Longo, "Perché l'Italia è senza banda larga?", [http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2015/08/03/news/la\\_nuova\\_rivoluzione\\_digitale\\_italiana-117613932/](http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2015/08/03/news/la_nuova_rivoluzione_digitale_italiana-117613932/) (ultimo accesso 5 ottobre 2015).
6. Cfr. Benjamine Compaine, Douglas Gomery, *Who Owns the Media? Competition and Concentration in the Mass Media Industry*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah - Londra 2000, *passim*.
7. Cfr. "Discografia (ormai) per pochi: Universal e Sony si dividono la Emi", [http://www.corriere.it/economia/11\\_novembre\\_11/emi-discografica-acquisizione-universal\\_4dae49e8-0c88-11e1-bdbd-5a54de000101.shtml](http://www.corriere.it/economia/11_novembre_11/emi-discografica-acquisizione-universal_4dae49e8-0c88-11e1-bdbd-5a54de000101.shtml) (ultimo accesso 6 ottobre 2015).
8. Cfr. <http://www.bmg.com/category/about-us/history/>, (ultimo accesso il 6 ottobre 2015). Bmg sopravvive sotto la denominazione Bmg Rights Management e si occupa della gestione dei diritti del catalogo Bmg in diversi paesi.
9. Risulta paradigmatico il caso della produzione hip-hop italiana. Ad esempio, la casa Newtopia – fondata nel 2013 dai rapper J-Ax e Fedez – viene distribuita da Sony, già produttrice dell'album dei Due di Picche (J-Ax, Neffa) e che è entrata in possesso di RCA Italiana, casa distributrice di J-Ax nei precedenti album solisti. Similmente, erano già state fondate nel 2011 le case Tanta Roba – sotto l'egida del rapper Gue Pequeño – e Tempi Duri – questa diretta invece da Fabri Fibra – entrambe legate da accordi di licenza con Universal, casa di produzione di questi ultimi due artisti.
10. AA.VV., *Rapporto Federcomin. L'evoluzione della radio*, Federcomin Servizi, Roma, 2002, p.77.
11. Cfr. "Rcs Mediagroup esce dal business (non core) radiofonico. Per 21 milioni di euro cede il 44,5% di Finelco ad Hazan", <http://www.primaonline.it/2015/09/15/213467/rcs-cede-la-quota-in-finelco-in-445-vi-di-radio-105-rmc-e-virgin-va-a-unibas-sgps-lda-e-marina-berrino/> (ultimo accesso 13 novembre 2015).

## SOTTO ANALISI

12. Cfr. Carlo Festa, "Nasce il polo delle radio Mediaset", <<http://www.ilsole24ore.com/art/finanza-e-mercati/2015-09-16/nasce-polo-radio-mediasset-063824.shtml?uid=ACn0miy>> (ultimo accesso 13 novembre 2015).
13. Cfr. Felix Gillette, Lucas Shaw, "Viacom Is Having a Mid-Life Crisis", <<http://www.bloomberg.com/graphics/2015-viacom-mtv-sumner-redstone/>> (ultimo accesso il 2 ottobre 2015).
14. A. Fontanarosa, "Sky compra Mtv, si vedrà sul canale 8", <[http://www.repubblica.it/economia/2015/06/13/news/sky\\_compra\\_mtv\\_si\\_vedra\\_sul\\_canale\\_8-116745184/](http://www.repubblica.it/economia/2015/06/13/news/sky_compra_mtv_si_vedra_sul_canale_8-116745184/)> (ultimo accesso 2 ottobre 2015).
15. Cfr. "Accordo tra Gruppo Espresso e Discovery Italia DeeJay TV passa da Gruppo Espresso a Discovery Italia", <[http://discovery-italia.s3.amazonaws.com/media/pdf/Comunicato\\_stamp\\_Gele\\_Discovery.pdf](http://discovery-italia.s3.amazonaws.com/media/pdf/Comunicato_stamp_Gele_Discovery.pdf)> (ultimo accesso 14 novembre 2015).
16. Riportati su [www.auditel.it](http://www.auditel.it).
17. Antony Bruno, "U-Tube: Universal and Google Team Up On New Video Site", *Billboard*, vol.121, n.15 (18 aprile 2009), p.11, trad. nostra
18. Cfr. A. Bruno, "Ad Supported? Labels Need to Strike Deals With Sites", *Billboard*, Vol.121, n.17 (2 maggio 2009), p.16.
19. Cfr. "Vevo Signs Up Sony Music", <<http://www.musicweek.com/news/read/vevo-signs-up-sony-music/040062>> (ultimo accesso il 26 luglio 2015).
20. Cfr. Antony Bruno, "Fully Loaded Clip", *Billboard*, vol.121, n.42 (24 ottobre 2009), p.7.
21. Cfr. Antony Bruno, "Evolutionary Road", *Billboard*, vol.121, n. 49 (12 dicembre 2009),p.8.
22. *Ibidem*; cfr. anche Antony Bruno, L. Brandle, "See Spots Run", *Billboard*, vol.122, n.13 (3 aprile 2010) p.5.
23. Tom Pakinkis, "Vevo Has Paid \$200m to Music Industry Since 2009", <<http://www.musicweek.com/news/read/vevo-has-paid-200m-to-music-industry-since-2009/052730>> (ultimo accesso 26 luglio 2015).
24. Cfr. AA.VV, *Ifpi Digital Music Report 2015. Tracciare la strada verso la crescita sostenibile*, Fimi, Milano, 2015, p.7.
25. *Ivi*, p.15.
26. *Ibidem*.
27. Cfr. "Gli italiani e i contenuti video online in uno studio Comscore: la visione da pc va ancora forte e i più coinvolti sono gli utenti tra i 45 e i 54 anni", <<http://www.primaonline.it/2015/07/02/207568/gli-italiani-e-i-contenuti-video-online-in-uno-studio-comscore-la-visione-da-pc-va-ancora-forse-e-i-piu-coinvolti-sono-gli-utenti-tra-i-45-e-i-54-anni-infografica/>> (ultimo accesso 10 novembre 2015).
28. Cfr. *Ifpi Digital Music Report 2015*, <<http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2015.pdf>> (ultimo accesso 23 novembre 2015), p. 17.
29. Cfr. Andrew Flanagan, "YouTube Announces AD-Free Red Subscriptions", <<http://www.billboard.com/biz/articles/news/digital-and-mobile/6737373/youtube-announces-all-in-one-subscription-service-with>> (ultimo accesso 20 novembre 2015).
30. S. Dredge, "Apple Music Launches to Take on Spotify and Traditional Radio", <<http://www.theguardian.com/technology/2015/jun/30/apple-music-launch-spotify-radio>> (ultimo accesso 6 novembre 2015).
31. Si veda Jack Banks, *Monopoly Television. Mtv's Quest to Control the Music*, Westview, Boulder 1996 (in particolar modo il cap. 5 "MTV and the Globalization of Popular Culture", pp. 89-116, il cap. 9 "MTV as -Gatekeeper and Censor, pp.175-99, e il cap.10 "MTV, Music Video, and Creative Expression", pp.195-206); Sut Jhally, *The Codes of Advertising*, Routledge, Londra e New York 1990 (in particolare il paragrafo "Rock Video, MTV and the 'commercialization' of culture", pp.93-101); Stacey K. Sowards, "MTV Asia: Localizing the Global Media", in Lee Artz, Yahya R., Kamalipour (a

- SOTTO ANALISI cura di), *The Globalization of Corporate Media Hegemony*, State University of New York, Albany 2003.
32. Alf Bjornberg, "Structural relationship of music and image in music video", *Popular Music*, vol.13, n.1 (Gennaio 1994), p.70.
33. Cfr. Carol Vernallis, *Unruly Media. YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford University Press, New York 2013, pp. 9 e 11.
34. La data è dedotta dagli ultimi aggiornamenti della pagina facebook "The Mob", <https://www.facebook.com/TheMobRoma> (ultimo accesso il 10 ottobre 2015).
35. Cfr. "Cosimo Alemà – Biografia", <[http://www.dibertiec.com/Page.asp?id=8/A601=407/cosimo\\_alema](http://www.dibertiec.com/Page.asp?id=8/A601=407/cosimo_alema)>, (ultimo accesso il 10 ottobre 2015).
36. Cfr. Domenica Liggeri, *Musica per i nostri occhi: Storie e segreti del videoclip*, RCS, Milano, 2007, edizione Kindle.
37. *Ivi*.
38. Per la struttura della filiera americana cfr. L. Schwartz, *Making Music Video. Everything You Need to Know from the Best in the Business*, Billboard Books, New York 2007.
39. Antonio P., "Direttamente da dietro la cinepresa, Cosimo Alemà. L'intervista", <<http://www.tuttouomini.it/direttamente-da-dietro-la-cinepresa-cosimo-alema-lintervista/7585/>> (ultimo accesso il 10 ottobre 2015).
40. Gaetano Morbioli è stato duramente attaccato per il promo girato per lo spettacolo "Rock Economy" di Adriano Celentano, in onda su Canale Cinque nel 2012. Presunti riferimenti al video "Run Boy Run" di Woodkid (a.k.a Yoann Lemoine, anche regista del video) sono costati a Morbioli un'accusadi plagio, costringendo Celentano ad una sorta di ammissione di colpa. Cfr. "Celentano, i blogger accusano: il promo di Rock Economy è copiato dal web", <[http://spettacoliecultura.ilmessaggero.it/televisione/blogger\\_contro\\_celentano\\_il\\_promo\\_di\\_rock\\_economy\\_copiato\\_dal\\_web/224637.shtml](http://spettacoliecultura.ilmessaggero.it/televisione/blogger_contro_celentano_il_promo_di_rock_economy_copiato_dal_web/224637.shtml)> (ultimo accesso l'11 ottobre 2015).
41. Raffaella Sbrescia, "Intervista a Gaetano Morbioli, un regista al servizio della musica", <<http://www.ritrattidinote.it/interviste/gaetano-morbioli-regista-intervista.html>>, (ultimo accesso il 9 ottobre 2015).
42. Fonte classifiche: [www.fimi.it](http://www.fimi.it).
43. Nella selezione degli artisti ci siamo limitati alla scena mainstream e a un criterio di massima legato alla consistenza delle vendite. Fonti dati: [www.youtube.com](http://www.youtube.com); [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com); [www.imvdb.com](http://www.imvdb.com); [www.rockol.it](http://www.rockol.it); [www.rapburger.it](http://www.rapburger.it); [www.musicroom.it](http://www.musicroom.it).
44. Sulla censura di MTV si veda sempre Jack Banks, *op. cit.*, in particolare il capitolo 9 "MTV as Gatekeeper and Censor", pp.175-194; sulla mano "leggera" di Youtube cfr. Luca Pacilio, *Il videoclip nell'era di Youtube. 100 videomaker per il nuovo millennio*, Bietti, Milano, 2014, p.28.



## ART & MEDIA FILES **Immersed into our clothes. Are wearable technologies a potential gateway to extra-virtual immersion?**

*Is wearable technology set to take over our wardrobe?* titled an article by Suzanne Bearne, which appeared on the Guardian in August 2015.<sup>1</sup> The question of whether interactive technologies embedded in garments are bound to become an integral part of our everyday lives in the next few years, was included in the debate since its early development, at the time where the discussion was mostly focusing on the designing of health monitoring systems as transferred into the daily lives of the patients. These items, such as “Smart Shirts” or “Wearable Motherboard,” were imagined as wearable technologies which would have been able to keep patients’ health under observation in the *least intrusive* way, by including specific monitoring systems into basic pieces of clothing which would have been worn by these individuals in common everyday life circumstances.<sup>2</sup> This first wave of wearable technologies was based on the idea that technologies could be *contiguous* to the body, in order to monitor it and facilitate its functionality, without intruding it. The interaction was conceived as *invisible*, allowing the body to benefit from it without acknowledging any level of interaction with technology.

More recently, devices that are deeply interwoven with our bodies to “blend into our skin”<sup>3</sup> are being developed and will in the near future become part of the Internet of Things, opening an entirely new dimension of the relationship between technology and the body. These new devices, such as the ones developed by fashion design brand Cutecircuit, i.e. the “Twitter dress” or the “Hug Shirt”, are shifting the focus from a mere opposition between a *passive* use of wearable technologies, where the body is being monitored, observed and tracked invisibly, and an *active* use of technology, where the body is provided the agency to operate technology, for example in the way we actively use mobile communication technologies to communicate.

My hypothesis is that this “third wave” of body-technology interaction is opening the way to an *inter-relational exchange* between body and technology, in the context of a multi-layered communication space. From pieces of clothing which can be directly controlled by users, to objects that react to wearers’ emotions in ways that act beyond users’ control, the potential “communication space”<sup>4</sup> created by these new wearable technologies sees technology as being immersed and operating into a multi-media environment, where multiple devices will be used simultaneously and could potentially create a number of unpredictable relationships by recombining messages in unpredictable. For example, these interactions among media embedded in clothes and worn by multiple different users could create a level of interaction with the technology, which goes beyond the interaction between the two users with each other and through their devices. Each one of the users will be rather interacting with their own device, with other users’ devices, with each other as well as with a network of visible and invisible devices already present in the “media-scape.”<sup>5</sup>

What will this new environment imply? Will this new form of body-technology interaction create an *new conception of immersion, which will alter altogether the real/ virtual dichotomy*.<sup>6</sup> Following the “adaptation” paradigm used by Gaudenzi in the analysis of immersive technologies,<sup>7</sup> I explore wearable technologies and question whether their appearance outside of the experimental field and into the mainstream, could be laying the ground for a potential gateway to an entirely new step in the conception revolving around immersive technologies – an *extra-virtual immersive environment* the implications of which we can just start to foresee.

### **Monitoring the body without intruding it**

The idea contained in the development of health-related nanotechnologies contained in garments, was to provide information in order to “prevent” potential problems and monitor patients’ health condition –

## ART & MEDIA FILES

directly or remotely – as a way to *facilitate* and *enhance* the life of potentially vulnerable individuals, such as senior citizens.<sup>8</sup> These technologies, as applied to biology and medicine, were developed in three different directions:

1) the design and implementation of sensors that are *minimally obtrusive* and reliably record movement or physiological signals, 2) the development of systems that *unobtrusively* gather data from multiple wearable sensors and deliver this information to clinicians in the way that is most appropriate for each application, and 3) the design and implementation of algorithms to extract clinically relevant *information from data recorded* using wearable technology.<sup>9</sup>

The aim was that of embedding technology into clothing naturally contiguous to the body, in order to monitor its functionalities- observing the body, without intruding it.

More recently, following the same lines of reasoning – improve health as well as improving in-depth knowledge about societal health<sup>10</sup> - the idea of “wearable, washable, potentially life-saving computers” was developed by a group of researchers working at American academic institution Virginia Tech,<sup>11</sup> who found a way of including a network of wires connecting sensors which could communicate with each other and with a data collection computer into trousers. The trousers would prevent a potentially vulnerable wearer from falling on the ground by alerting him instantaneously in the face of potential danger. The wearer would rely on the technology for his/her safeguard, investing pants with an entire different use to the primary one and squeezing two *different functionalities into one single object*. By combining locomotion research and e-textiles, students and researchers at Virginia Tech developed a prototype called the “Hokie Suit,” which uses a “gait matrix of various sensors — such as accelerometers, which detect changes in speed and direction of motion,” which are embedded into a dress that can be easily worn by a patient in their everyday life. The consequence of this is “the wearer can move around naturally and the wiring and electronics can be woven and fitted so that they seem part of the fabric. The electronics are powered by a regular nine-volt battery carried in the pocket,”<sup>12</sup> which could help doctors monitor heartbeat acceleration, the changing of direction in motion – all elements that could signal the potential danger of falling.

The idea of technology serving the body by tracking its functions, seems to raise enthusiasms as well as concerns<sup>13</sup> in the medical community. The idea that health technologies might increase costs, promoting a “technology for technology sake” approach, or that the inadequate distribution of technologies based on socio-geographical differences might continue the inequitable health distribution and that patients privacy<sup>14</sup> could be abused or used for potentially harmful control systems<sup>15</sup> deals with questions of coordination of information sourced by technology, its costs, fragmentation of technological application and the potential abuses connected to data gathering. This set of questions can be extended also to wearable technologies not dealing with people’s health, but using information collected by and through the body in connection to any form of technologies.

### **Interactions beyond users control: an inter-relational exchange between body and technology**

The question of whether and in what way would wearable technologies be changing our communication systems is crucial to the aforementioned set of questions. As Kùchler noted, as a way of combining a synthesis of opposites – B functionalities embedded into objects with a pre-existing A functionality –

smart fabrics is *serious fun*. Serious, because what it demonstrates is an environment that is both *material* and *informational*, with the environment being internal to the material, and *funny*, because it touches a raw nerve in a society that believes its working relations to be a matter of its own choosing, not least because it is dominant matter through machinery.<sup>16</sup>

## ART & MEDIA FILES

As part of a sort of “techno-oriented” take on society, existing wearable technology, which “refer to electronic technologies or computers that are incorporated into items of clothing and accessories which can be comfortably worn by the body,” can, in fact, perform many of the computing tasks portables devices are designed to act upon, often proving to be more sophisticated by using “sensory and scanning features, not typically seen in mobile and laptop devices, such as biofeedback and tracking of physiological functions.”<sup>17</sup>

Their aforementioned employment in the field of healthcare and medicine precedes by ten years the various experimental uses we are starting to see now and which vary from applications in the field of gaming, fashion, music to uses in the field of audio-visual arts and entertainment. These new interactive applications that are recently flourishing in the arts and which are opening the way to a less utilitarian approach to the technology, are now favouring a more creative and artistic employment, less bound to functionality and closer to multiple and open operational uses. From the idea of “human body as an interface, a sort of second skin, that can connect us to people and places” developed by fashion design company CuteCircuit,<sup>18</sup> which promotes a Human-Human interaction, to new, collaborative “tangible dimensions and possibilities for making meaning” as debated by Auckland-based artist collective Colab in the realm of interactive art,<sup>19</sup> these applications seem to be relying on the technology for recombining open-ended functionalities, in a way similar to early developments of the World Wide Web.<sup>20</sup>

From the point of view of Media Studies, these technologies, all designed as interactive, “experience-centred” items,<sup>21</sup> challenge Jenkins’ paradigm related to new media in regards to the role of the user in its participation/interaction with the technological interface,<sup>22</sup> as an interaction with an interface which is material only insofar as it serves the virtual immersive world it gives access to, as a “socially-networked peer participation”<sup>23</sup> enabled and hosted by technology, among other users. If we think about the paradigm of the *produsage*, as a “a system built on community logics of re-use and permission rather than commercial logics of ownership and restriction,”<sup>24</sup> we are still moving ourselves in the realm of an interaction entirely controlled and facilitated by users. In fact, here, with wearable technologies what is really at stake is a shift towards “a new kind of surface ontology which replaces the opposition of inside and outside, invisible and visible, immaterial and material, with a complementary relation that thrives on *transformation* rather than distinction,”<sup>25</sup> as a way of rebalancing the status of the materially technological interface and transferring its technologically functioning interactions into the world where the materiality is the predominant dimension.

While the much talked about Google Glasses were withdrawn from the market, due to hard criticism received by experimental wearers which considered them too expensive and not aesthetic enough, pop stars like Lady Gaga, supported by designers, such as Studio Xo and Pauline van Dongen, started using incredibly scenographic wearable technologies to add digital wonder and magic to their multi-platform, futuristic, interactive shows. In November 2013, the designers prototyped the Volantis flying dress, a piece of clothing in the shape of a woman’s body surrounded by flying engines, which made Lady Gaga “levitate in what looked like, and was, an upscaled manned drone.” Even more interestingly, the same London-based company designed “interactive clothes” for the Black Eyed Peas band, a “digital mermaid bra” for Azelia Banks, clothes that blink and flash in controlled sequences, boots with embroidered LED lights and screens, and they are currently developing a ready-to-wear collection which will include a “jacket that can remix content on the body.”<sup>26</sup> These first type of interactive wearable technologies are designed *to be controlled by the users through interfaces*, envisaging future employments in the arena of everyday *explicit* communication exchanges.

A second wave of interactive technologies is, on the opposite side of the spectrum, dealing with the concept of *embedding technology into the body* in an even more radical way. Devices that are so deeply interwoven with our bodies to “blend into our skin,” are being developed and will in the near future become part of the Internet of Things, shifting the attention from pieces of clothing which can be directly

## ART & MEDIA FILES

*controlled* by users, to objects that react to wearers' emotions in ways that act *beyond users' control*. From the "Happiness Blankets" responding to the emotional behaviour of costumers by changing colours as experimented by British Airways, which react to brainwave-measuring headbands connected to light-up blankets,<sup>27</sup> to the sensor sensitive to skin users' goose bumps that is being developed by Korea Advanced Institute of Science and Technology (KAIST), to the digital tattoos able to spell the password of our mobile phone introduced by Motorola,<sup>28</sup> all of these technologies aim at incorporating computing tasks or features into pieces of clothing or objects that could potentially become part of everyone's everyday life and could potentially be enhancing - distorting? - social exchanges by employing previously intimate and concealed reactions in the open. Whether this is directed at enhancing marketing strategies, or employed to empower the user - or the collective communication environment - with the sharing of previously ONLY private emotions, a whole new set of questions related to tech environments needs to be posed.

While in the case of the second wave of interactive technologies, issues of consent and privacy might arise within future communication exchange scenarios involving a *passive* use of technology and a reading of people's emotions through technology users might need to give consent to - in the same direction as the "device fingerprinting" affair had stirred up<sup>29</sup> - in the case of the first group of technologies the issue would arise in the field of acquiring effective skills for an *active* use, involving tasks like instant messaging, audio-visual showcasing or remixing, which addresses the intention of creating an interaction as a *mise-en-scène as part of the users' experience*.

A third type of technologies is, instead, dealing with a combination of user's *active control* and user's *passive affect*, as an *inter-relational exchange in the form of a sensory exchange*. A good example is the "Hug shirt," designed by CuteCircuit, which won Best Invention of the Year in 2006 and which have been developed further since. The interactive shirt allows the receiver to feel the touch of the sender who is transmitting a hug via Bluetooth. The Hug Shirt "records a hug like you would record a movie and delivers the data to your mobile via Bluetooth through the App and then your hug is transmitted over the network to your friend's phone and it is seamlessly transmitted via bluetooth to their Hug shirt."<sup>30</sup> Not only the receiver gets a material hug - a tactile message - remotely, but he or she also receives it with precision in the way of its intensity and the heartbeat rate of the sender, in the means of a sensory translation of the original message sent by someone geographically displaced. These kind of interactive technologies seem to challenge the "division of material and computational that underpinned earlier conceptualisations and technologies of interactivity."<sup>31</sup> As it does, for example, the dress which illuminates itself when the wearer receives a Tweet, designed by CuteCircuit. Is the technological world spelled onto the material one as a way of subverting the value system underpinning the relationship between material and computational? Is the visual embedding of the computational into the material reflecting the equality of its role, if not its predominance, in the operational, as well as aesthetic and functional approach to contemporary communication systems?

The theoretical implications of technology incorporating audio-visual features into wearable portable garments worn by users, or even part of their second-skin, therefore transforming their bodies into walking screens, remote control and mixing stations and pushing to the extreme the 'post-cinematic' experience, are, as we can all imagine, potentially extraordinary. At the same time, methodological precautions in approaching the subject are necessary not to fall into essentialist views of technology as intrinsic drivers of change. While the time has come for this topic to be extensively studied by Media Studies, it is also true that the question of whether these technologies attached to clothing will play a big role in revolutionising communication systems, cannot be posed yet without incurring into a strongly "techno-oriented" misconception of the functioning of new media. This methodological preoccupation, which has been extensively addressed in current discussions which sprung out since the early 2011 social media debate sparked by the Arab Spring,<sup>32</sup> is based on the observation that the impact of a technology the development of which is constant, fast-running and of unpredictable use, is particularly

## ART & MEDIA FILES

difficult to measure and requires a large number of hands-on data to be analysed, question which also implies a specific concern related to the means of technological experience data gathering.

The shift in the current relationship to the *mobility* and *portability* of the device (i.e. smart phones, iPhones, iPads etc...), in the sense indicated by Roger Odin,<sup>33</sup> towards a more *embedded* use of mobile technology, a revolution of which wearable technologies like e-textiles and smart fabrics, are potential carriers, is entirely dependent on the *actual* active employment of the technologies by the wearers/users of the near future. These implications are almost impossible to foresee at present and can rely only on our own imagination. Moreover, despite the optimism of interactive tech developers and tech companies managers that are interjecting existing desires - as well as injecting new ones - based on the alleged need of people to access "personal data in the format people are starting to become accustomed to,"<sup>34</sup> it is very difficult to predict whether these technologies will be used extensively and will prove successful in a wider communication context. In a similar way, the potential repurposing the role of clothes and objects in their fundamental relationship to the body of the wearer or user and to the eye of the viewer, as proposed by e-textiles and other interactive wearable technologies, will depend on their impact on the society at large. It will, hopefully, be material of future studies based on the study of applied uses made by real agents within the specific context of a larger "communication space" these technologies will be immersed in. In this respect, Odin's semio-pragmatical approach<sup>35</sup> will prove useful to map the interplay of the actants which will be putting the communication in place, drawing a context in which the user's role in creating and spectator's role in decoding the communication will be understood.<sup>36</sup>

### **Wearable technologies and extra-virtual immersive environment**

At present, e-textiles, wearable and second-skin technologies have been employed only in highly technological contexts as *haute couture* fashion, show business or high-profile corporate contexts, where the deployment of a number of interactive media in inter-connection was possible. So far, the display of e-textiles garments in the public sphere has mostly been featuring in the form of a *media event*, built in interplay with a cross media environment which would intervene in the interaction with its own indigenous audience and following a *one-to-many* communication structure which doesn't reflect the possibility of the *peer-to-peer* digital culture to create multiple interactions (Jenkins, ...) (i.e. the media spectacle created around the aforementioned Volantis flying dress developed by technology company Studio XO for Lady Gaga, or the glamorous show-business oriented appearance of the CuteCircuit LED dress worn by Katy Perry, but also the experimental use of the light-up blankets made by British Airways ).<sup>37</sup> The big change will be visible, instead, when the *prêt-à-porter* collections will be made available to a larger spectrum of users and the visuals created - actively or passively - by those pieces of clothing will be projecting themselves into a wider media-sphere, increasing the potential for casual, multiple, variable and inter-relational interaction.

In fact, few things can already be noted in the use of wearable technology so far - and it possible to imagine that these features will become more and more crucial to its future uses. These technologies rely on the pre-existing relationship to the evolution of the digital context as "transformative, adaptive and responsive ecosystem"<sup>38</sup> as a whole, which seems to become an engrained element of *non-linear narrative features creating an exchange between the user and the digital platform*.<sup>39</sup> Moreover, they seem to subvert the relationship between material and computational as developed in the history of innovation,<sup>40</sup> by involving the users in *an interaction with an interface which displays its action in a dimension which is tangible, material and extra-virtual* - but crossed by computational streams which create the infrastructure of the communication. It would be a step forward in the direction, already displayed by interactive platforms, in addressing "life beyond the screen, as it were, entering the hybrid space between life 'offline' and 'online'".<sup>41</sup>

## ART & MEDIA FILES

In the time where we are struggling to understand the motivation behind the development of a specific technology over another one, a certain amount of theoretical precaution seems to be necessary when approaching the subject. As a matter of methodology, I would like to mention Gaudenzi's approach<sup>42</sup> to the development of immersive technologies in the way of a sudden development of a technology over another one. Gaudenzi mentions the cases of Virtual Reality and Personalisation-based projects, which both proved to be extremely successful in the year 2015,<sup>43</sup> as case-studies which represent a shift in the technology which reflects the way of *adaptation* to the technology itself as a process. Why is Virtual Reality suddenly being employed so widely even if we have been hearing about it for the last thirty years? Why do VR-based projects seem to be more successful in capturing audiences' imagination and in channeling film-related funding than, for instance, AR-based projects? And why have so many projects related to personalised stories been coming out in the last couple of years? Why *now*?

According to Sandra Gaudenzi:

VR and Personalisation are both speaking about *immersion*. VR is about our body being immersed in a digital world that recomposes itself every single moment you are turning your head, effectively it is the representation of the fact that we are becoming more hybrid, we have a digital personality and we need to learn to deal with the idea that between body and world – the world could be a digital one – these things could work together. We are training to get used to these hybrid worlds. (...). Personalisation instead is about using data about you to make the story personal to you (...) Is the story that is being immersed in my world. While VR is about me being immersed in the digital world, personalisation is about the digital world being immersed in my world.<sup>44</sup>

Both VR-and-personalisation-based projects, according to Gaudenzi, are addressing issues to do with the understanding of the world we are in. In the sense that users move in these worlds and are challenged in ways that are similar to what happens to them in dealing with technology at large. As a means of analogy, I would like to apply Gaudenzi's paradigm to wearable technology and question whether their appearance outside of the experimental field and into the mainstream, could be laying the ground for a *potential gateway to an entirely new step in the conception revolving around immersive technologies*. I suggest a hypothesis that follows a potential strand which is here used as heuristic tool to identify the changing relationship to immersion altogether. I suggest that, in connection to the changing relationship between material and computational mentioned before, as a display of computational functionalities into an extra-virtual environment, this option entails the relationship between the position of the user in the space where the interaction occurs.

Following the aforementioned hypothesis, this shift would imply the *repositioning of the concept of the screen as containing the moving image and the spectator being immobile*. If we follow Leo Manovich's analysis in his *The Language of New Media*, "the cinema screen enabled audiences to take a journey through different spaces without leaving their seats;" in the words of film historian Anne Friedberg:

[It created] a mobilized virtual gaze (...) instead, (in the VR experience) it is the virtual space as a whole that changes its position with each shot. Using the contemporary vocabulary of computer graphics, we can say that this virtual space is rotated, scaled and zoomed to always give the spectator the best viewpoint. Like a striptease, the space slowly disrobes itself, turning, presenting itself from different sides, teasing, stepping forward and retracting, always leaving something covered, so the spectator will wait for the next shot...the seductive dance which begins all over with the new scene. All the spectator has to do is remain immobile.<sup>45</sup>

## ART & MEDIA FILES

Here we read about the comparison between cinema experience, where immobile spectators relate to a screen located in space containing moving image, and the VR experience, where the spectator is immobile but immersed into a tri-dimensional space which rotates around him/her in the virtual world. Instead, in the environment generated by wearable technologies, with multiple users carrying their own messages and moving image contents on their body, we don't encounter anymore neither the 'fixed' screen nor the "fixed" spectator, in order to experience a shift towards a new *relationship between mobility of the spectator and the movement of the visual space*. The spectator is no longer immobile nor the visual space is bi-dimensional, as it was in the cinema. But it is not even the case of what happens in VR, with the spectator being almost entirely immobile, exploring a tri-dimensional virtual dimension by rotating the head or the eyes. We are here, instead, projected into a *mediascape* which implies the real world as being the platform where all interactions -the user- device, the user-user and device-device interaction - take place. Both the spectator/user and the space where the visual experience takes place, are in movement. Mobile users who are carrying mobile devices embedded on portable clothes which are sharing their messages, move in the open in a moving, variable space. In this context my hypothesis is, therefore, based on the idea that the new space of interaction wearable technologies could contribute in creating is similar to the one *simulated* by pervasive games.

Pervasive games are in general described as inducing a mixture of the real and the virtual, in particular creating virtual worlds of play in everyday environments through the use of different ubiquitous applications of technologies (media). In a temporal, spatial and social sense, the game world encompasses everyday physical environments, which the player can interact with in real time through multiple media platforms.<sup>46</sup>

Let's imagine future scenarios: the potential "communication space" created by wearable technologies sees technology as being immersed into a multi-media environment – where multiple devices will be used at the same time. These interactions among media, worn or brought by two different users, for example, can create a level of interaction with the technology which goes beyond the interaction between the two users with each other and through their devices. Each one of them will be interacting with their own device, with the other users' device, with each other, as well as with a network of other devices – visible and invisible - already present in the *mediascape*. For example, what would happen if a Tweet appearing on the Twitter dress gets re-tweeted and appears by chance on the dress of another unknown user in the same room, causing them to recognize each other in person through a message which was launched in the web? The user/spectator would be carrying the audio-visual experience on their body and would share it with others in a multi-media, layered, mobile, extra-virtual environment. Is this an entire new conception of immersion which gets rid altogether of the real/ virtual dichotomy? These are only hypothesis which will be subject to future scrutiny in the years to come.

Ludovica Fales

### Note

1. Suzanne Bearne, "Is wearable technology set to take over our wardrobe?", *The Guardian*, 3 August 2015, see: <http://www.theguardian.com/small-business-network/2015/aug/03/wearable-technology-wardrobes-smart-fashion>, last access 30 November 2015.
2. Sungmee Park and Sundaresan Jayaraman, "Smart textiles: wearable electronic systems," *MRS Bulletin*, Volume 28, Issue 08, August 2003, pp.586-591.
3. [Http://cutecircuit.com](http://cutecircuit.com), last access 30 November 2015.
4. Roger Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Press

## ART & MEDIA FILES

universitaire de Grenoble, Grenoble, 2011.

5. Arjun Appadurai, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy," *Theory, Culture & Society*, vol. 7, no. 2, June 1990, pp. 295-310.

6. Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York, University, 2006

7. During the roundtable on "Media, Interactivity and Immersiveness" which took place at Filmforum 2015, in Gorizia, on the 23<sup>rd</sup> of March 2015, Sandra Gaudenzi made an intervention on Skype where she stated: "What I am noticing is that this year has definitely been the year where a lot of projects using Virtual Reality have emerged, especially in interactive narrative and I think the next trend, which is going to happen very soon, because there are three projects coming out as we speak, will be personalisation. (...) This is what I am trying to focus my research on at the moment, to question 'Why is this happening now?', while we have been hearing about Virtual Reality for the last 30 years, and how is that repositioning *being in this world* and our actual *understanding of being in this world through the technology*'.

8. See Note 2

9. Paolo Bonato, "Advances in wearable technology and applications in physical medicine and rehabilitation," *Journal of NeuroEngineering and Rehabilitation*, February 2005, p. 2.

10. Alex Pentland, "Healthwear: medical technology becomes Wearable," in Renata G. Bushko (ed.), *Future of Intelligent and Extelligent Health Environment*, IOS Press, 2005.

11. Liz Crumbley, "Creating the future's wearable, washable, potentially life-saving computers," *Virginia Tech Research Magazine*, Summer 2007, available at [www.reserach.vt.edu/resmag/2007summer/textiles.html](http://www.reserach.vt.edu/resmag/2007summer/textiles.html)

12. *Ibidem*

13. See Note 10.

14. See Note 10.

15. See Note 10.

16. Susanne Küchler, "Technological Materiality: Beyond the Dualist Paradigm," *Theory Culture Society*, 25, N.1, 2008, pp.101-120.

17. Kiana Tehrani and Michael Andrew, "Wearable Technology and Wearable Devices: Everything You Need to Know," *Wearable Devices Magazine*, *Wearables.com*, March 2014, available on the web at [www.wearables.com/what-is-a-wearable-device/](http://www.wearables.com/what-is-a-wearable-device/), last access 30 November 2015.

18. <http://cutecircuit.com>, last access 30 November 2015.

19. Frances Joseph [Colab], "Collaborative registers of interactive art," ISEA 2013 conference Sydney, publication pending.

20. Tim Berners-Lee, "The World Wide Web: Past, Present and Future," August 1996, available on the web [www.W3.org/People/Berners-Lee/1996/ppf](http://www.W3.org/People/Berners-Lee/1996/ppf) "Any attempt to constrain the mental model users have of data into a given pattern was always doomed to failure." Last access 30 November 2015.

21. John McCarthy, Peter Wright, Jayne Wallace, "Aesthetics and experience-centered design," *ACM Transactions on Computer-Human Interaction*, V.15, Issue 4, November 2008.

22. Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York, University, 2006

23. Paul Ducum, "Youth on YouTube: Prosumers in a Peer-to-Peer Participatory Culture," available on the web on [http://ed.arte.gov.tw/uploadfile/periodical/3052\\_9-2-p.24-39.pdf](http://ed.arte.gov.tw/uploadfile/periodical/3052_9-2-p.24-39.pdf), last access 30 November 2015.

24. See Henry Jenkins, "The Moral Economy of Web 2.0 (Part Two)," 2008, available on the web at [http://henryjenkins.org/2008/03/the\\_moral\\_economy\\_of\\_web\\_20\\_pa\\_1.html#sthash.NAv4WD9s.pdf](http://henryjenkins.org/2008/03/the_moral_economy_of_web_20_pa_1.html#sthash.NAv4WD9s.pdf), last access 30 November 2015.



## ART & MEDIA FILES

25. See Note 16.
26. Nick Compton, "Studio XO, the 'fashion laboratory' adding digital light and magic to what we wear," *The Guardian*, 22 September 2014, available on <http://www.theguardian.com/technology/2014/sep/22/sp-wearable-technology-clothes-that-let-you-download-the-latest-look>, last access 30 November 2015.
27. Gabriel Beltrone, "This Happiness Blanket Measures the Well-Being of British Airways Passengers," 1 July 2014, Adweek, available on the web at [www.adweek.com/adfreak/happiness-blanket-measures-well-being-british-airways-passengers-158684](http://www.adweek.com/adfreak/happiness-blanket-measures-well-being-british-airways-passengers-158684), last access 30 November 2015.
28. Hayley Ard, "Beyond wearables: new frontiers in interactive tech," *Wired*, available on the web at [www.wired.com/insights/2015/02/beyond-wearables-new-frontiers-in-interactive-tech](http://www.wired.com/insights/2015/02/beyond-wearables-new-frontiers-in-interactive-tech). Last access 30 November 2015.
29. Samuel Gibbs, "Europe's next privacy war is with websites silently tracking users," *The Guardian*, 28 November 2014, available on the web at [www.theguardian.com/technology/2014/nov/28/europe-privacy-war-websites-silently-tracking-users](http://www.theguardian.com/technology/2014/nov/28/europe-privacy-war-websites-silently-tracking-users). Last access 30 November 2015.
30. [Http://cutecircuit.com/the-hug-shirt](http://cutecircuit.com/the-hug-shirt). Last access 30 November 2015.
31. See Note 19.
32. Paolo Gerbaudo, *Tweets and the Streets: Social Media and Contemporary Activism*, London, Pluto Press, 2011.
33. Roger Odin, "Spectator, Film and the Mobile Phone," in Ian Christie, *Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012
34. The CEO of the company. A.A.V.V., "Wearable technology – is a fad or a future trend?," 24 December 2013, *BBC Business*, available in the web at [www.bbc.co.uk/news/business-25492225](http://www.bbc.co.uk/news/business-25492225). Last access 30 November 2015.
35. Roger Odin, "Pour une sémio-pragmatique du cinéma," *Iris*, Vol. 1, No. 1, p. 67 to 82. English translation in Warren Buckland (ed.), *The Film Spectator. From sign to mind*, Amsterdam University Press, 1995, pp. 213-227, reprinted in Robert Stam and Toby Miller (eds.), *Film and Theory. An Anthology*, Blackwell, 2000, pp. 54 to 67.
36. *Ibidem*.
37. A.A.V.V., "Lady Gaga's dress offers a vision of how 'we may all travel in ten years time'," *Dezeen*, available on the web at [www.dezeen.com/2014/04/14/movie-studi-xo-lady-gaga-flying-dress-volantis](http://www.dezeen.com/2014/04/14/movie-studi-xo-lady-gaga-flying-dress-volantis). Last access 30 November 2015.
38. Claudio Bisoni and Veronica Innocenti, *Media Mutations*, Mucchi Editore, Modena, 2013.
39. Sandra Gaudenzi, *The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Goldsmiths College, January 2013.
40. See Note 16.
41. See Note 16 and Paolo Favero, "Getting our hands dirty (again): Interactive documentaries and the meaning of images in the digital age," *Journal of Material Culture*, 2013, 18, 259, available on the web at <http://mcu.sagepub.com/content/18/3/259>. Last access 30 November 2015. Paolo Favero, "Learning to look beyond the frame: reflections on the changing meaning of images in the age of digital media practices," *Visual Studies*, Vol. 29, 2014, pp. 166–179, <http://dx.doi.org/10.1080/1472586X.2014.887269>. Last access 30 November 2015.; Adriana De Souza e Silva, "From cyber to hybrid: Mobile technologies as interfaces of hybrid spaces," *Space and Culture*, September, N. 3, pp. 261–278.
42. See Note 7
43. *Ibidem*.
44. Both quotes from *Ibidem*.
45. Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge 2001, p 134. She refers to

## ART & MEDIA FILES

Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema," in Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986 and Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Charles Scribner and Sons, New York 1990.

46. Eva Nieuwdorp, "The Pervasive Interface: Tracing the Magic Circle," in Marianne Van Den Boomen, Sybille Lammes, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens, Mirko Tobias Schafer, *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, pp. 199-208.

## ORIENTI Istantanee di trasposizioni cinematografiche nel panorama OCIDENTALI *queer* del Giappone contemporaneo

### Introduzione

Se è vero che si può considerare l'arte del cinema come lo specchio dei mutamenti di una (sub)cultura, in virtù della misura in cui il contesto sociale stesso viene trasposto nell'espressione filmica, negli ultimi decenni si è assistito in Giappone alla diffusione di una cultura cinematografica specificatamente omosessuale che ha rappresentato un luogo di scambio e di condivisione di opinioni, di interpretazioni soggettive e collettive. Il cinema ha sempre colto i tratti peculiari della società nipponica e nel panorama moderno-contemporaneo si può far riferimento a numerose pellicole che hanno trattato l'argomento dell'omosessualità. In questo articolo ci proponiamo di analizzare quattro pellicole cinematografiche che hanno avuto il merito non solo di mettere in evidenza un tema raramente affrontato prima degli anni Sessanta, ponendosi così in rottura col mainstream del tempo, ma anche di cogliere l'evoluzione storico-culturale della ricezione delle subculture omosessuali in Giappone.

Per meglio comprendere l'interesse di questo studio, risulta essenziale premettere come all'inizio degli anni Novanta *si sia assistito al* fenomeno sociale del *gei būmu* (gay boom), vale a dire una vera e propria esplosione cinematografica di pellicole ispirate a storie di natura omosessuale. Tale fenomeno prese avvio proprio in concomitanza alla rapidissima escalation in termini di attenzione mediatica rivolta alle minoranze sessuali<sup>1</sup>, che dette vita a una rinnovata visione della sessualità, resa ancor più viva grazie alle influenze socio-culturali anglo-americane legate a nuovi ideali androgini di bellezza maschile. Tali ideali determinarono il collasso delle vetuste idee nazionaliste del pre-guerra, che inquadravano la mascolinità all'interno di un paradigma specifico volto essenzialmente alla procreazione e alla continuità generazionale della famiglia tradizionale<sup>2</sup>. Questo intenso crescendo di interesse da parte dei media nei confronti dell'omosessualità è rappresentato emblematicamente da due pellicole messe in commercio in rapida successione, di cui parleremo più avanti: *Kira kira hikaru*, film prodotto nel 1992 da Matsuoka George (tradotto in inglese *Twinkle Twinkle*) e *Hatachi no binetsu* di Hashiguchi Ryōsuke (il cui titolo in inglese è stato reso con *A Touch of Fever*), uscito nel 1993.

### Il rovesciamento edipico ne *Il funerale delle rose*

Il film che è diventato simbolo incontrastato della *nouvelle vague cinematografica* giapponese omosessuale degli anni Sessanta – in virtù del suo linguaggio altamente sperimentale, destrutturato e radicalmente nuovo per montaggio, scrittura e tecnica filmica propria della *caméra-stylo* francese – è *Il funerale delle rose* (*Bara no sōretsu*, Matsumoto Toshio, 1969), ambientato interamente nel quartiere Shinjuku di Tōkyō. Da notare come il titolo del film stesso – che prende il nome del locale in cui verrà ambientata la narrazione – rappresenti un tributo al romanzo *Pompe funebri* (*Pompes Funèbres*, Jean Genet, 1947), che testimoniava la marginalità omosessuale nell'Europa degli anni Trenta mettendo in risalto la forte influenza delle avanguardie europee su un paese, il Giappone, in forte transizione socio-culturale. Il regista, pioniere della cinematografia sperimentale d'avanguardia nipponica già a partire dagli anni Cinquanta, ricerca all'interno della pellicola in questione una sintesi dei sistemi espressivi a testimonianza del profondo mutamento della struttura familiare tradizionale giapponese di stampo confuciano, mettendone in discussione valori altamente codificati. Proprio a tal fine i ruoli dei personaggi, che rievocano e rendono omaggio alla tragedia sofoclea dell'*Edipo Re*, vengono completamente rovesciati, annientando il concetto di trasmissione lineare del sangue familiare e parodizzando il mito edipico coniugato all'interno delle dinamiche sociali del Giappone contemporaneo.

Il protagonista principale è Eddie, star indiscussa di un locale transgender di Tōkyō gestito da Leda,

## ORIENTI OCCIDENTI

anche lui travestito ma più anziano. Entrambi sono innamorati del padrone del locale Gonda e la loro feroce rivalità viene acuita anche a livello estetico dal loro stesso abbigliamento, simbolo della metamorfosi socio-culturale del Paese. Leda veste kimono e acconciature tradizionali, simboleggiando il Giappone di un tempo che fu; Eddie, per contro, indossando abiti sgargianti e kitsch propri della moda fine anni Sessanta londinese, incarna l'immagine delle avanguardie artistiche e sociali nipponiche del tempo. Matsumoto dà sfogo a continui interventi intertestuali nella narrativa ottenuti irrompendo nelle scene con interviste e rendendo umoristiche le situazioni, facendo comparire didascalie "godardiane" per rappresentare un litigio come un fumetto. In questo modo si viene a creare un film nel film che viene girato da una scalcinata troupe underground. L'uomo amato, spacciatore di droga, dopo una forte indecisione, farà la sua scelta nei confronti di Eddie, provocando così il suicidio d'amore da parte di Leda. La giovane *drag-queen* diventa così unico gestore del locale *Genet* e sola amante del proprietario.



Fig. 1-2 | Immagini tratte dal film *Il funerale delle rose* (*Bara no sōretsu*, Matsumoto Toshio, 1969)

Pian piano riaffiorano in Leda, attraverso reminiscenze visive e flash back sempre più nitidi dal ritmo sincopato, ricordi adolescenziali legati a eventi di un dramma familiare che rivelano allo spettatore il terribile segreto della protagonista: abbandonata in giovane età dal padre, Leda è cresciuta con la madre cercando a tutti i costi di impersonare il ruolo maschile all'interno del nucleo familiare. Ma quando la madre scopre casualmente l'omosessualità del ragazzo, denigrandolo e umiliandolo, viene uccisa assieme a uno dei suoi amanti proprio per mano del figlio. Arrestato e in seguito rilasciato dalle autorità, la mente del protagonista si fa tabula rasa rimuovendo così ogni ricordo legato al suo passato, conservando solamente una foto del padre dal volto irrecognoscibile per via di una bruciatura di sigaretta tra le pagine di un libro. Attraverso un processo di salti temporali e di decostruzione visiva, la pellicola ci propone un processo a sua volta frammentario dei ricordi repressi del matricidio di Eddie, all'interno di un ritmo sincopato che culmina con lo svelamento di un'altra atroce verità, ovvero del fatto che Gonda sia effettivamente il padre di Eddie, epifania rivelata da parte dell'uomo che ritrova tra le pagine di un libro del transgender una foto di famiglia. Nucleo tematico fondamentale di questo film è quello della ricerca identitaria del giovane protagonista omosessuale e del recupero di un sé totalmente annebbiato da ricordi offuscati di un passato dilaniante che si pongono in netto contrasto con la figura della star di successo che agisce in un contesto di situazioni ed esperienze evocative.

La sessualità dipinta da Matsumoto non s'iscrive all'interno di uno spazio utopico né tantomeno di un processo di redenzione, ma illustra piuttosto un modello di rottura della rappresentazione omosessuale in un periodo storico ben preciso, quello della Tōkyō degli anni Sessanta. I livelli interpretativi altamente innovativi per la cinematografia del tempo sono ben presenti tramite scene fumettistiche che il regista inserisce con lo scopo di mettere in rilievo la ricerca di una certa libertà espressiva e di un linguaggio svincolato da formalismi stilistici o di genere. Tale mosaico, che si iscrive all'interno di un coerente

## ORIENTI OCCIDENTI

processo narrativo in *ring composition*, conduce al finale tragico tale per cui alla rivelazione finale Gonda si toglie la vita con un pugnale che sarà utilizzato qualche scena più tardi da Eddie per accecarsi. Tale espediente filmico, dalle reminiscenze del mito edipico, è rielaborato nel film in chiave matricida legandosi così all'incesto paterno omosessuale. Le parole di R.M. Danese ci spiegano che

Edipo, il salvatore di Tebe, un tempo re saggio e rispettato, col volto ormai sfigurato dalle orbite vuote incarna l'orrore della propria storia nel momento in cui si mostra al popolo tebano uscendo dal palazzo dove si è consumata la tragedia. Parallelamente Eddie, il gay boy amato e desiderato da tutti, si presenta al mondo che lo attende fuori del palazzo in tuta la sua oscenità visiva e morale: egli ormai è una figura spaventosa, che si muove nella luce accecante del giorno brancolando, col coltello in mano, nel suo buio interiore, avvolto in un grottesco baby doll, mentre il suo volto un tempo bellissimo è devastato dalle striature di sangue che lo attraversano<sup>3</sup>.

### **Soffocamento, nausea e ricerca: La febbre dei vent'anni**

Un film che ha provocato nel panorama cinematografico giapponese un acceso dibattito in termini di rappresentazione di immagini forse troppo stereotipate della realtà omoerotica è *La febbre dei vent'anni* (*Hatachi no binetsu*, Hashiguchi Ryōsuke, 1993) – pellicola largamente apprezzata dalla critica cinematografica e dal pubblico ma al contempo fortemente disapprovata dagli attivisti omosessuali in quanto sembrava volesse descrivere la comunità gay come un universo pressoché dedito alla prostituzione e ai rapporti promiscui. *La febbre dei vent'anni* rientra nel genere dei *seishun eiga* (film sui giovani) “per l’attenzione rivolta alle giovani generazioni degli anni Novanta, per le quali il sentimento non è più un presupposto ideale per le esperienze sessuali”<sup>4</sup>. Il film mette in risalto soprattutto una strana e costante sensazione, da parte dei protagonisti, di soffocamento e di nausea. La trama segue, in particolare, le vicende di due giovani: Shin, uno studente delle scuole superiori, e Tatsuru, un ragazzo imprigionato nel ruolo del giovane uomo cinico che non dà importanza alle persone con cui fa sesso, intrattenendo rapporti omoerotici svincolati dai sentimenti. La presenza di personaggi viscidati, come l'amico del proprietario del “Pinocchio”, un gay bar di Tōkyō, non fanno altro che acuire quella sensazione di vuoto vissuta dai protagonisti stessi. Tuttavia qualcosa sembra rompersi nel momento in cui Shin, cacciato di casa dai suoi genitori, va ad abitare da Tatsuru e tra i due nasce una storia di stampo erotico-affettivo.



Fig. 3-4 | Immagini tratte dal film *Hatachi no binetsu* (Hashiguchi Ryōsuke, 1993)

## ORIENTI OCCIDENTI

Uno degli aspetti caratterizzanti di questa pellicola è che essa non presenta l'omosessualità come un problema socio-politico, ma piuttosto come una questione personale, di perdita e al contempo di ricerca individuale propria a ogni soggetto che si trova a convivere con un processo interiore d'identificazione con la propria omosessualità all'interno dei processi omologanti della società nipponica moderno-contemporanea. La narrazione si focalizza sul rapporto ambivalente che s'instaura tra i due ragazzi, la cui relazione è permeata dallo sfondo del sottobosco dei locali gay di Tōkyō, ritraendone gli aspetti più carnali, violenti e vibranti, quali la mercificazione del corpo maschile che interesserà dapprima Tatsuru e in seguito anche Shin. La realtà underground di Tōkyō, i vicoli maleodoranti e i luoghi liminari permeati dal sesso sono teatro dell'esperienza personale dei protagonisti che, attraverso un ritmo sincopato intervallato da momenti dalle tinte introspettive, mette così i due ragazzi di fronte alla scelta dicotomica normalità/devianza, da comprendere all'interno di un contesto fortemente caratterizzato dagli obblighi sociali nei confronti dei giovani maschi adulti in virtù di una linea di continuità generazionale e di stabilità familiare. La minaccia sociale risiederebbe nella possibile gratificazione sessuale ed emotiva che un uomo può provare nei confronti di un altro uomo, venendo così meno alle esigenze della famiglia nucleare.

Il risultato di tale prospettiva nella cinematografia di Hashiguchi è un forte senso d'incompletezza da parte della coppia omosessuale che si trova a interagire all'interno di un tessuto sociale fortemente eteronormativo dove sono condannati a vivere la loro esistenza con una percezione d'inadeguatezza emozionale in un mondo dove i sentimenti omosessuali sono tacitamente riconosciuti ma ufficiosamente condannati.

### **Dovere e sentimento: Kira kira hikaru**

Il film *Kira kira hikaru* (Matsuoka George, 1992) è invece la riscrittura filmica dell'omonimo romanzo di Ekuni Kaori, pubblicato l'anno prima. La pellicola affronta il tema dei matrimoni di copertura, instaurati tra individui omosessuali e donne eterosessuali, al fine di adempiere, almeno in apparenza, agli obblighi imposti dal mainstream sociale. In un periodo di radicali cambiamenti socio-antropologici, a partire dalla percezione di sé come gay, come donna e più in generale come individuo potenzialmente slegato dalle costrizioni socio-culturali vigenti, viene problematizzata attraverso questo film la questione matrimoniale per gli omosessuali in Giappone. Tale problematica viene inserita all'interno di un processo dialettico che sfocia non soltanto in una contrapposizione fra preconcetti di una visione eteronormativa della famiglia – legata alle convenzioni sociali giapponesi di fine Ottocento che individuavano i ruoli specifici del marito e della moglie all'interno del nucleo familiare tradizionale dello *ie*<sup>5</sup> – e una dimensione matrimoniale più *open minded* di stampo contemporaneo, ma anche in un *ménage à trois* di stampo esclusivamente affettivo-emozionale tra i protagonisti della vicenda narrata.

La storia si sviluppa intorno alla coppia, appena sposata, dei Kishida: Mutsuki è un dottore gay operante nel ramo medico della medicina interna, mentre la compagna Shōko è una traduttrice part-time dall'italiano con problemi di alcolismo ed emotivamente instabile. Il loro non è, come si è già anticipato, un matrimonio canonico: Shōko ha infatti accettato consapevolmente di sposare Mutsuki, già coinvolto in una relazione con l'amante Kon, al fine di mantenere il proprio status d'indipendenza, senza così incorrere nelle forzature e nelle pressioni esterne: il matrimonio viene presentato, così, come una mera convenzione sociale alla quale dover far fronte. La vicenda prende però una piega inaspettata: s'instaura, infatti, tra i tre protagonisti, un complesso rapporto volto a trovare un compromesso tra le proprie inclinazioni e gli obblighi familiari e sociali. Il regista ci presenta così, in chiave postmoderna, un intreccio che si sviluppa all'interno di un conflitto tra il *giri*, ovvero il senso del dovere, e il *ninjō*, il sentimento. Il cambiamento sociale in termini di matrimonio e di relazioni interpersonali è il fulcro centrale attorno al quale l'esperienza cinematografica cui si fa riferimento ruota e che in un certo qual

## ORIENTI OCCIDENTI

modo preconizza. In risposta altamente polemica alla pratica sociale ancora oggi diffusa in Giappone degli *omiaï*, si evidenzia una

considerable discussions about so-called “counterfeit marriages” (*gisō kekkon*) which are also referred to as “camouflage” and “sexless” marriages (*kamofurājilsekkusu nashi no kekkon*). [...] In the practice of *omiaï* marriages the couple are introduced to each other by a go-between, usually a family friend of the older generation, or even a boss. The go-between is careful to only introduce couples he or she thinks will be mutually acceptable, and the *omiaï* itself is usually preceded by the exchange of photographs and resumes. [...] Women from good families who only want to marry high-status career men such as doctors and lawyers may also resort to *omiaï* which are now organised by élite dating agencies. Interestingly, “gay boom” movies feature prominent *omiaï* scenes organised by concerned parents who decide to act on their (gay) son’s behalf to find them a marriage partner<sup>6</sup>.

È quindi attraverso dialoghi e situazioni permeate da un forte senso ironico che Matsuoka tematizza la problematica della ricezione dell’anticonformismo in Giappone. *Shōko* è la “nuova donna” della contemporaneità giapponese, economicamente indipendente e avversa alle imposizioni della società: *Kira Kira Hikaru* risulta essere dunque una pellicola estremamente realistica che riesce non solo a indagare i processi di repulsione delle pressioni esterne, attraverso la tecnica della menzogna e la caratterizzazione dei soggetti che recitano un ruolo precostituito, ma che riesce, parallelamente, anche a mettere in luce le pressioni psicologiche dei protagonisti stessi, in relazione al loro ruolo di “attori”.



Fig. 5-6 | Immagini tratte dal film *Kira Kira Hikaru* (Matsuoka George, 1992)

La conclusione della pellicola lascia l’impressione che i tre protagonisti, arrivati sull’orlo dell’autodistruzione, abbiano in realtà scoperto le risorse interiori necessarie per sopravvivere in un ambiente contraddistinto da griglie definitorie spesso troppo omologanti, inferendo uno schiaffo ai valori morali convenzionali e mettendo in forte discussione i valori codificati della struttura familiare. In effetti, questo film ci mostra perfettamente come fosse già in auge in quegli anni

another ‘real’ family whose shared feelings expose the empty formalism of the more socially accepted family relationships that surround and seek to judge them. [...] There is an ingrained conservatism displayed here which questions whether relationships between gays and women in Japan are really at the cutting edge of new ways of reinventing marriage. What is more likely is that in their disillusionment with the hand traditionally dealt them in marriage, some Japanese women are fantasizing a better relationship with an imagined “other”: the gay

## ORIENTI OCIDENTI

man who is [...] cleaner, smarter, better dressed and more supportive than his heterosexual counterpart<sup>7</sup>.

L'effetto complessivo è quello di una continua alternanza di emozioni che si traducono talvolta in sentimenti di scoraggiamento e di continua menzogna, altre volte invece in una forte fiducia nei confronti della vita. In particolar modo, nella parte finale del romanzo ci viene narrato l'episodio che segna il culmine della follia di Shōko: la donna, ormai innamorata del marito gay e del suo amante, si reca in ospedale per affrontare la questione "figli" tramite fecondazione assistita, già sollevata dalla madre del marito e presa in considerazione da Mutsuki. La richiesta della donna è spiazzante: un'inseminazione artificiale attraverso la fusione in provetta dello sperma di Mutsuki e di Kon. Avviene così una rottura dell'equilibrio creatosi tra i tre, anche se il successivo periodo di dolore e sofferenza durante il quale Kon si allontana fisicamente dalla coppia è in realtà il preludio di un riavvicinamento che segna in sostanza l'inizio di un periodo di felicità. È proprio con questa sensazione che il regista lascia lo spettatore: le ultime scene sono pervase da un senso di speranza e intrise di una gioia che non lascia spazio all'immaginazione. In questo modo, come una sorridente tavolozza di colori "cézanniana", i tre protagonisti, percepiti adesso come un vero e proprio nucleo familiare allargato, brindano con una coppa di champagne alla loro unione.

### **L'amore ai tempi del wakashūdō: Gohatto**

*Cambiando prospettiva rappresentativa*, un film di culto che ha veicolato i processi di ricezione dell'omosessualità nella cultura giapponese da un punto di vista diacronico è *Tabù* (*Gohatto*, Ōshima Nagisa, 1999), pellicola che venne selezionata per il Festival di Cannes del 2000. In questa pellicola, che s'iscrive pienamente nel genere degli *jidai geki eiga*, i drammi storici ambientati in epoca Tokugawa (1600-1868), viene problematizzata l'omosessualità all'interno di un contesto storico-culturale ben preciso, ovvero il *milieu* della classe samuraica, osservante da sempre un rigoroso codice di comportamento (*gohatto*). Gli amori omosessuali venivano al tempo inseriti nel cosiddetto *wakashūdō* (la via dei ragazzi): i *wakashū* erano ragazzi fra gli undici e i quindici anni, ovvero in un'età anteriore alla cerimonia *genpuku* (cerimonia della maggiore età), durante la quale la fronte veniva rasata come segno del raggiungimento della maggiore età<sup>8</sup>. Concetti confuciani quali lealtà e devozione stavano quindi alla base di questo tipo di relazioni: oltre al classico scambio di promesse d'amore, il giuramento tra i due amanti implicava anche l'obbligo per l'adulto di provvedere al ragazzo dal punto di vista educativo e soprattutto economico; le convenzioni imponevano una stretta monogamia al ragazzo, in un vincolo che non era soltanto amoroso ma anche di fedeltà feudale nei rispetti del proprio signore/amante. Lo *wakashūdō*, perciò, in ambito militare era un vero e proprio processo di maturazione dell'apprendista samurai, il quale veniva iniziato all'etica guerresca da un amante più adulto che rivestiva spesso il ruolo di guida. Si trattava insomma di una relazione a tutti gli effetti.

*Gohatto* mette in scena le relazioni allacciate tra il protagonista Kanō, un ragazzo poco più che adolescente dai tratti fisici marcatamente androgini, Tashiro, suo *senpai* (compagno più anziano) diretto col quale intrattiene una relazione ambivalente, e i vari componenti della scuola "Shinsengumi", uno speciale corpo di polizia costituito nel 1863 a sostegno dello shogunato Tokugawa. La bellezza del ragazzo è destinata a creare un forte scompiglio all'interno dell'ambiente militare regolato da rigidi dogmi apparentemente eteronormativi, tanto che si cercherà di risolvere il problema alla radice, iniziando il giovane ai piaceri eterosessuali in un bordello della città con esiti però disastrosi. Nel corso dello svolgersi delle vicende, il giovane sembra restare imperturbabile nei confronti delle rivalità all'interno della scuola e ancor di più nei riguardi delle pulsioni erotiche scatenate nei confronti degli altri samurai. La sua omosessualità è caratterizzata da un'elegante naturalezza che sovverte in modo fatale l'ordine gerarchico della scuola samuraica. E così, rifiutando in toto l'idea di oscenità, Ōshima individua nella sessualità lo strumento che



## ORIENTI OCCIDENTI

permette a colui che si trova in posizione di subalterno di cambiare radicalmente la società, mettendone in crisi le convenzioni e le regole. Kanō, in questo senso, è l'angelo della morte: la sua bellezza efebica, rappresentata dall'albero in fioritura dell'ultima scena, ucciderà il suo amante e verrà a sua volta recisa nell'intento di porre fine agli sconvolgimenti che si erano creati nella scuola.

Il finale s'iscrive all'interno di una scenografia bidimensionale a forte caratterizzazione onirica che viene da una parte messa in rilievo a livello musicale dalla colonna sonora di Sakamoto Ryūichi e dall'altra rappresentata esteticamente dall'emblema del taglio di un ciliegio fiorito di bianco accecante nella notte lunare, stando a significare la metafora della morte del giovane e il ripristino dell'ordine pubblico.

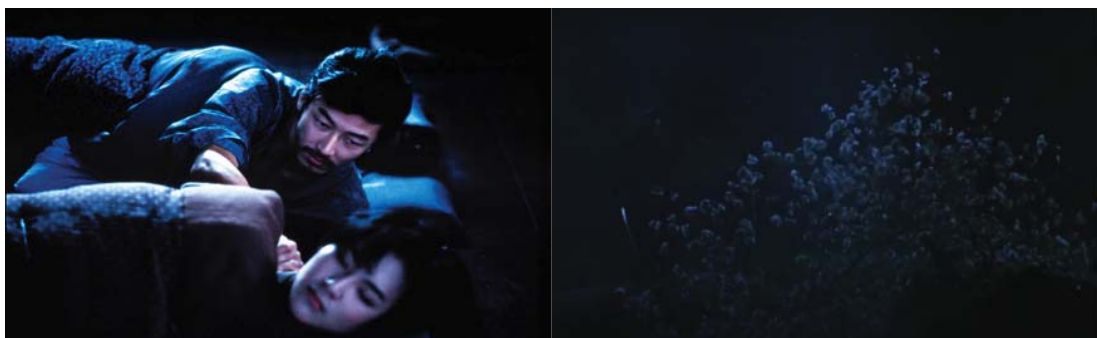


Fig. 7-8 | Immagini tratte dal film *Tabù* (Gohatto, Ōshima Nagisa, 1999)

L'ironia che permea continuamente la pellicola di Ōshima crea un'atmosfera dalle sfumature nostalgiche che dischiude parallelamente uno sguardo fortemente disincantato sulla tradizione sociale nipponica, indirettamente criticata dal regista stesso<sup>9</sup>. *Gohatto* rompe la tradizione di rappresentare l'amore omoerotico in modo implicito nella tradizione filmica facente riferimento alla classe samuraica. Un'ulteriore valenza di questo film risiede infatti nell'aver esplicitato il carattere omosessuale delle relazioni instauratesi nei circoli militari della tradizione nipponica invece di darne una rappresentazione celata e indiretta perché considerati come elementi di disturbo nella comprensione e propaganda di una virilità volta allo schema gerarchico patriarcale. La traduzione a livello internazionale del titolo giapponese in *Taboo* rispecchierebbe inoltre la metafora dell'assimilazione dell'ideologia europea riguardante il genere e la sessualità. La più corretta traduzione del titolo – letteralmente “contro la legge” – richiama effettivamente il processo di assimilazione del termine “sodomia” invocato dal codice legislativo franco-tedesco della fine del XIX secolo e che si ritrova nell'articolo 266 del Codice Civile nipponico di epoca Meiji del 1873 che tacciò le pratiche omosessuali all'interno dei circoli samuraici come illegali, facendo così traslare il significato dello *shudō* in tabù solamente in epoca moderna<sup>10</sup>.

### **Conclusioni**

Come abbiamo visto, il Giappone di epoca Meiji conobbe lo sviluppo di nuovi dibattiti relativi all'omosessualità derivati dagli approcci sessuologici euro-americani. Tali approcci apportarono un profondo e radicale cambiamento di ottica nei confronti dell'omosessualità, che si tradusse nel conseguente passaggio dall'identificazione dell'erotismo maschile (*nanshoku*) come parte fondamentale e largamente tollerata del codice di comportamento samuraico, all'assimilazione delle nuove teorizzazioni sulla sessuologia importate dall'Europa, che individuavano nella passione omoerotica una devianza patologica e un pericolo anche nei confronti del nuovo assetto familiare del Giappone moderno.

In riferimento all'età contemporanea, la filmografia giapponese si è lentamente avvicinata alla rappresentazione di un'omosessualità “dall'interno”, che fa riferimento alle modalità di percezione

## ORIENTI OCCIDENTI

dell'essere gay attraverso un processo di consapevolezza di sé come gay rapportato alle dinamiche socioculturali circostanti e alla relativa realtà storica. Comprendere in pieno la propria identità omosessuale, raggiungerne una piena autostima, riconoscersi come facenti parte di tale gruppo sociale risultano in questo modo i principi sottesi all'adesione da parte di molti individui giapponesi omosessuali all'associazionismo e ai recenti movimenti di liberazione gay, alla partecipazione sempre più diffusa ai gay pride, alla divulgazione online di informazioni sulla vita omosessuale metropolitana e ancora alla proliferazione di opere cinematografiche a tematica LGBTQI presentate in specifici contesti culturali.

Le opere cinematografiche analizzate all'interno di questo articolo sono state in Giappone portatrici di cambiamento e rappresentano un vero e proprio prodotto dei tempi, riflettendo la caratteristica ambivalenza della società nipponica verso l'omosessualità maschile che ha visto, nel corso degli ultimi secoli, aperture e chiusure in termini di "tolleranza" e di rappresentazione mediatica. Tale processo storico è evidente se si tiene conto delle trame proposte dai registi: col film di Ōshima si assiste infatti alla rievocazione di una sorta di *âge d'or*, quando l'omosessualità veniva implicitamente accettata poiché facente parte di un *iter* di maturazione sociale. Attraverso il tema della metamorfosi, Matsumoto prende invece in analisi il senso di cambiamento della percezione dell'omosessualità nel dopoguerra da parte della società nipponica proprio nei decenni in cui entra in contatto sempre di più col mondo anglo-americano, portando sullo schermo un tema che era stato raramente affrontato prima a livello filmico e che si pone come elemento di rottura nei confronti del mainstream cinematografico. Matsuoka George, per contro, evidenzia come la società giapponese contemporanea presenti ancora non solo un alto livello di uniformità sociale in cui l'unico rapporto matrimoniale accettato sembra ancora essere quello eterosessuale, ma anche un forte grado di pressione rappresentato dalla dicotomia obbligo sociale/sentimento<sup>11</sup>, mantenendo inoltre una forte eredità della visione familiare etero-imposta introdotta nel paese nei primi del Novecento attraverso la diffusione delle teorie psicoanalitiche europee. Il peso della società contemporanea nei confronti dell'omosessualità individuata ormai come una subcultura a carattere liminare è ancora più evidente nella pellicola di Hashiguchi.

L'evoluzione del cinema omosessuale nipponico s'iscrive così all'interno di una transizione relativa all'assimilazione d'influenze culturali euro-americane da parte del paese a cavallo tra l'era pre-moderna e moderno-contemporanea. La cultura nipponica di epoca Tokugawa prevedeva una sessualità alquanto libera e aperta nei confronti di rapporti omosessuali, come si evidenzia nel film di Ōshima. Si può dire, in definitiva, che il paese sia stato ideologicamente influenzato da categorie mentali di natura estera inerenti al sesso e al genere che, durante il processo d'industrializzazione e di modernizzazione del Giappone, sono state introdotte e assimilate. A partire dal periodo Meiji, si decreta infatti la netta separazione dei generi – maschile e femminile – criminalizzando così le pratiche omosessuali che fino a qualche decennio prima facevano parte della cultura autoctona. Negli ultimi decenni, il cinema giapponese ha avuto il merito non solo di rappresentare le diverse soggettività omosessuali e le subculture omoerotiche man mano emarginate dalla società, ma di riconnettersi anche alla propria, e assai più tollerante, eredità culturale. Il cinema nipponico è stato in grado infatti di decostruire le influenze estere inerenti alla sessualità e al genere, e di denunciare fenomeni oppressivi quali l'omofobia. Va inoltre precisato che la cinematografia omosessuale, anche di produzione estera<sup>12</sup>, è stata negli ultimi due decenni in Giappone recepita come un importantissimo fenomeno sociale, ponendosi infatti come cassa di risonanza per le modalità in cui l'omosessualità stessa è stata recepita dai gay giapponesi in età contemporanea.

Lorenzo Mazzoni

## ORIENTI Note OCCIDENTI

1. Cfr. Wim Lunsing, "Gay Boom in Japan: Changing Views of Homosexuality?", *Thamyris*, vol. 4, n. 2 (September 1997), pp. 267-293.
2. Mark McLelland, "Japan's Original Gay Boom", in Matthew Allen, Rumi Sakamoto (a cura di), *Popular Culture: Globalization and Japan*, Routledge, Abington-New York 2006, pp. 159-173.
3. Roberto Mario Danese, "Edipo al Funerale delle rose: l'Edipo re di Sofocle nel cinema di Toshio Matsumoto", in Francesco Citti, Alessandro Iannucci (a cura di), *Edipo Classico e Contemporaneo*, Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2012, p. 332.
4. Maria Roberta Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia 2010, p. 290.
5. Tale espressione identifica il modello ideale di famiglia giapponese e l'unità giuridica familiare rimasta in vigore fino al 1947, caratterizzata da un sistema patriarcale rigidamente basata sulla linea di successione. A tal riguardo, la legge civile del 1898 istituzionalizzò la famiglia eterosessuale come strumento per la formazione di una società moderna basata quindi sulla stabilità dell'assetto familiare all'interno del quale il ruolo dell'uomo era quello del lavoratore, mentre la donna doveva essere "brava moglie e madre saggia", secondo lo schema del *ryōsai kenbo*.
6. Mark McLelland, *Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities*, Curzon, Richmond 2000, p. 91.
7. Mark McLelland, "A Mirror for Men? Idealised Depictions of White Men and Gay Men in Japanese Women's Media", *Transformations*, vol. 6, n. 2 (Febbraio 2003), p. 8.
8. Cfr. Gary Leupp, *Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*, University of California Press, Los Angeles 1995.
9. Cfr. Stefano Francia Di Celle, *Nagisa Oshima*, Il Castoro, Milano 2009.
10. Per quanto riguarda il discorso sulla sessualità, il corpus nosografico psichiatrico occidentale del XIX secolo, raccogliendo l'eredità di pregiudizio e di moralismo dei codici normativi ecclesiastici e laici, classificava il comportamento non etero-orientato come una malattia, un'affezione che poteva costituire unità nosografica a sé stante, il sintomo di una patologia più profonda, o ancora poteva essere individuato come causa di altri disturbi psichici. Parallelamente, la tradizione psicoanalitica e filosofica europea introdotta in Giappone attraverso le teorie di Freud e di Durkheim, riteneva che l'omosessualità fosse una malattia psichiatrica curabile attraverso terapie di conversione, un'aberrazione sessuale o ancora una vera e propria devianza comportamentale.
11. Cfr. Mark McLelland, Romit Dasgupta (a cura di), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Routledge, Abington-New York 2005, pp. 173-181.
12. In questa prospettiva, sono di grande rilevanza i numerosi festival cinematografici dedicati alle culture LGBTQI che da più di un decennio vengono organizzati a Tōkyō e Ōsaka, quali il Tōkyō International Lesbian & Gay Film Festival (TIL&GFF), il Kansai Queer Film Festival (KQFF) e l'Asian Queer Film Festival (AQFF).

CRITICA  
CINEFILIA E  
FESTIVAL  
STUDIES

## David on Film. Il pensiero e la funzione dell'autore Lynch in *Duran Duran: Unstaged*

Introduzione

La realizzazione del documentario musicale *Duran Duran: Unstaged* costituisce una delle più recenti tappe dell'inconsueto e tuttavia coerente percorso artistico seguito da David Lynch. Com'è risaputo, sin dagli anni Ottanta Lynch incarna la figura dell'autore cinematografico. Andrés Hispano ritiene ad esempio il cineasta americano "uno degli autori più originali del panorama contemporaneo" mentre Jean Foubert lo include addirittura nella categoria "dei grandi avventurieri [ossia sperimentatori] della forma cinematografica" insieme a Orson Welles, a Stanley Kubrick, a Quentin Tarantino e a Jean-Luc Godard<sup>1</sup>. Attraverso la sua produzione, si delinea con chiarezza una nozione di autore che, nella sua singolarità, risponde sotto svariati aspetti a quella formulata dai critici e dai teorici della cultura cinematografica, o meglio mediale, "post-moderna"<sup>2</sup>, una nozione che è andata modificandosi durante la carriera. Per altri versi un titolo trascurabile, *Duran Duran: Unstaged* consente di cogliere i sensibili cambiamenti di impostazione e di ruolo attuati dal regista e di focalizzare l'attenzione sulla fisionomia attualmente assunta dalla sua figura autoriale.

*Duran Duran: Unstaged* non sembra marcare una discontinuità nel campo della produzione audiovisiva di Lynch. Il lungometraggio appena menzionato sottolinea al contrario l'organicità, la linearità del tragitto artistico compiuto dal regista. Il presente saggio si propone di esaminare *Duran Duran: Unstaged* con l'obiettivo di mettere in luce le idee che hanno orientato le scelte effettuate dal cineasta, relativamente agli strumenti espressivi, alle strategie espositive e ai circuiti di fruizione. Nel corso dell'indagine, l'attenzione verrà di conseguenza concentrata sulla struttura e sul linguaggio comunicativo del film. Uno dei presupposti da cui muove lo studio è che in *Duran Duran: Unstaged* Lynch prosegua le sue ricerche sul cinema, inteso in un'accezione molto più ampia di quella tradizionale<sup>3</sup>. In *Duran Duran: Unstaged* il cinema, o meglio "l'audiovisivo", viene per l'esattezza considerato un dispositivo estetico e linguistico dai contorni mutevoli in connessione con altri dispositivi mediali. Un altro presupposto fondamentale per l'analisi, strettamente legato al precedente, è che attraverso *Duran Duran: Unstaged* Lynch ragioni, con acume e lucidità e sul proprio statuto autoriale. Il saggio si soffermerà quindi sul passaggio di Lynch da canonico responsabile artistico e organizzativo dell'opera filmica a *brand*, dove con il termine si intende un "marchio" ben riconoscibile in grado di differenziare il prodotto culturale in commercio<sup>4</sup>.

È opportuno offrire adesso delle informazioni riguardanti il documentario qui indagato. Il film viene girato nel 2011, l'anno nel quale il regista statunitense accetta di dirigere le riprese di un concerto del celeberrimo gruppo inglese Duran Duran. Inizialmente indirizzato agli utenti di Internet, il concerto si tiene il 23 marzo al teatro Mayan di Los Angeles e viene trasmesso in *live streaming* sul sito web Vevo, una piattaforma on-line di proprietà dei gruppi Sony e Universal dedicata alla distribuzione di videoclip musicali ([www.vevo.com](http://www.vevo.com)). Le riprese e il montaggio vengono dunque effettuati da Lynch in tempo reale, il materiale assemblato dal cineasta acquisisce la struttura tradizionale di un lungometraggio e nel 2014 viene distribuito nelle sale cinematografiche (nonché in televisione e, un anno dopo, in home video).

La decisione maturata da Lynch di riprendere un'esibizione musicale dal vivo può essere ricondotta a molteplici ragioni. Essa è innanzitutto legata al notevole interesse provato per il video, inteso al contempo come strumento tecnologico e mezzo comunicativo<sup>5</sup>. Senza soffermarsi qui sulle sue esperienze per la televisione, si ricordano i video da lui diretti per band e solisti quali Chris Isaak (*Wicked Games*, 1990) Michael Jackson (*Dangerous teaser*, 1993), Moby (*Shot in the Back of the Head*, 2009) Nine Inch Nails (*Came Back Haunted*, 2013); gira spot pubblicitari per conto di diversi marchi tra i quali di Calvin Klein (la serie di quattro spot *Obsession by Calvin Klein*, 1988) Armani (*Giò*, 1992), Yves Saint Laurent (*Opium*

## CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Yves Saint Laurent, 1992), Adidas (*Tubular Technology*, 1993) e Sony (la campagna *Third Place* per promuovere la Playstation PS2, 2007). Il regista americano crea infine numerosi cortometraggi destinati unicamente al web e raccolti da un sito appositamente istituito ([www.davidlynch.com](http://www.davidlynch.com)). I più conosciuti sono forse *Darkened Room* (2002) e gli episodi delle serie intitolate *Rabbits* (2002) e *Dumbland* (2002). Significativo il fatto che dopo l'uscita di *Mulholland Drive* (2001), ideato per il network televisivo ABC, Lynch abbia abbandonato la pellicola, scegliendo di impiegare in modo quasi esclusivo il supporto del video digitale, occupandosi di persona di tutti gli stadi del processo di lavorazione, argomento sul quale torneremo in seguito.

L'opera girata in video che presenta maggiori analogie con *Duran Duran: Unstaged* è però *Industrial Symphony n° 1 – The Dream of the Brokenhearted* (1990). In primo luogo perché i due film hanno una gestazione simile. *Industrial Symphony n° 1* viene infatti ricavato da uno spettacolo ospitato dall'Accademia musicale di New York il 10 novembre 1989 con la regia di Lynch e le musiche di Angelo Badalamenti. Nel 1990 lo spettacolo viene trasformato dal regista in un prodotto audiovisivo rivolto al mercato dell'*home video*. In secondo luogo, *Industrial Symphony n° 1* e *Duran Duran: Unstaged* propongono vari motivi iconici peculiari dei mondi fittizi creati dal regista statunitense: apparecchi metallici più o meno inquietanti, automobili, aeroplani, abitazioni minacciose, luci intermittenti e fiamme crepitanti.



Fig. 1 | *Duran Duran: Unstaged*

Dai due lungometraggi in questione trapelano tuttavia modalità compositive e, soprattutto, obiettivi di rappresentazione estetica sensibilmente diversi. Una differenza che non risiede tanto nell'allestimento della messa in scena, nei contenuti sviluppati o nello stile visivo adottato, quanto nell'approccio alla pratica registica. Sono in special modo i criteri e i presupposti teorici sui quali poggia la regia ad allontanare *Industrial Symphony n° 1* da *Duran Duran: Unstaged*. Il primo vede la luce in un periodo nel quale Lynch tenta con costanza di combinare elementi o atmosfere contrastanti e di conciliare in generale gli estremi con il presumibile scopo di decostruire il racconto cinematografico<sup>6</sup>: in tale prospettiva, Martha Nochimson e Daniele Dottorini danno l'impressione di considerare *Industrial Symphony n° 1* un'opera

paradigmatica<sup>7</sup>.

In *Duran Duran: Unstaged* i toni discordanti e le componenti disarmoniche non generano invece contrasti stridenti e non condizionano profondamente né l'assetto formale dell'opera né l'esperienza dallo spettatore. Anche quando in sovrimpressionazione appaiono ambienti, oggetti e personaggi estranei all'esibizione dei Duran Duran, essi non hanno l'obiettivo di provocare sensazioni di spiazzamento "traumatiche" per lo spettatore, anche se influiscono comunque sul linguaggio espressivo. In *Duran Duran: Unstaged* Lynch mira ad arricchire di senso le canzoni della band inglese traducendole in immagini (o in frammenti di immagini) provenienti dal suo variegato universo poetico. Il lungometraggio *Duran Duran: Unstaged* è allora un autentico punto di arrivo se lo guardiamo dalla prospettiva di Dick Tomasovic, il quale afferma: "Lynch (...) non vieta di pensare che il suono faccia nascere le sue immagini e che le inquadrature possano essere considerate come delle evocazioni visive di precise sonorità"<sup>8</sup>.

### ***Un'opera filmica sospesa tra cinema, musica e video arte***

La scelta di curare la regia in *live streaming* del concerto dei Duran Duran dipende altresì dalla grande passione nutrita da Lynch nei confronti della musica. L'autore statunitense esplicita questa passione a partire negli anni Ottanta, quando, sul set di *Velluto blu* (*Blue Velvet*, 1986) incontra Badalamenti, con il quale instaura un legame professionale che si rivelerà solido e duraturo. Sempre durante la lavorazione di *Velluto blu* avvia un rapporto di collaborazione con la cantante Julee Cruise, comparsa nella serie televisiva *I segreti di Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990-1991) e in *Fuoco cammina con me* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992). L'anno successivo Lynch scrive i testi dei brani inseriti nell'album di Julee Cruise *Voice of Love* (1993) del quale produttore artistico. Egli debutta successivamente in veste di compositore e di interprete. Nel 2001 concepisce quindi assieme a John Nef il disco *Blue Bob* (David Lynch, John Neff, 2011). Dieci anni più tardi incide a proprio nome gli album intitolati *Crazy Clown Town* (2011) e *The Big Dream* (2013). Sempre nel primo decennio del Duemila, Lynch firma la colonna sonora dei propri cortometraggi e perfino quella di *Inland Empire* (2006).

Le informazioni sopra riportate permettono di intuire il perché la musica abbia un peso elevato nelle produzioni di Lynch. Il regista americano è dell'opinione che la partitura musicale non debba limitarsi ad accompagnare le sequenze del film<sup>9</sup>. Alla partitura (e alla colonna sonora in generale) viene attribuito al contrario un compito di enorme importanza: essa è chiamata a rafforzare nonché a completare il significato delle sequenze<sup>10</sup>. Colin Odell e Michelle Le Blanc sono del parere che Lynch gestisca la partitura e il *sound design* dei propri film in maniera intelligente e innovativa<sup>11</sup>. Thierry Jousse individua nella compenetrazione tra il livello visivo e sonoro uno dei tratti stilistici specifici di Lynch<sup>12</sup>. "L'immagine cinematografica si origina per Lynch dal suono", nota addirittura Tomasovic<sup>13</sup>. Un lungometraggio come *Duran Duran: Unstaged*, privo della dimensione narrativa, risulta abbastanza emblematico da questo punto di vista<sup>14</sup>. I significati di ordine simbolico, cognitivo o affettivo scaturiscono per l'appunto dalla relazione stabilita dalla musica con le immagini.

Lynch recupera e rimodula di solito i generi musicali (e cinematografici)<sup>15</sup> degli anni Cinquanta. Si tratta di qualcosa di piuttosto diverso rispetto al repertorio dei Duran Duran, fondato in particolare su ballate romantiche (*Save a Prayer*, *Come Undone*, *Ordinary World*), su pezzi dalle sonorità elettroniche (*Is There Something I Should Know?*, *The Reflex*, *Falling Down*, *All You Need Is Now*) o su brani pop dalla melodia orecchiabile (*Girls on Film*, *Planet Earth*, *Rio*, *(Reach Up for The) Sunrise*). Risulta difficile da rintracciare anche una lontana affinità tra i registri espressivi del cineasta statunitense e quelli del gruppo britannico. Avvicinare la poetica di Lynch a quella della band inglese è dunque fuorviante: la decisione di trarre un film da un concerto è spiegabile più che altro con il grande interesse dimostrato da Lynch per la musica pop, in particolare nella sua produzione più recente, cinematografica e non.

In *Duran Duran: Unstaged* le canzoni paiono inoltre funzionali ad una riflessione sul mezzo del video,

## CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

giudicato dal regista una specie di cinema “espanso”. Il rimando al seminale, imprescindibile studio condotto da Gene Youngblood è immediato ma non casuale<sup>16</sup>. Lynch e Youngblood sono concordi nel valutare il video, soprattutto di tipo artistico o sperimentale, un veicolo idoneo a sviluppare appieno le straordinarie potenzialità estetiche del cinema<sup>17</sup>. Youngblood in proposito afferma:

quello che intendiamo designare con il termine ‘video arte’, quindi, è cinema (...) praticato elettronicamente – un’impresa personale più che istituzionale, che rappresenta la forma poetica del cinema opposta alla forma in prosa della narrazione di storie. In altre parole, è la vera ‘arte’ del cinema, il contrario dell’intrattenimento, se con arte intendiamo un processo di esplorazione e ricerca.<sup>18</sup>

In *Duran Duran: Unstaged* Lynch prende a modello, in modo quasi inequivocabile, proprio il video sperimentale o artistico. Ciò avviene perché la cosiddetta video arte è da sempre configurabile come un autentico territorio di confronto tra media e linguaggi diversi<sup>19</sup>. Lynch crede insomma che il video sia un cinema “dilatato”, esteso ben oltre i suoi presunti confini espressivi o tecnologici, destinato a individui consapevoli e partecipi. Al pari di Youngblood, l’eccentrico regista americano pensa che il video (tanto elettronico quanto digitale) debba istituire un rapporto con gli altri media, debba stimolare una pluralità di sensi e debba indirizzarsi a circuiti di fruizione alternativi alla sala cinematografica o alla trasmissione televisiva<sup>20</sup>.

*Duran Duran: Unstaged* concretizza, almeno in parte, il pensiero di Lynch. Il lungometraggio è in origine, ed essenzialmente, diretto al Web, un canale scelto finora di rado dai produttori per distribuire i film. Esso è rivolto agli utenti di Internet, ovvero a fruitori attenti e attivi capaci di orientare le pratiche di consumo dell’audiovisivo ma non solo<sup>21</sup>. *Duran Duran: Unstaged* fa infine dialogare il linguaggio audiovisivo e quello musicale. Lynch ragiona su tale dialogo in maniera simile a quella dei video artisti. Nel dominio del video, osserva Sandra Lischi,

[a partire dagli anni Sessanta] sono stati (...) gli artisti, gli sperimentatori, (...) a ripensare il rapporto tra suono e immagine (...). [Loro] hanno innanzitutto valorizzato l’unione, la sostanziale affinità in elettronica dei due elementi, il sonoro e il visivo, concentrandosi in particolar modo sulla duttilità dell’immagine (...). I primi video artisti provenivano [tra l’altro] in gran parte dalla musica, e questo è uno dei motivi per cui la ricerca con l’immagine elettronica è stata [per decenni] ricerca insieme audio e visiva: rivendicazione “dell’astrazione”, della “non narratività” della musica, della sua natura temporale e affinità con l’immagine video<sup>22</sup>.

In *Duran Duran: Unstaged*, Lynch pone l’accento sulle qualità che accomunano il piano visivo e il piano sonoro, vale a dire per l’appunto la malleabilità, la flessibilità e la temporalità intrinseca. La sistematica sovrapposizione di due riprese, di due “strati visivi”, dona non a caso alle inquadrature un carattere duttile, evanescente, “fluidico”. Lynch sembra poi alludere ironicamente alla malleabilità dell’immagine nel prologo del film, che presenta i disturbi tipici del video analogico dovuti alla distorsione dei segnali elettromagnetici. Il conferimento di una dimensione non narrativa, astratta viene inoltre facilitato dalla lingua in cui sono scritte e interpretate le canzoni dei Duran Duran, l’inglese, che nell’ambito della musica leggera tende a disancorarsi dal referente semantico. Secondo le esperte Maria Luisa Beffagna Goldoni e Gabriella Borghetto “nelle altre lingue, l’italiano, il francese, il tedesco si perde l’essenziale effetto liberatorio del *nonsense*. L’inglese rimane (...) il modello fonico asemantico per eccellenza”<sup>23</sup>.

CRITICA  
CINEFILIA E  
FESTIVAL  
STUDIES



Fig. 2 | *Duran Duran: Unstaged*

L'importanza della musica si rivela anche sotto l'aspetto formale. I pezzi del gruppo britannico regolano infatti l'assetto strutturale del lungometraggio. *Duran Duran: Unstaged* è articolato in circa venti parti, venti sezioni corrispondenti ai brani eseguiti dalla band. In ognuna di queste sezioni vengono mostrati (in alternanza o in simultanea con le immagini del concerto) luoghi, persone, azioni e oggetti diversi. Gli "episodi" in cui il documentario è diviso non sono equiparabili a dei videoclip. *Duran Duran: Unstaged* prende con chiarezza le distanze dal video musicale, il quale è basato sull'intima connessione tra i suoni e le immagini soprattutto mediante il procedimento del montaggio. In definitiva, Lynch non intende coinvolgere emotivamente il pubblico facendo ricorso al ritmo forsennato, incalzante del montaggio tipico del videoclip.

Egli dedica invece una cura minuziosa alla composizione delle inquadrature: la fotografia in bianco e nero, raramente adoperata nel genere del documentario musicale, contribuisce a relativizzare il realismo della performance dai Duran Duran<sup>24</sup>. Attraverso la continua sovrapposizione delle riprese e la fotografia in bianco e nero, Lynch vuole forse evidenziare la strana condizione dello spettatore del film, che non partecipa al concerto ma ha la sensazione di farlo. Senza dubbio, il regista tenta di portare sullo schermo dei concetti o degli stati d'animo insieme alla documentazione di una performance. Questo è un altro punto di contatto tra *Duran Duran: Unstaged* e le opere di video arte: come i video artisti, Lynch si affida alla costruzione delle singole inquadrature più che alla loro messa in sequenza, adottando soluzioni tecniche e degli espedienti visivi specifici del video d'arte. In *Duran Duran: Unstaged* vengono infatti esibiti numerosi inserti grafici, compaiono delle didascalie, e lo schermo viene a volte suddiviso in due quadri. Lynch cerca di suggerire delle associazioni mentali attraverso l'accostamento dei suoni e delle immagini. Egli mette così ulteriormente in risalto la centralità della musica nella sua rinnovata concezione del cinema, o dell'audiovisivo in genere, imperniata sull'apertura, sullo scambio e sulla contaminazione.



CRITICA  
CINEFILIA E  
FESTIVAL  
STUDIES



Fig. 3 | *Duran Duran: Unstaged*

### **Da autore a brand**

Tenendo conto di quanto abbiamo finora asserito, la volontà di dirigere *Duran Duran: Unstaged*, manifestata da Lynch, può rivelarsi meno sorprendente. Elementi ricorrenti supportano l'ipotesi secondo la quale il documentario musicale è accostabile al resto dell'opera di Lynch. Ci limitiamo qui a segnalare i casi più emblematici: *Duran Duran: Unstaged*, lo ripetiamo, ruota attorno a una performance musicale eseguita sul palco di un teatro e i palcoscenici abbondano nel cinema di Lynch. Il palcoscenico è uno spazio fondamentale nell'azione di *Mulholland Drive*, in *Industrial Symphony n° 1* e persino in *The Elephant Man* (1980). Memorabili numeri musicali vengono mostrati inoltre in *Fuoco cammina con me*, in *Velluto blu* oppure in *Strade perdute* (*Lost Highway*, 1997) il cui protagonista, Fred Madison, impersonato dall'attore Bill Pullman, è proprio un musicista – sassofonista, per la precisione.

Le considerazioni appena fatte non devono indurre fraintendimenti. *Duran Duran: Unstaged* è il risultato di una articolata operazione dalla natura in buona sostanza commerciale.

Anche se sollecita il cineasta a proseguire in una direzione (relativamente) nuova le sue ricerche sul linguaggio audiovisivo, *Duran Duran: Unstaged* può essere definito come un lavoro su commissione. La sua genesi viene finanziata da American Express (che è anche sponsor della serie di film concerto "American Express Unstaged", della quale fa parte anche questo), e dagli altri sponsor coinvolti nel progetto. Gli sponsor portano Lynch e i Duran Duran a incontrarsi o agevolano la collaborazione tra il regista e la band. La strategia attuata a tale scopo fa leva sul fatto che *Duran Duran: Unstaged* segni l'atteso ritorno alla regia di Lynch dopo *Inland Empire*<sup>25</sup>. Le aziende finanziatrici applicano, per dirla con le parole di Giandomenico Celata e Fabio Caruso, "la filosofia e gli strumenti di marketing (...) allo scopo di raggiungere il target, rappresentato dallo spettatore, e persuaderlo ad acquistare il prodotto film"<sup>26</sup>. I Duran Duran e soprattutto David Lynch costituiscono gli elementi principali attraverso cui gli sponsor creano e veicolano l'identità del film "presso un pubblico di spettatori potenziali, in modo da collocarlo correttamente nel loro sistema di percezione e differenziarlo efficacemente dalle pellicole concorrenti"<sup>27</sup>. Le compagnie finanziatrici vogliono recuperare i soldi investiti. Dal canto loro, Lynch e i Duran Duran cercano di ottenere un beneficio che non è quantificabile soltanto in denaro. Il "vero" guadagno che il

## CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

cineasta e il gruppo desiderano conseguire equivale all'ulteriore aumento della propria notorietà, del proprio prestigio.

La dimensione essenzialmente commerciale di *Duran Duran: Unstaged* ci spinge a ragionare sulla funzione svolta dal regista. Giungiamo così ad un altro punto nodale dell'analisi. Un illuminante suggerimento viene da Serge Daney, il quale rileva con eccezionale lungimiranza lo statuto dell'autore cinematografico contemporaneo. Il critico francese è dell'avviso che a partire dagli anni Ottanta le politiche di marketing adottate dalle imprese cinematografiche mutino in profondità il ruolo dell'autore<sup>28</sup>. A questa figura viene riservato il compito di "marcare" il film, ossia di imprimervi idealmente un segno (formale e/o contenutistico) distintivo. In *Duran Duran: Unstaged* l'attività condotta da Lynch ha, direbbe Daney, "l'effetto di una firma". L'attività registica di Lynch pare cioè risolversi, seppure in modo non esclusivo, nell'applicazione, magari approssimativa, di determinati contrassegni figurativi o tematici. Un simile atteggiamento non viene tenuto dal cineasta statunitense soltanto in *Duran Duran: Unstaged*. Esso è riscontrabile in altre opere da lui realizzate con videocamere digitali. L'uso di tali apparecchiature modifica i procedimenti tecnici e i principi teorici di Lynch. Justus Nieland è del parere che Lynch ritenga "il digitale (...) non tanto un tipo completamente nuovo di immagine ma piuttosto una qualità (...) particolare (fantastica e soggettiva) che rinvia esteticamente alle fasi evolutive iniziali del cinema e della sua carriera"<sup>29</sup>. In proposito Lynch rilascia questa eloquente dichiarazione:

[Il supporto digitale] è più vicino al dipinto in movimento che ad una attuale pellicola 35mm, c'è qualcosa in esso che ti dà la possibilità di sognare, qualcosa di magico. Ciò che mi piaceva del video digitale, numerico, era che mi ricordava i film degli anni Trenta, un periodo in cui [l'immagine] non era così nitida ed era più impressionistica, vaga. Questo la rende meno reale<sup>30</sup>.

Il regista approfitta però in maniera paradossale della enorme libertà espressiva donata dai mezzi informatici per "insinuarsi" ancora di più dentro il film. Uno degli aspetti peculiari dei lungometraggi e di svariati cortometraggi creati con il video appare per l'appunto quello autoreferenziale. Un ruolo rilevante è con ogni probabilità giocato dal fatto che Lynch, come abbiamo detto, amministrò da solo l'intero processo produttivo. In ogni caso, il passaggio dall'analogico al digitale e la sostituzione della pellicola con il video sembrano sancire la definitiva trasformazione di Lynch da autore a *brand*. L'impiego della tecnologia del video fa acquistare alla regia la fisionomia di una entità incorporea, virtuale, situata all'interno del film e deputata a garantire la riproposizione di moduli stilistici e di motivi iconografici. Egli va allora inteso nei termini dell'autore "post-moderno" tratteggiato da Guglielmo Pescatore. Il cinema, in epoca postmoderna, innesca un "processo di costruzione dell'autore come divinità:

per molto cinema d'autore postmoderno (...) la questione fondamentale è costruire se stessi all'interno del film. O meglio, la questione che preoccupa maggiormente i registi che lavorano in tale ambito è quella di costruire se stessi come autori e come marchi di fabbrica. Questo marchio di fabbrica, questa forma di comunicazione diretta sopra e attraverso il testo in cui autore e spettatore si ritrovano reciprocamente nella riconoscibilità di certe marche testuali, sembra funzionare come una sorta di antidoto ai rischi di polverizzazione della figura autoriale che il sistema dei media e dei new media contemporanei porta inevitabilmente con sé<sup>31</sup>.

Il profilo appena tracciato da Pescatore combacia soprattutto con quello dell'odierno Lynch. In *Duran Duran: Unstaged* Lynch assurge a demiurgo o a "divinità". Il regista rivela, con ironia e lucidità, la sua funzione nel breve prologo al documentario: Lynch compare davanti all'obiettivo e annuncia il principale intento perseguito dal suo lungometraggio, che definisce come un esperimento. L'intento consiste nel

CRITICA  
CINEFILIA E  
FESTIVAL  
STUDIES

concretizzare o meglio nel visualizzare gli oggetti e gli ambienti evocati dalle canzoni dei Duran Duran. Lynch sparisce dallo schermo subito dopo il prologo ma la sua presenza aleggia su tutto il film, come qualcosa di tangibile, non foss'altro per il fatto che il film mostri le persone e i luoghi che lui associa in modo istintivo alla musica dei Duran Duran<sup>32</sup>.

Lynch è quindi consapevole della funzione che ricopre, circoscritta a conferire determinate tonalità e atmosfere al film, e per questo decide di porre l'accento sugli elementi visivi che fanno del suo stile un marchio, un *brand*. Egli sembra sapere bene che tali elementi, ai quali il pubblico lo associa, servono a differenziare *Duran Duran: Unstaged* da prodotti di genere analogo, alcuni dei quali immessi di recente sul mercato<sup>33</sup>. Basti pensare ai documentari *Muse: Live at Rome Olympic Stadium* (Matt Askem, 2013), *One Direction: Where We Are* (Paul Dugdale, 2014), *Roger Waters: The Wall* (Roger Waters, Sean Evans, 2015) o, limitatamente all'Italia, *Ligabue: Campovolo 2.0 3D* (Marco Salom, 2012), e così via. Più in generale, il richiamo all'autorialità di Lynch rappresenta il veicolo mediante cui *Duran Duran: Unstaged* riesce a distinguersi nel frastagliato panorama audiovisivo contemporaneo.

Marco Teti

#### Note

1. Andrés Hispano, *David Lynch. Claroscuro americano*, Glénat, Barcelona 1998, p. 11. Jean Foubert, *L'Art audio-visuel de David Lynch*, L'Harmattan, Paris 2009, p. 12.
2. Lo studio più convincente e noto in cui l'opera cinematografica di Lynch viene letta come un fenomeno tipico della società e della cultura postmoderne appare quello condotto da Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, University of Washington Press, Seattle 2000. L'autorevole filosofo sloveno ipotizza che Lynch faccia coincidere dei poli figurativi e tematici opposti e sovrapponga al piano della realtà quello dell'apparenza, della finzione.
3. Cfr. Valentino Catricalà, "On the Notion of Media Art. Theories, Patterns, Terminologies", in *Id.* (a cura di), *Media Art. Towards a New Definition of Arts in the Age of Technology*, Fondazione Mondo Digitale, Roma 2015, pp. 65-69.
4. Il *brand*, scrive Stefania Carini, "è concepito in modo che sia associato con certe qualità positive, in modo che il consumatore sia portato a riconoscere quel nome, a fidarsi, a consumarlo. Fedeltà al marchio, meno rischi per l'azienda. Il *brand* è una strategia economica dai significati più ampi, soprattutto quando applicata a un prodotto culturale. (...) L'elemento fondamentale di questa strategia è il nome dello studio, di un regista, di un attore, di un personaggio o di un precedente film di successo, che diventa un marchio, una firma, un *brand*, le cui qualità positive possono riversarsi sul film in uscita e invogliare lo spettatore alla visione. (...) Nell'età della convergenza [mediale], però, il *brand* amplia il concetto stesso di testo. Non è solo un nome riconoscibile, ma indica un insieme di qualità estetiche e affettive. Il marchio identifica un universo narrativo e autoriale, capace di firmare e attrarre a sé altri testi, media, oggetti". Stefania Carini, "Branding, marketing, merchandising. L'espansione economica della narrazione trans mediale", *Cinergie – Il cinema e le altre arti*, n. 19 (marzo 2010), p. 51.
5. L'uso del video da parte di Lynch viene esaminato in David Hughes, *The Complete Lynch*, Virgin, London 2001, pp. 265-268 e Colin Odell, Michelle Le Blanc, *David Lynch*, Kamera Books, Harpenden 2007, pp. 129-136.
6. Cfr. Todd McGowan, *The Impossible David Lynch*, Columbia University Press, New York 2007, pp. 110-153 e Luca Aimeri, "Barry Gifford. Cronache dal grande pianeta arrabbiato", *Garage (Speciale David Lynch)*, n. 17 (2000), p. 51.
7. Cfr. Martha P. Nochimson, *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*, University of

CRITICA  
CINEFILIA E  
FESTIVAL  
STUDIES

- Texas Press, Austin 1997, pp. 217-224 e Daniele Dottorini, *David Lynch. Il cinema del sentire*, Le Mani, Recco-Genova 2004, pp. 133-135. Nochimson e Dottorini recuperano dei seminali concetti introdotti in proposito da Michel Chion con il saggio *David Lynch*, Lindau, Torino 1995, pp. 139-160.
8. Dick Tomasovic, "Sens vibratoire et sens giratoire: la fantasmagorie sonore dans l'oeuvre de David Lynch", *Décadrages*, nn. 4-5 (Primavera 2005), p. 10. (trad. nostra)
9. Cfr. Kenneth C. Kaleta, *David Lynch*, Twayne Publishers, New York 1995, passim
10. Cfr. Paolo Bertetto, "Il cinema di David Lynch. L'enigma e l'eccesso", in *Id.* (a cura di), *David Lynch*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 27-28.
11. Cfr. Colin Odell, Michelle Le Blanc, *op. cit.*, 2007, pp. 157-162.
12. Cfr. Thierry Jousse, *David Lynch*, Cahiers du cinema, Paris 2007, pp. 36-37.
13. Dick Tomasovic, *op. cit.*, p. 17.
14. Cfr. Marco Cacioppo, "Tripping with Music", *Nocturno*, n. 152 (Giugno 2015), p. 83.
15. Cfr. Roy Menarini, "David Lynch Drive. Il Mulholland-rompicapo nel paese del cinema", in Claudio Bioni (a cura di), *Attraverso Mulholland Drive. In viaggio con David Lynch nel luogo di un mistero*, Il principe costante, Pozzuolo del Friuli 2004, pp. 49-52 e Jean Foubert, *op. cit.*, passim.
16. Cfr. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, Dutton, New York 1969.
17. Cfr. Valentino Catricalà, *op. cit.*, pp. 66-68.
18. Cfr. Gene Youngblood, "Metaphysical Structuralism. The Videotapes of Bill Viola", *Millennium Film Journal*, nn. 20-21 (autumn-winter 1988), p. 83.
19. Cfr. Doug Hall, Sally Jo Fifer (a cura di), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, Aperture, New York 1990; Chris Meigh-Andrews, *A History of Videoart*, Berg, Oxford-New York 2006 e Alessandro Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Kaplan Torino 2014.
20. La concezione dell'audiovisivo manifestata negli ultimi anni da Lynch sembra assomigliare sotto vari aspetti anche a quella di alcuni esponenti della corrente denominata New Media Art. Per quanto concerne la corrente New Media Art, cfr. Mark Tribe, Reena Jana, *New Media Art*, Taschen, Köln 2006.
21. Lynch sembra concordare con Chris Anderson, il quale è dell'opinione che i nuovi media, le tecnologie digitali e Internet concorrano a trasformare i fruitori da consumatori passivi a utenti attivi e consapevoli. Cfr. Chris Anderson, *La coda lunga. Da un mercato di massa a una massa di mercati*, Codice edizioni, Torino 2006, pp. 55-57.
22. Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma 2007, pp. 38-41. Il legame tra il suono e l'immagine nel video d'arte o d'autore viene esplorato in Marco Maria Gazzano, "Comporre audiovisioni. Suono e immagine sulle due sponde dell'Atlantico, alle origini delle arti elettroniche", in Andrea Balzola, Anna Monteverdi (a cura di), *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004 e Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997, pp. 136-139.
23. Maria Luisa Beffagna Goldoni, Gabriella Borghetto, *Viaggio nel musical. Una lettura del rapporto testo-musica nella rock opera Jesus Christ Superstar di Andrew Lloyd Webber e Tim Rice*, Campanotto, Udine 1995, p. 21.
24. Relativamente al documentario musicale, cfr. Robert Edgar, Kirsty Fairclough-Isaacs, Benjamin Halligan (a cura di), *The Music Documentary. Acid Rock to Electropop*, Routledge, London 2013 e Simone Arcagni, Domenico De Gaetano (a cura di), *Cinema e rock. Cinquant'anni di contaminazioni tra musica e immagini*, Grafica Santhiense, Santhià 1999.
25. La campagna pubblicitaria evidenzia altresì la ricostituzione della formazione originale dei Duran Duran, composta dal bassista John Taylor, dal batterista Roger Taylor, del tastierista Nick Rhodes e dal cantante Simon Le Bon. Per la verità, all'iniziativa non partecipa Andy Taylor, il primo chitarrista della band. Lo spettacolo curato da Lynch rientra nella promozione dell'album *All You Need Is Now*, uscito nel dicembre del 2010.
26. Giandomenico Celata, Fabio Caruso, *Cinema. Industria e Marketing*, Guerini e Associati, Milano

- CRITICA 2003, p. 86.  
CINEFILIA E 27. *Ivi*, p. 94.  
FESTIVAL 28. Cfr. Serge Daney, "Wim's movie (*Lightning over Water* de Wim Wenders)", in Antoine de Baecque  
STUDIES (a cura di), *Critique et Cinéphilie*, Cahiers du cinema, Paris 2001, pp. 194-195. A riguardo vedasi  
anche Claudio Bioni, "La critica cinematografica tra la sopravvivenza dell'expertise e la logica di  
Google", in Roy Menarini (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia  
nell'epoca del Web*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 18-19.  
29. Justus Nieland, *David Lynch*, University of Illinois Press, Champaign 2012, p. 140. (trad. nostra)  
30. David Lynch, cit. in *ibidem*. (trad. nostra)  
31. Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci,  
Roma 2006, p. 148.  
32. Ci troviamo forse di fronte a un metodo estremo e ludico elaborato per affrontare la dissoluzione  
dell'identità individuale nella società occidentale, uno degli argomenti preferiti di Lynch e un concetto  
basilare del paradigma culturale postmoderno. Sul tema dell'identità nell'attuale cinema di Lynch cfr.  
Martha P. Nochimson, *David Lynch Swerves*, University of Texas Press, Austin 2013, pp. 147-158 e  
Davide Morello, *David Lynch – Inland Empire*, Falsopiano, Alessandria 2009, passim.  
33. I più significativi documentari musicali usciti nel primo decennio del Duemila vengono esaminati in  
Umberto Mosca, *Cinema e rock. Pop culture e film d'autore, immaginario giovanile e visioni del mondo*,  
UTET, Torino 2008, pp. 334-373.

## RECENSIONI **Libri ricevuti** **A cura di Roy Menarini**

Qualche nota esplicativa: i seguenti volumi sono arrivati al direttore e alla rivista da parte di case editrici in vista di lettura informativa e di recensione. Dunque, rispolverando una rubrica che esisteva nella versione precedente, cartacea di *Cinergie*, abbiamo pensato che fosse utile dare conto dei titoli che seguono, con una sintesi su contenuti e interesse dei singoli libri. La mancata sistematicità dell'elenco è dunque dovuto alla sua natura di "libri ricevuti", che non pretende dunque di essere esaustiva.

### **Riccardo Costantini (a cura di), Pier Paolo Pasolini. Polemica politica potere (Chiarelettere, 16 euro)**

Il libro propone le conversazioni che, per tutta la sua vita cinematografica, Pasolini tenne con Gideon Bachmann, critico, fotografo, documentarista, biografo, che lo ha accompagnato per molti anni. La ragione dell'interesse sta, oltre che nei contenuti, nella rarità del documento, rimasto riservato per quarant'anni e ora offerto da CinemaZero. Le fotografie di Bachmann e della moglie Deborah Beer (queste altrove già più note) corredano il libro, che consta di tre sezioni, corrispondenti ai tre temi che danno il titolo al volume. Costantini, come spiega nell'introduzione, da curatore si è tenuto molto fedele ai testi sbobinati, e alla loro scansione cronologica, limitandosi appunto alla suddivisione in capitoli. E la lettura delle interviste è utile, sincera e acuta, come immaginabile vista la capacità di testimoniare abbondantemente il proprio pensiero da parte di Pasolini e le ottime domande di Bachmann.

### **Lorenzo Pellizzari (a cura di), L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema (Artdigiland, 20 euro)**

È uscita la riedizione di *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, aureo volume curato da Lorenzo Pellizzari (quando si dice una certezza inossidabile), dalla meritoria Artdigiland. L'occasione è il trentennale della scomparsa di Calvino, che permette un'edizione ampliata di un volume ormai lontano un quarto di secolo. I saggi – nati dai colloqui su Calvino della metà degli anni Ottanta – sono assolutamente intatti nel loro valore, come il curatore giustamente afferma nell'introduzione. Si segnalano tra gli altri i saggi di Fofi, Costa, Canosa e Fink ma ci sono anche pezzi nuovi di Tommaso Pomilio e Roberto Silvestri (con un intervento visionario, gravato però da alcuni refusi). Anche la bibliografia calviniana continua a dimostrarsi preziosa, e – insomma – ci conforta l'idea di rimettere in circolazione volumi come questo.

### **Axel M. Fiacco, L'autore televisivo – Come si scrive l'intrattenimento (Unicopli, 15 euro)**

A dispetto del titolo, non bisogna pensare a un manualetto "tutorial", tanto più che chi lo scrive è autore a sua volta, oltre che docente di "Analisi dei format" all'Università Cattolica di Milano. In verità Fiacco spiega concretamente e senza troppi voli pindarici che cosa è un autore televisivo oggi, saggiandone tutti gli aspetti, le contraddizioni, la porosità, e anche l'incomprensione del ruolo da parte del pubblico (e persino di alcuni addetti al settore sui giornali). Ne esce una lettura utile, piacevolissima, oltre che una conferma della qualità della collana "Mediascapes" diretta da Massimo Scaglioni, che qui firma anche l'introduzione.

### **Lucia Cardone e Sara Filippelli (a cura di), Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media (a cura di, ETS, 20 euro)**

La cui collana di riferimento – FAScinA (Forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi) – proviene da un convegno combattivo e di ritorno del genere a strumenti forti, oltre che efficaci. In questa prima raccolta d'atti, le curatrici hanno suddiviso il volume in quattro parti: la prima è dedicata al cinema delle origini e muto, e capitalizza quella ricerca storiografica sulle donne nel cinema che da anni unisce

**RECENSIONI** gruppi internazionali di ricerca sulle Women Pioneers; il secondo focus guarda all'impiego delle donne all'interno della produzione filmica e audiovisiva; il terzo riguarda le donne nella produzione mediale; e il quarto ci porta a scoprire il femminile nelle pratiche artistiche allargate contemporanee. È come se ci trovassimo di fronte ai grandi mainstream che questo tipo di lavoro può attraversare, ognuno con esiti utili e interessanti. Ovviamente il volume ne esce diseguale, a seconda dei contributi, ma non così la fisionomia generale del progetto, sostenuto da studi di caso comunque centrati. E così, tra ricostruzioni della storia delle donne, analisi delle politiche RAI, interpretazioni del femminile nella finzione e nel documentario contemporanei, post-femminismo nelle performance, e così via, i rivoli aperti sono tanti e intriganti.

**Cecilia Penati e Anna Sfardini (a cura di), *La TV delle donne. Brand, pubblici e programmi* (Unicopli, 15 euro)**

Le due ricercatrici di television studies si pongono di fronte al frenetico mutamento in atto nel sempre più disgregato mondo delle reti televisive e dei programmi. Partendo dal big bang del pay e del digitale terrestre, le autrici setacciano (interrogando anche i curatori di contenuti) tutte le reti al femminile, ne ripercorrono la storia e i palinsesti, ne mettono in luce le caratteristiche, contribuendo già solo in questo modo a una piccola storia contemporanea del femminile nella TV italiana – e si va da Lei a Fox Life, da Diva Universal a La7d, da Real Time a La5, etc. Ma è nella sezione intitolata “Audiences” che il volume trova ancora più interesse poiché – grazie alle ricerche sul campo delle autrici – si scopre (come sempre, del resto) che il rapporto tra target dei programmi e spettatrici è molto più complesso e reticolare di quanto non si creda nell'opinione comune. Qui il tema del femminile, della propria auto-percezione, della rappresentazione di sé stesse, torna fortissimo e – sia pure meno inclini del gruppo prima citato a posizioni di articolazione del femminismo (né sarebbe il volume giusto dove sostenerle) – Penati e Sfardini riescono comunque a proporre risultati interessanti anche dal punto di vista del dibattito sul genere.

**Roberto Chiesi, Luciano de Giusti (a cura di), *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti* (Cineteca di Bologna, 20 euro)**

La ricostruzione dell'intero processo produttivo, realizzativo e di ricezione dell'esordio di Pasolini è, in questo volume, pressoché completa. Le sezioni si susseguono dense, e difficilmente si potrà dire di rimanere con qualche domanda o mistero su quanto avvenuto al film, dalla prima idea di produzione da parte della Federiz di Fellini all'incontro con Bini, dalla lavorazione sul set alla storia censoria. In particolare, il volume consta di: un saggio introduttivo di De Giusti; un capitoletto sul sogno del cinema per il Pasolini letterato; una ricostruzione del work in progress con un trattamento parzialmente inedito proveniente dall'Archivio Viesseux (cui si poteva forse dare maggior risalto); un bel saggio di Stefania Parigi sulle foto di scena che Bini ha depositato al CSC; raccolte di ricordi e testimonianze editi e inediti; la vasta congerie di interviste e auto-analisi che il sempre facondo PPP concesse sul film, anche a distanza di anni; una fortuna critica del film; una ricostruzione della vicenda censoria, molto utile. Il volume dunque permette uno sguardo complessivo su *Accattone*, segnale che questo “anno pasoliniano” prosegue intensamente, anche grazie al Leone d'Oro per il restauro assegnato a *Salò*.

**Alberto Boschi, Francesco Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi* (Il Castoro, 18 euro)**

Il volume ha l'enorme merito di dimostrare nella pratica che si può ancora dire qualcosa di originale e sensato sul maestro ferrarese. Merito dei due curatori, che – complice un convegno del 2012 – hanno messo insieme i maestri della critica antonioniana, i giovani ricercatori, la generazione di mezzo e anche gli studiosi stranieri che negli ultimi dieci-quindici anni si sono occupati del regista. Ne esce una silloge

**RECENSIONI** di saggi che si legge con enorme piacere e curiosità. Ciascuno dei contributori reca la propria impronta, e non è un caso che in testa ci sia un saggio di Giacomo Manzoli che invita a rivedere Antonioni facendo la tara alla densa e talvolta paludata ricezione critica che ne è stata fatta. Elencare tutti gli articoli sarebbe noioso e inutile. Limitiamoci a ricordare il lavoro di Eugeni sul rapporto tra Antonioni e la cultura psichiatrica degli anni '50 e '60; quello di Marco Teti sulle influenze pirandelliane; quello di Laura Rascaroli che mette a confronto originalmente *Blow-Up* e *Lo zio Bonmee*; Rainer Winter che applica Rancière. Ma certamente facciamo torto agli altri, in un volume che consta di ben 21 saggi e 320 pagine.

**Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta* (Mimesis, 24 euro)**

L'autore, infaticabile saggista, esperto di cinema italiano e politica, nonché responsabile della rivista scientifica "Cinema e storia", ha dedicato davvero molte energie a questa monografia. Quel che si capisce da subito, leggendo il volume, è l'enorme lavoro di scavo e di recupero di una esperienza – l'uso dei media in versione contro culturale – che, sebbene studiata altre volte in Italia, raramente ha ricevuto tanta attenzione. Dunque, Uva ha lavorato ai margini dei documenti, da una parte recuperandoli e dall'altra sottoponendoli ad analisi secondo la prospettiva della storia delle idee, cercando cioè di recuperare i concetti di prima mano che accompagnavano il cinema o il video militante, e solo successivamente mettendoli alla prova della teoria contemporanea. C'è anche il piacere di leggere e (ri)scoprire sigle e gruppi come il Collettivo Cinema Militante, il Collettivo di Cinema Femminista, i film legati a Lotta Continua, i rapporti tra cinema off e intellettuali o tra underground e cinema ufficiale, il videoteppismo e il festival Kinomata, il laboratorio di comunicazione militante e i video di Claudio Caligari, Videobase e ovviamente Alberto Grifi – e molto altro ancora.

**Fabrizio Fogliato, *Italia: Ultimo Atto – L'altro cinema italiano – Volume 1* (Edizioni Il Foglio, euro 20)**

Si tratta di un ricco e denso volume scritto dal prolifico Fogliato, già autore di volumi cinefili su Haneke, Ferrara, Cavara e altri. Il libro si presenta come guida, non di tipo enciclopedico, al cinema italiano nascosto, poco o mai raccontato, a cavallo tra generi e strane autorialità, immerso nelle zone ibride della produzione, o comunque indirizzato a quel fantomatico spettatore medio, che Fogliato definisce come Virgilio di questo viaggio infernale. Da Blasetti ad Andreassi, da Baldi a Pirri, in questo primo volume si squadernano analisi, materiali, interviste, notizie. Un viaggio extra-accademico che funge da spartiacque tra erudizione e storiografia minore. Come dice lo stesso Fogliato, "Il progetto *Italia: ultimo atto* ha l'ambizione di raccontare l'Italia non attraverso il solito punto di vista dall'alto, quello dell'intellettuale, dello storico... ma da quello asimmetrico, spiazzante, talvolta persino irrazionale del cittadino-spettatore: colui che dal basso assiste ai cambiamenti, ne subisce le conseguenze".

**Sara Martin, *Streghe, pagliacci, mutanti, Il cinema di Álex de la Iglesia* (Mimesis, 20 euro)**

Il libro, pubblicato in occasione del Premio Sergio Amidei, dove il regista iberico è stato insignito di un Premio all'Opera, è la prima vera monografia sull'autore di *Ballata triste dell'odio e dell'amore* e *Le streghe son tornate*. Mai veramente fortunato in Italia, talvolta spinto nella nicchia della cinefilia "bis", altre volte snobbato dai critici ufficiali, de la Iglesia alla lunga si è confermato uno dei registi più intelligenti, provocatori e "politici" del cinema europeo, non solo spagnolo. Una figura, per esempio, che manca completamente alla produzione italiana. Il libro di Sara Martin colma dunque una lacuna importante, e lo fa con una monografia completa, limpida e utile (filmografia, schede, bibliografia) e indagando attraverso griglie di riferimento che spaziano dall'iconografico al filosofico. Un lavoro che mette un punto fermo su una carriera multiforme.



## RECENSIONI **Jacques Rancière, *Béla Tarr. Il tempo del dopo* (Bietti, 14 euro)**

Si tratta della traduzione del bellissimo *Béla Tarr, le temps d'après* uscito in Francia nel 2012. Questa volta ci troviamo di fronte a un'opera, quella di Tarr, ormai conclusa (a quanto pare). Il filosofo francese rinverdisce la linea dei pensatori transalpini che si occupano di singoli autori (pensiamo all'ottimo studio su Kiarostami di Nancy), e affronta Tarr in maniera unica. Tarr viene letto da Rancière alla luce di Artaud, del teatro della crudeltà e della storia dell'est europeo. L'intreccio di pagine analitiche, filosofiche e di teoria dello sguardo avvince e affascina. Quello dei filosofi contemporanei che si occupano di cinema trovando schemi di pensiero utili a leggere ideologie e politiche di oggi è senz'altro un filone rigenerante, lontano da chi usa il cinema come puro serbatoio di problemi filosofici e certamente suggestivo per i critici in difficoltà con le forme di analisi.

## **Valentina Cappi, *Pazienti e medici oltre lo schermo. Elementi per un'etnografia dei medical dramas* (BUP, 20 euro)**

Le fiction ospedaliere, come noto, sono tra i principali successi del piccolo schermo, e – fatto abbastanza unico – a tutte le latitudini e con ogni tipo di produzione (da *Grey's Anatomy* a *Braccialetti rossi*). Il dato di originalità del volume scritto dalla giovane ricercatrice è che non si tratta – o almeno non solo – di una ricognizione iconografica e simbolica dei testi audiovisivi, bensì di un'indagine che si incrocia con la ricerca etnografica sul campo, grazie a inchieste con operatori della salute e pazienti. Le medical humanities sono fatto molto nuovo in Italia, e questo studio va considerato pionieristico. Il capitolo su *House M.D.* è certamente il più affascinante per i film studies ma tutto il discorso sulla negoziazione del sapere medico attraverso la fiction è molto utile.

## **Marcello Pecchioli (a cura di), *Cronache dal tecno-medio-evo* (Mimesis, 34 euro)**

Pecchioli, studioso multiforme e enciclopedico, dà alle stampe il frutto di una ricerca pluriennale che funziona come una lettura alternativa del Medioevo attraverso griglie della contemporaneità. Il volume, che consta di 24 interventi più una densa introduzione, ha a che fare latamente anche con i film studies perché dall'ars Combinatoria di Lullo alla Mnemotecnica, dai codici procedurali della letteratura cortese al copyleft degli artisti medioevali, dall'architettura digitale alle città utopistiche di Campanella, etc, si toccano anche temi della cultura digitale e cinematografica, con saggi sul cinema post-apocalittico (nuovo Medioevo, secondo Roda) o neomedioevalità nel cinema americano delle mutazioni (Cappabianca).

## **Mirko Lino, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (Le Lettere, 16.50 euro)**

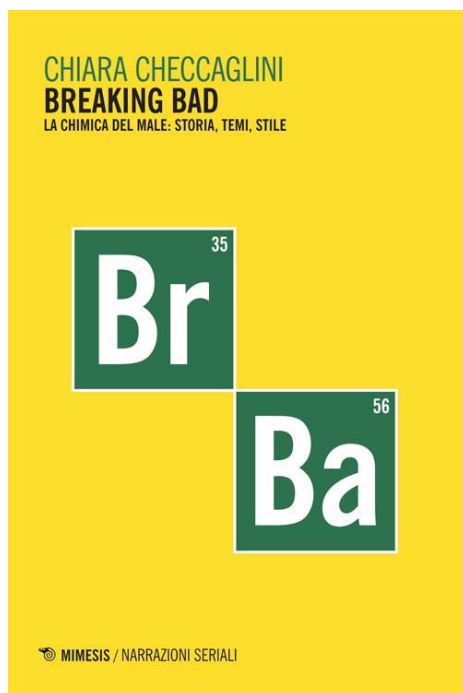
Dottore di Ricerca a L'Aquila e cultore a Palermo, Lino ha cercato con questo volume di fare il punto sulle forme rappresentative dell'apocalisse, tema che si intreccia a quello delle catastrofi in certa recente letteratura scientifica. Chi pensa che la categoria del postmoderno abbia esaurito i suoi compiti, non deve credere che il volume la ripeschi acriticamente. Anzi, Lino si pone nel novero degli studiosi che non a torto pensano che i dati di quella cultura proseguano tutt'ora, indipendentemente dalle varie cesure storiche. Inoltre, il ricorso ad analisi letterarie, oltre che cinematografiche, aiuta a tessere un intreccio molto ampio di riferimenti simbolici, che vanno da Pynchon fino a *The Walking Dead*, dal cinema all'urbanistica, prima e dopo l'11 settembre e senza timori di scomodare studiosi che parevano ultimamente fuori moda.

## **Antonio Catolfi, Federico Giordano (a cura di), *L'immagine videoludica. Cinema e media digitali verso la gamification* (Ipermedium, 14,50 euro)**

Se l'utilità euristica va considerata misura della riuscita di un volume, il testo curato da Catolfi e Giordano ha tutte le carte in regola, e anzi qualcosa in più. Partendo dall'abusata categoria della *gamification*, i

**RECENSIONI** due studiosi – chiamati a raccolta molti colleghi che se ne sono occupati, direttamente o indirettamente – hanno costruito un indice di alta qualità, permettendo al lettore di affrontare l'argomento da tutti i punti di vista, e alla comunità accademica di avere un testo italiano di riferimento. La nozione viene definita (Menduni), problematizzata (Uva, Giordano), stressata fino quasi a romperne i confini (Eugeni), trasportata in altri ambiti (Innocenti/Pescatore, Salvador, Fanchi/Scussolin), in ogni caso e più volte ridefinita proficuamente. Per i frettolosi, la chiarissima introduzione riassume l'intero percorso con stimabile precisione.

## RECENSIONI **C'era una volta il White** **Chiara Checcaglini, *Breaking Bad. La chimica del male: storie, temi, stile*, Mimesis, Milano-Udine 2014**



Insieme a *I Soprano*, *The Wire* e *Lost*, *Breaking Bad* sta diventando uno degli oggetti seriali su cui più si concentra l'attenzione (e la passione) degli studiosi, con una serie di pubblicazioni che hanno cominciato a uscire già a partire dalla sua penultima stagione (2012). Il libro di Chiara Checcaglini *Breaking Bad. La chimica del male: storie, temi, stile* (Milano-Udine, Mimesis, 2015) si propone come un ragionamento sistematico sul mondo di *Breaking Bad*, capace di orientare rispetto ai temi principali della serie e al contempo di rendere l'idea della pluralità di approcci con cui ci si può avvicinare alla creazione di Vincent Gilligan.

Il primo capitolo del libro analizza la storia produttiva di *Breaking Bad* ("Dietro le quinte"), rivelando i passi e le consegne che hanno portato Gilligan e la AMC alla realizzazione della serie. Il secondo ("Da Mr. White a Heisenberg") affronta la questione più intrigante posta da *Breaking Bad*, ovvero quella dell'identificazione con il suo personaggio principale. La complessità e il fascino del racconto si basano infatti soprattutto sulla volontà di leggere, interpretare, decodificare, capire la trasformazione cui va incontro Walter White, personaggio

che calamita l'attenzione dello spettatore e sembra volerlo trascinare nella direzione del male. Dilemmi morali, eccessi giustificativi, cambiamenti d'opinione in corso d'opera, paragoni con gli altri *bad guys* alla Tony Soprano, variazioni sul "se fossi al suo posto", domande ingenui che si fermano sull'enunciato e altre che ragionano sull'enunciazione: queste e molte altre questioni attraversano la mente dello spettatore, costretto a confrontarsi con tale inquieta e incredibilmente coinvolgente figura finzionale. Al centro della nostra attenzione di spettatori viene posto un enigma estremamente umano, certo ben diverso dai misteri o pseudo-misteri alla *Lost*. Non è un caso se molte scene chiave propongono Walter White che si guarda allo specchio – che è anche metafora della relazione degli spettatori con loro stessi tramite il volto del personaggio. Come nota con acutezza Checcaglini, solo nella quinta stagione, "dal punto più distante della comprensione empatica dello spettatore, può ripartire la tragica riumanizzazione del protagonista" (p. 45).

Il terzo capitolo è dedicato alle persone che circondano Walter, affrontando il caso particolarmente interessante della moglie Skyler e del carico di ostilità di cui è oggetto da parte dei fan della serie. Il quarto analizza il tema dei "Luoghi", certo una questione chiave delle narrazioni lunghe con la loro immersività anche spaziale o geografica. Nel capitolo sullo stile l'autrice cita un gruppo di autori/opere che hanno influenzato la serie. I riferimenti di Gilligan, le citazioni interne agli episodi e la lettura critica di Checcaglini mettono in fila i nomi di Martin Scorsese (*Casino*), Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, *Kill Bill vol. 1*, *Le iene*), i Coen (*Fargo*), Sam Peckinpah (*Pat Garrett e Billy the Kid*), Sergio Leone (*Il buono, il brutto, il cattivo*, *C'era una volta il West*), Akira Kurosawa (*I sette samurai*), Stanley Kubrick (opere complete) e William Friedkin (*Il braccio violento della legge*). Come scrive Checcaglini (p. 100), "la

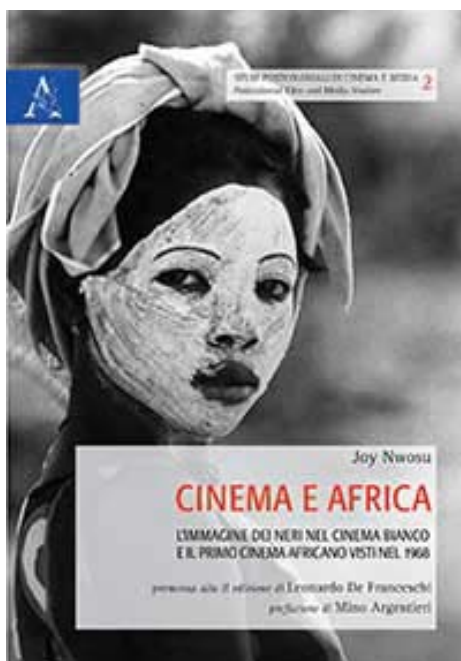
**RECENSIONI** marca stilistica di *Breaking Bad* diventa uno sfacciato mosaico di stili, che non ha timore di variare le componenti formali – illuminazione, taglio dell'inquadratura, montaggio, rapporto tra immagine e musica – secondo le esigenze narrative ed espressive del momento, forte della propria specificità di narrazione lunga e seriale e delle possibilità di riproposizione che essa permette". Il merito di Gilligan è di aver saputo derivare da questo universo citazionale non solo sfaccettato ma – come scrive l'autrice – persino sfacciato un'opera dall'evidente, robusta coerenza visiva.

Il cambiamento che nel corso delle cinque stagioni attraversa Walter White si specchia nella sua professione, quella di chimico, se per chimica – come si preoccupa di precisare il personaggio stesso – si intende "scienza del cambiamento". Checcaglini dedica quindi giustamente l'ultimo capitolo del libro alla scienza di *Breaking Bad*, una componente tematica essenziale per dare profondità al mondo narrativo della serie e alla caratterizzazione psicologica di Heisenberg/Walter White.

Il libro riesce in definitiva a fornire al lettore una mappa che somma visione d'insieme e interessanti ingrandimenti critici. Anche alla luce della molteplicità di prospettive esposta da Checcaglini, *Breaking Bad* conferma di essere (già) un classico contemporaneo, capace di assorbire tutte le invenzioni e le disillusioni del post-moderno (Gilligan lo definisce un "western post-moderno") e allo stesso tempo di rifiutarlo, respingendone il cinismo e l'ironia ai piedi dell'esplorazione dell'animo umano.

Alberto Brodesco

RECENSIONI **Cannibali, umili e rivoluzionari**  
**Joy Nwosu, *Cinema e Africa. L'immagine dei neri nel cinema bianco e il primo cinema africano visto nel 1968*, Aracne, Roma 2014**



Incontri tra studi postcoloniali e studi di cinema hanno avuto luogo in occasioni assai proficue ma spesso effimere sin dalla metà degli anni Novanta, in corrispondenza, tra l'altro, con una crescente insofferenza verso dei modelli storiografici e critici di marcata impostazione etnocentrica che già al tempo denunciavano la propria limitatezza – è quanto dimostra il classico *Unthinking Eurocentrism: Globalization and the Media* di Robert Stam ed Ella Shohat (Routledge, London-New York 1995), mai tradotto in Italia. Tuttavia, il primo volume che per portata e per ambizioni ha tentato di fare il punto sui rapporti tra le due discipline, *Postcolonial Cinema Studies* a cura di Sandra Ponzanesi e Marguerite Waller (Routledge, London-New York 2012), è apparso soltanto tre anni fa ed è stato salutato pressoché unanimemente come un lavoro necessario, capace di colmare una lacuna imponente in maniera acuta e accessibile. Per molteplici ragioni, prime fra tutte il ritardo dell'affermazione accademica della teoria postcoloniale e una rielaborazione della storia coloniale nazionale a dir poco controversa, l'esistenza di una

collana di studi postcoloniali di cinema e media in Italia ha qualcosa di straordinario. Il merito è, oltre che dell'editore Aracne, del direttore Leonardo De Franceschi e di un gruppo di studiosi provenienti da discipline e istituzioni diverse, i quali hanno già dato prova della validità del progetto in un volume inaugurale di enorme valore quale è *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano* (Aracne, Roma 2013). Il secondo esito, a conferma di una nobile preoccupazione per la memoria e la trasmissione di una serie di esperienze perlopiù dimenticate, ignorate o addirittura rimosse, è la ripubblicazione di un volumetto edito da Tindalo nel 1968 con il titolo *Cinema e Africa nera*. Ne è autrice Joy Nwosu, allora una giovane musicista nigeriana che, dopo gli studi al Conservatorio di Santa Cecilia, si iscrisse al master in Comunicazioni di massa dell'Università Pro Deo (oggi LUISS) e conseguì il titolo proprio con la tesi che, rivista e rimaneggiata, diventerà *Cinema e Africa nera*.

Il volume si concentra su quattro aspetti del rapporto tra cinema e Africa, isolati in capitoli distinti che dialogano poco tra loro: il cinema europeo e statunitense di fronte all'Africa subsahariana, la rappresentazione dei neri nella Hollywood classica e nel neorealismo, il cinema indipendente e la questione razziale, il giovane cinema africano. Dei quattro il primo è il meno originale e il più chiaramente indebitato verso il solo studio di un certo respiro pubblicato in Italia sul tema, *Il negro al cinema* di Peter Noble (integrato, nell'edizione pubblicata da Bocca del 1956, da un'appendice sul cinema italiano di Lorenzo Quaglietti). Il secondo capitolo procede per scelte analitiche scontate – gli stereotipi di *Nascita di una nazione* (*Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) su tutte – e prese di posizione più radicali che accusano la falsa coscienza liberale (esemplificata dai classici con Sidney Poitier) di usare una rappresentazione umana e gentile – oggi si direbbe politicamente corretta – dei neri come “balsamo negro, il più salutare, a lenire la vecchia ferita” (pag. 70), accusa che in qualche maniera rimbalza sui

**RECENSIONI** saggi di Noble e Quaglietti. Da un giudizio simile, ma declinato in maniera più polemica, non sfuggono nemmeno autori come Jean Rouch e Pier Paolo Pasolini e film come *Anche le statue muiono* (*Les statues meurent aussi*, Chris Marker e Alain Resnais, 1953), *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966) e *Seduto alla sua destra* (Valerio Zurlini, 1968), che, nel terzo capitolo, sono vittime di un'analisi tanto veemente quanto scarsamente argomentata. Documentato, nei limiti strutturali del periodo, il capitolo finale che illustra la situazione del cinema dell'Africa subsahariana.

Le vicende editoriali, ricostruite nell'introduzione di De Franceschi, restituiscono il senso e, in qualche misura, le contraddizioni di quello che il curatore considera un testo fondamentale "nell'economia di una controstoria meticcica, postcoloniale, del cinema italiano" (pag. 17): il lavoro di Nwose, infatti, riesce a giungere alla stampa grazie all'interesse di Giovanni Vento, autore peraltro di alcuni film 'postcoloniali' dalla vita sfortunata, e al coinvolgimento di Mino Argentieri, critico di *Rinascita* e fondatore di *Cinemasessanta*, che a sua volta imbarca nell'impresa un piccolo editore vicino alla sinistra radicale. Nonostante la prefazione originale di Argentieri inquadri il volume, come nota ancora De Franceschi, all'interno di un campo rigidamente marxista che insiste sulla "classica preminenza dei fattori strutturali su quelli sovrastrutturali, dei modi di produzione sui modi di rappresentazione, dell'economia sulla cultura, della classe sulla razza" (pag. 26), *Cinema e Africa nera* non manca di affermazioni talvolta molto forti che si discostano dall'ortodossia critica, pur senza per questo liberarsi da semplicismi e ingenuità più che giustificabili per un lavoro in fin dei conti dilettantesco.

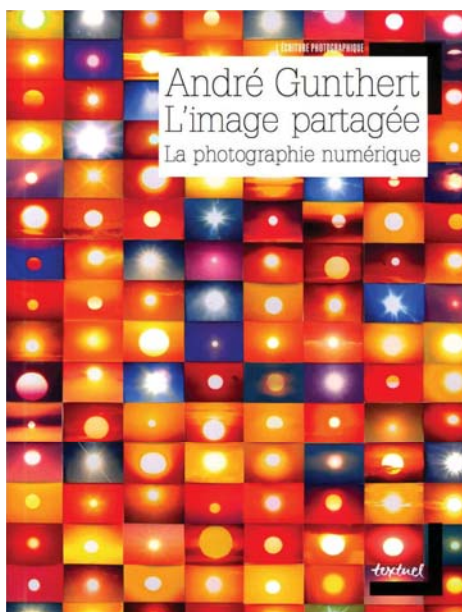
È scontato, quindi, che tra i meriti più evidenti del volume non vi siano certo la completezza e l'accuratezza, per quanto l'autrice abbia svolto un lavoro scrupoloso nei limiti imposti da un fare ricerca in ambito cinematografico al tempo più che avventuroso, quanto piuttosto il valore storico di testimonianza, di termometro e, in una certa misura, di anticipatore di questioni e tendenze che soltanto in anni più recenti saranno nuovamente poste al centro dell'attenzione degli studiosi. La scrittura di Nwosu si regge su una verve da pamphlet che qua e là inficia l'analisi e nondimeno fa risuonare con toni vibranti la sola voce africana, per quanto ne sappiamo, che nell'Italia della fine degli anni Sessanta ha tentato di colmare un importante vuoto discorsivo, dopotutto anche politico e culturale. *Cinema e Africa nera*, insomma, non è un pezzo di modernariato che può incuriosire soltanto gli storici – i quali, anzi, saprebbero avanzare più di una riserva metodologica –, ma una tessera di grande interesse, anche se forse non imprescindibile, del complicato mosaico dell'identità postcoloniale del paese.

Se, a discapito delle tare endemiche e degli stenti dell'editoria cinematografica, la collana "Studi postcoloniali di cinema e media" riuscirà a mantenere le promesse avanzate dai primi due volumi, come ovviamente ci auguriamo, il beneficio che ne trarranno gli studi di cinema non potrà che essere enorme.

Giuseppe Fidotta

## RECENSIONI Al tempo dell'immagine condivisa, si può ancora parlare di giornalismo?

**André Gunthert, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Textuel, Paris 2015**



Il libro di André Gunthert si presenta come un colorato e agile manualetto in cui si fa il punto sull'attualità digitale delle immagini. In realtà è molto di più, perché Gunthert è molto più che lo storico della fotografia che nell'introduzione dichiara di limitarsi ad essere, entusiasta della possibilità, da storico appunto, di trovarsi a vivere in prima persona un periodo di così importanti e radicali mutamenti. Gunthert è uno di quegli storici francesi consapevolmente pregno di nozioni e di sensibilità di scienze sociali e di sociologia. Ed è uno studioso, un docente e un divulgatore, ma anche un critico militante della fotografia contemporanea e del fotogiornalismo, per cui i suoi scritti sono interventi accesi e stimolanti in un dibattito che non ha mai abbastanza spazio sulle testate non specializzate. Inoltre Gunthert è, soprattutto, un accanito utente dei social network (consiglio vivamente di seguirlo sul suo profilo [Facebook](#)), immerso nella pratica della condivisione e della conversazione online.

La fotografia digitale pone una grande quantità di problematiche cui Gunthert prova a dare risposta. *In*

*primis* il problema dell'*indicialité*, ovvero dell'aderenza di un'immagine fotografica alla realtà e al mondo circostante, l'essere della fotografia un'impronta della realtà. I maggiori teorici della storia della fotografia tendono spesso a indicare una stretta correlazione tra la fotografia e la realtà, una correlazione che sarebbe garantita dal processo chimico e fisico che è alla base dell'impressionarsi di un supporto grazie alla luce che filtra nell'obbiettivo. Per esempio, Rosalind Krauss scrisse nel 1977 che "every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface" e, di conseguenza, "the photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object" (Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986, p. 203), ovvero, con le parole di Roland Barthes "dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*." (Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 120)

Ebbene, la questione, che escluderebbe la fotografia digitale, per la sua natura fluida, connessa, amatoriale, parassita, versatile, ubiqua, universale, condivisa, conversazionale (sono tutti concetti ampiamente spiegati nel libro) e decisamente non chimica, viene da Gunthert riconsiderata e dimostrata come falsa. Né il dispositivo ottico, cioè la lente, l'obbiettivo ecc., né il supporto di registrazione, per esempio una pellicola anziché un'altra, garantiscono un'oggettiva aderenza alla realtà. Qualsiasi fotografo sa bene che, cambiando lente, obbiettivo e pellicola, sarà ben diverso il risultato di fotografie dello stesso soggetto in termini di geometrie, aspetto e colori. È bene ricordare che ogni fotografia, analogica o digitale, è sempre e comunque il frutto di una scelta d'inquadratura e messa a fuoco cui può rispondere soltanto l'etica e la deontologia di chi la foto l'ha scattata. Il riconoscimento della veridicità e dell'affidabilità documentale di una fotografia passa attraverso l'accettazione di una pratica di mediazione, la pratica fotografica, inserita in un contesto di discorso culturale più ampio, dal cui ambito

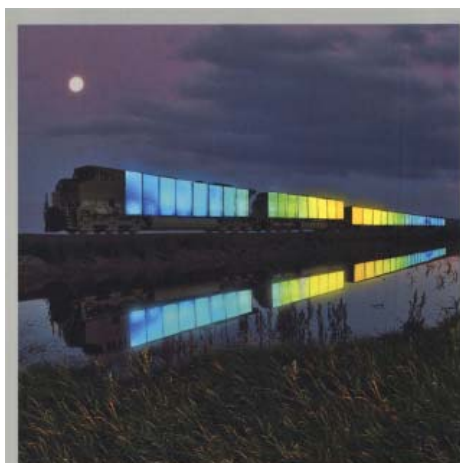
**RECENSIONI** l'immagine assume o meno credibilità. Per esempio: l'opinione pubblica mondiale inizia ad accorgersi della prorompente rivoluzione scatenata dal diffondersi di immagini in digitale, trovandosi di fronte alle terribili foto scattate da Charles Graner, Lynndie England, Ivan Frederick, Jeremy Sivits, Sabrina Harman e Megan Ambuhl in cui si mostrano scherzosi e sorridenti mentre torturano e umiliano alcuni prigionieri iracheni. La vicenda della prigione di Abu Ghraib è venuta alla luce intorno alla fine di aprile del 2004, quando le cronache internazionali hanno iniziato a riferire di umiliazioni e torture che venivano compiute su detenuti iracheni da parte di soldati statunitensi della forza di coalizione. È stato in particolare un rotocalco televisivo statunitense, *60 Minutes*, a diffondere inizialmente con un proprio reportage la storia di abusi ai danni dei reclusi. Sui media di tutto il mondo sono così iniziate a circolare le crude immagini delle torture: per la prima volta, delle immagini digitali scattate da non professionisti e destinate a rimanere in un circuito privato, assumono il valore di documenti storici che viaggiando su Internet si moltiplicano e diffondono all'infinito. La veridicità di queste immagini, malgrado la loro natura privata e digitale, non viene messa in dubbio, poiché, secondo Gunthert, esse fanno parte di un insieme di reportage, inchieste e testimonianze sia della stampa, sia di organi investigativi militari statunitensi, pubblicati proprio in un momento, la primavera del 2004, in cui la maggioranza degli americani iniziava a sgradire la conduzione della guerra da parte dell'amministrazione Bush. Scrive Gunthert: "Mieux qu'aucun argument théorique, l'installation de la pratique numérique a démontré que la vérité de l'image ne tient pas à son ontogénese (...)l'appréciation de la véridicité des image s'élabore sur la base de l'expérience et de la culture visuelle contemporaine" (p.26-30)e, qualche pagina oltre, "Peut-on encore parler de journalisme? À vrai dire, ces contenus n'y prétendent pas. Ils relève de prime abord du fonctionnement normal des plates-formes, qui privilégient les usages personnels, de loisir ou de divertissement. Seules les circonstances – et un regard second – sont susceptibles de transformer ces images en support d'information." (p.57)

Giacomo Di Foggia



## RECENSIONI Un mondo di oggetti

### Antonio Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Einaudi, Torino 2014



Antonio Costa  
**La mela di Cézanne  
e l'accendino di Hitchcock**  
Il senso delle cose nei film



Piccola Biblioteca Einaudi

*La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock* è l'ultimo importante lavoro di Antonio Costa.

Il titolo è una citazione dalla monumentale opera audiovisiva di Jean Luc Godard *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Le mele di Cézanne sono quelle dipinte dal pittore evocate da Woody Allen in *Manhattan* (1980) come una delle dieci cose per cui vale la pena vivere, mentre l'accendino è quello di *Delitto per delitto* di Alfred Hitchcock (*Strangers on a Train*, 1951). Secondo Godard quello che verrà ricordato da milioni di persone sarà l'accendino di Hitchcock, non le mele di Cézanne, poiché il cinema possiede la forza di ammaliare un pubblico potenziale vastissimo, molto più grande di quello della pittura.

Il sottotitolo, *Il senso delle cose nei film*, si propone di raccontare il ruolo delle cose (degli oggetti) nella costituzione dell'universo filmico e nella formazione del nostro immaginario cinematografico. Indagare il cinema attraverso la prospettiva degli oggetti che compaiono nelle inquadrature è un metodo sorprendente per capire il senso e la costruzione dei film; il regista ci induce sempre a osservare gli oggetti, è proprio del mezzo cinematografico dare la possibilità allo spettatore

di scrutare ogni elemento della scena filmica, che tende a inquadrare (quasi) tutto, cosa impossibile per altre arti. "L'unità minima della lingua cinematografica sono i vari oggetti reali che compongono l'inquadratura" (p.27) scrive Costa che, nel suo volume non ci parla di un particolare autore, attore o genere, né di una precisa cinematografia nazionale. La storia del cinema è vista invece attraverso la categoria degli *esistenti* (p. XIII) – prendendo in prestito una definizione di Casetti e Di Chio (1990) – ovvero ciò che esiste all'interno del film: i personaggi e soprattutto le "cose". L'autore non intende proporre neanche una teoria degli oggetti, ma vuole definire il loro ruolo nella formazione e nello sviluppo dell'immaginario collettivo cinematografico. Gli oggetti, all'interno di un'opera filmica riescono a parlarci non solo della riproduzione del reale, ma sono caricati di una funzione "strumentale, narrativa, simbolica, plastica (o estetica)" (p.34).

*La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock*, che ha il grande merito di poter essere letto con la passione con cui si legge un romanzo, segue una ripartizione in tre parti (che potremmo anche chiamare atti): La prima introduce i termini e le teorie utili all'analisi in oggetto (p.5-50), si dedica ai quattro elementi costitutivi del linguaggio cinematografico: terra, acqua, aria e fuoco (p.51-94) e affronta la storia del cinema secondo una prospettiva mirata all'individuazione delle "cose" (pp. 95-172). Un esempio è quello del treno e della stazione ferroviaria, elementi fondamentali del cinema delle origini e del genere *western*. Se il cinema muto si concentra sul rapporto conflittuale tra gli oggetti e i personaggi, favorendo la produzione di farse comiche alla maniera di Chaplin e di Keaton, negli anni Cinquanta e Sessanta, soprattutto nel cinema italiano, con l'aumento generalizzato dei consumi si sviluppa un inedito rapporto

## RECENSIONI tra film e oggetti in virtù di una nuova concezione del *design*.

Proprio partendo da un oggetto di *design*, lo spremiagrumi di *Philippe Starck* creato per la ditta *Alessi* nel 1990, si può osservare, da una parte, la derivazione dall'immaginario cinematografico dell'oggetto, che ricorda i tripodali alieni inventati da *Herbert Wells* per il suo *La guerra dei mondi*, dall'altro si può scoprire la presenza di questo utensile in diversi film, mettendone in evidenza il contesto sociale, professionale o, semplicemente, un uso pratico narrativo.

Nella seconda parte (pp. 173-262), Antonio Costa analizza una categoria particolare di oggetti: i dispositivi ottici, accomunati al cinema dalla funzione del "vedere". A questa categoria le finestre, gli occhiali, gli specchi, le lenti e altri dispositivi. Sono oggetti capaci di innescare un meccanismo autoriflessivo che porta lo spettatore a porsi domande sulla natura del linguaggio visivo; la finestra, per esempio, è un dispositivo straordinario capace di mettere in relazione esterno e interno, simbolo stesso dell'essenza del cinema. Tutti ricordiamo la finestra come espediente narrativo del capolavoro hitchcockiano *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954), ma l'autore ci illustra anche il valore (simbolico e non) del vetro da cui parte lo straziante flashback di *Alba tragica* (*Le jour se lève*, 1939) di *Marcel Carné* o quello da cui ha inizio *La Gerusalemme liberata* (1918) di Enrico Guazzoni.

Nella terza parte (pp. 273-320) l'autore ci propone un piccolo dizionario di oggetti ricorrenti nei film, come l'automobile, la bicicletta, la caffettiera, il cappello, il Juicy Salif, il libro, la panchina, il pianoforte, le scarpe, la tazzina da caffè, lo Zippo. L'intento non è certo quello di offrire una panoramica completa degli oggetti nel cinema. Costa si concentra su un gruppo di oggetti esemplari (che rivelano oltretutto i suoi personali amori cinematografici), per dimostrare l'applicabilità delle metodologie e dei modelli interpretativi descritti nei capitoli precedenti e lascia al lettore la possibilità di richiamare alla memoria altri, infiniti, oggetti attivando le sue personali competenze spettatoriali.

Sara Martin

## RECENSIONI Chi ha ucciso la realtà? 65. Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2015



Storica novità alla Berlinale 2015: il festival ha aperto alle serie televisive, destinando loro uno spazio ufficiale, nell'ambito della sezione "Berlinale Special". D'accordo: la sede era decentrata e non certamente una delle più prestigiose – per una programmazione cinematografica, almeno (Haus der Berliner Festspiele); la presentazione concentrata in due giornate e limitata a otto serie (con adeguato spazio per le europee, tra cui l'italiana *1992*, accanto alle produzioni americane). Ma si trattava di anteprime assolute (in genere i primi due episodi), e la

risposta del pubblico, cui tutta la sezione "Special" è destinata, plebiscitaria. La novità ha avuto il suo "rimbalzo" anche sul "mercato" che – altra "prima volta" – ha esteso la sua attività a questo tipo di produzioni – e in questo caso tutt'altro che in sordina.

Il confronto film/serie oltre che in primo piano ormai per ogni progetto ideativo, strategia produttiva, e discussione, ha ricevuto dunque a Berlino stimoli diretti, e non sarà dunque un caso (né aberrazione del critico) se la sezione in concorso ha costantemente richiamato l'attenzione su tale relazione. Non solo il contributo cileno, polacco, rumeno, russo, vietnamita, giapponese, cinese (cinematografie che, nella logica delle selezioni da festival, vengono abitualmente chiamate a recitare una parte "eccentrica", fuori schema), ma anche uno dei film tedeschi, uno dei film americani, tutti sembravano condurre verso un medesimo approdo: *le serie uccidono la realtà*. In maniera meno apodittica: la produzione seriale, lavorando incessantemente sulle situazioni quotidiane, ordinarie, finisce con il fagocitare tutto il terreno della rappresentazione della vita comune, del rapporto con la cronaca, del racconto della sfera delle relazioni "di tutti i giorni", al punto che al "cinema" non resta che avventurarsi sulla strada dell'inusuale, del liminale, del fantastico – in tutte le accezioni. Certo, il fantastico è uno dei regimi praticato con zelo dalla stessa serialità televisiva, ma come estensione, si direbbe, delle pratiche codificate – il cinema di genere – che hanno avuto e continuano ad avere grande vitalità nel cinema "ordinario". Nei film di cui stiamo parlando, invece, il fantastico non è quello normalizzato e codificato, è sregolato, "incongruo".

Le serie si nutrono delle forme ordinarie dell'esistenza. È quanto avviene nel modo più evidente nelle *soap-operas*, nelle *telenovelas*, e in tutti i loro derivati. Ma è anche quanto si verifica non nelle pieghe, ma nel cuore stesso, del seriale poliziesco, processuale, ospedaliero, dello "storico" – e del "fantastico", abbiamo detto. Il fenomeno è legato all'origine stessa, "moderna" quanto meno, della serialità. Che fonda la propria operatività sulla relazione essenziale, e anche esplicita, con lo scorrimento della cronaca che si svolge sul medesimo supporto che ospita la narrazione a puntate: il giornale (dal feuilleton al fumetto), la radio per le *soap-operas*, la televisione per le "serie", e da ultimo il web. La striscia degli accadimenti quotidiani è il polmone di ogni narrazione "a continuazione". Lo "sfruttamento" è così sistematico, ossessivo, "palmo a palmo", che ogni margine di utilizzazione da parte della narrazione "finita" risulta depotenziato, inefficace. Se non vuole reiterare le stesse situazioni, personaggi, modalità di racconto, quest'ultima è obbligata a spostarsi verso i margini, appunto, dell'esperienza. Non i margini della rappresentazione, perché le serie, ancora per la loro stessa natura, per il carattere iterativo che le contraddistingue, sono "costrette" a lavorare (quale più, quale meno, certo) sulle forme della rappresentazione, sulle modalità dell'enunciazione, ad adottare, insomma, un carattere "sperimentale" che solo raramente troveremmo nella corrispondente produzione "media" per la sala. In passato il

**RECENSIONI** cinema d'autore, che costitutivamente lavora su ciò che è peculiare e irriducibile (foss'anche muovendo da figure e circostanze dell'esperienza comune), ha legittimato e istituzionalizzato questa separazione, sancito una vera e propria "divisione di competenze" e messo in ombra il problema. Quando quella pratica (penso al cinema europeo, ma anche alla New Hollywood) era all'apogeo della propria parabola. Ma oggi, non solo successivamente alla fine del cinema moderno, che il "cinema d'autore" aveva inventato, ma dopo che si è compiuto, appieno, anche l'attraversamento dell'età post-moderna, che ha programmaticamente fuso assieme singolarità e ripetizione; oggi in cui ogni istanza enunciante, in ogni contesto successivo a quello dei film di diploma delle scuole di cinema, ha alle calcagna l'"estetica" della narrazione televisiva; oggi – il "cinema d'autore" è davvero un vascello esilissimo e raro su cui caricare e dare rotta all'eterodosso e al singolare. Il resto è innanzitutto simulazione o incubazione del seriale (nella produzione *mainstream*, "maggioritaria"). Ovvero, in una fascia che ambisce a sottrarsi a questi standard, e che trova nei festival il luogo naturale di esposizione e proposta, fuga dal "seriale", costruita cercando ogni volta di reinventare le basi dell'orizzonte tematico, di creare nuove tipologie di personaggi, formulare nuovi modelli di discorso. L'impresa, si capisce bene, è superiore alle forze. Minuscolo e fragile il traghetto offerto dal modello d'autore, i singoli esiti si affidano a vettori le cui caratteristiche oscillano tra il grottesco e il naturalismo, il "meraviglioso" e l'iperrealismo, i regimi delle alterazioni temporali e l'estetica del degrado.

*Als wir träumten* (*As We Were Dreaming*, Andreas Dresen, Germania) ci conduce nell'universo delle subculture giovanili nella fase seguita alla dissoluzione della DDR (ennesimo capitolo di una serie interminabile di ritratti di "vite ai margini" che popolano il cinema tedesco degli ultimi decenni); *El Club* (Pablo Larrain, Cile) in uno spettrale istituto per religiosi che hanno commesso atti di pedofilia (e altre nefandezze) su bambini; *Body* (Małgorzata Szumowska, Polonia) immette la pratica dello spiritismo nella vita di un commissario di polizia, segnato dalla morte della moglie, per tramite di una psicologa (!) che ha in cura sua figlia. In sovrappiù: il gruppo di religiosi alleva cani da corsa; la terapeuta finge di ricevere messaggi scritti dai morti e le bare al cimitero si spostano... *Pod elektricheskimi oblakami* (*Under Electric Clouds*, Alexey German Jr., Russia) ci porta in un futuro prossimo, inquietante e apocalittico; *Aferim!* (Radu Jude, Romania), fonde ricerca dell'identità nazionale, struttura picaresca e figure del western; *Yi bu zhi yao* (*Gone with the Bullets*, Jiang Wen, Cina), propone un ritratto della Cina degli anni '20 come gigantesca macchina da spettacolo, sostenuta, in particolare, dai modelli del musical; *Cinderella* (Kenneth Branagh, USA) sembra tratto dal cartone animato – più finto del cartone animato, ma senza il coraggio, naturalmente, di esserlo davvero; *Cha và con và* (*Big Father, Small Father and Other Stories*, Phan Dang Di, Vietnam) innesta nel naturalismo di fondo, situazioni sempre "di confine"; *Ten no Chasuke* (*Chasuke's Journey*, Sabu, Giappone), ci mostra gli sceneggiatori che, in cielo, scrivono le storie degli umani, fa scendere un "angelo" sulla terra (forse questo l'avevamo già visto) e intreccia destino e volontà su sovraregimi narrativi e schemi da B-movie. Lo stesso *Vergine giurata* di Laura Bispuri (per chi scrive, una delle opere più belle del Concorso, in forza – arrivo da ultimo, lo so – dello stato di grazia della protagonista, in grado di dare anima – e corpo, sì – a ogni personaggio che incrocia), procede – riuscendo nella sfida – sul filo di una situazione limite e paradossale.

Il grottesco è stato uno dei registri cui sono approdati, assai spesso, i film citati. La scelta, difficilissima da padroneggiare, ha dato luogo a risultati discontinui, spesso immotivati – e anche apertamente falliti. È stata apprezzata dalla giuria, che ha premiato il film cileno, quello polacco, quello rumeno (l'orso d'oro è andato all'iraniano *Taxi*, di Jafar Panahi, costruito programmaticamente e zavattinianamente sul casuale di "tutti i giorni", il quale peraltro – l'aspetto più interessante del film – tende a sconfinare continuamente e inaspettatamente verso il paradossale e il fuori cliché). Ma il grottesco in tutti i casi in questione era cercato, voluto, alternativa e reazione, ribadisco, agli "standard" televisivi. Niente di tutto questo nel film di Greenaway (*Eisenstein in Guanajuato*, Olanda, Messico, Finlandia, Belgio: i garanti sono molti, il che accresce la responsabilità di tutti. Scacciamo dalla mente, naturalmente, l'interrogativo

**RECENSIONI** più grossolano: chi ha messo il denaro ha letto la sceneggiatura? O si è ritenuto pago dell'accoppiata Ęjzenštejn-Greenaway?); la situazione è completamente diversa nel lavoro del regista inglese, dicevo, in cui il grottesco è totalmente involontario e sprofonda a livelli che nessuno, senza aver visto il film, potrebbe neppure lontanamente immaginare. "Ma come?", dirà l'aspirante spettatore, "si tratta di un film di Greenaway!". Bene: un merito almeno a *Eisenstein in Guanajuato* va riconosciuto, quello di aver fatto saltare una volta per tutte la condiscendenza senza fine, la fiducia incondizionata concesse troppo a lungo al regista inglese. Ero tra coloro che a Venezia esultarono, ammirati, per *I misteri del giardino di Compton House* [*The Draughtsman's Contract*, 1982] ("Cinema & Cinema" era presente al Lido con una piccola pattuglia, ho un ricordo vivissimo del piacere e della meraviglia condivisi da tutti, e condivisi innanzitutto con Guido Fink, il più saggio e il più colto). Non parlo dunque a cuor leggero. Ma questo film mette fine a molti esperimenti di dubbia riuscita (può esserci grandezza anche nei fallimenti, sappiamo bene), e soprattutto a un carico di ambizioni sproporzionate (Greenaway artista visivo), e di responsabilità anche, certo, di noi spettatori, troppo disponibili a giustificare, sostenere, avvalorare – in costante soggezione e avendo concesso un credito illimitato all'autore dopo quel mirabile exploit. Se il film tocca il fondo non è neppure per via dell'audacia (diciamo la sfrontatezza) di misurarsi, attraverso la chiave del racconto biografico, con una personalità come quella di Ęjzenštejn e con un'opera come *¡Que viva Mexico!* Chi scrive (non ha nessuna autorevolezza: ha avuto solo la ventura di leggere qualche pagina di colleghi, di Ęjzenštejn o di spettatori degli anni '20 e '30, e non solo i commenti dell'esegesi contemporanea) non crede ai mostri sacri, in generale – e, in questo senso, dunque, neppure a quello rappresentato dal regista sovietico. Se il film tocca il fondo non è per l'"impossibilità" dell'impresa, o per la sproporzione tra le ambizioni e i risultati. Il film tocca il fondo solo e semplicemente per la mediocrità delle sue basi (da storia di barbiere, o di parrucchiera, ciascuno scelga il riferimento che preferisce), e per la volgarità che rende il trattamento da feuilleton ancora più indigeribile.

Tutto nel film di Greenaway appare parodia involontaria del ritratto "d'autore" (del "film sul film"; dell'apologo alla Thomas Mann, o viscontiano; del contributo alle relazioni tra psicanalisi e arte: anche qui ciascuno opti per la prospettiva che crede, nessuna ha un minimo di consistenza): l'inserimento di materiali di repertorio; l'uso dell'iconografia di *¡Que viva Mexico!* (le grandi agavi, naturalmente...); l'uso dello split-screen (a quale scopo?); il ricorso al b/n; l'uso del colore come "incrostazione" (le cui risorse pure Greenaway aveva mostrato di saper esplorare: qui siamo alla parodia del suo stesso lavoro); il *tour de force* della macchina da presa, che ruota vorticosamente attorno ai personaggi (Ęjzenštejn e il suo amante, nella camera da letto: segno espressivo di qualcosa? Portatore di un qualche brandello di senso? La vertigine della passione? Siamo nella versione linguisticamente aggiornata di un film di Matarazzo?); l'ennesima esplorazione di cadaveri mummificati (ci troviamo nel Messico della festa dei morti, d'accordo; ma dopo Rosi, dopo Herzog...).

E l'orizzonte si rivela quello di un'estetica da avanspettacolo: l'attore che cerca la somiglianza fisica con il vero regista; le disavventure da clown impacciato del protagonista in albergo e in città; il disinteresse per le riprese in uno schema che mette in relazione esperienze di vita e attività creativa con la stessa complessità di una storia di "Grand Hotel"; i disegni erotici che si animano (da soli erano poco espliciti?). Pensiamo di assistere ad altrettanti culmini del kitsch di questo film. Ci sbagliamo. Ci aspetta la scena dell'iniziazione sessuale di Ęjzenštejn, con l'olio versato dal partner sulla schiena del regista... il rivolo che scende... la penetrazione, il tutto in un'atmosfera patinata da film grande-borghese – naturalmente: da imbarazzante parodia di film grande-borghese –. Neanche in un varietà da caserma.

Il film di Wenders, *Every Thing Will Be Fine*, era fuori concorso. È costruito su una serie di variazioni sul tema della ricerca della figura paterna. Forse non è una sonata di Bach. Certamente è una composizione che arricchisce, nella ripresa e modulazione di uno dei motivi più cari al regista, l'opera dell'autore. Non era in competizione: sagacia delle regole di selezione.

Leonardo Quaresima

## RECENSIONI **Rabin, the Last Day e Heart of a Dog** 72. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia



Una piazza di Tel Aviv si riempie di folla, un elicottero la sorvola. I politici parlano dal palco, i militanti più giovani sguazzano festosi nella sottostante fontana. In uno spazio più oscuro, all'angolo della piazza, una macchina blindata rimane parcheggiata in attesa del primo ministro. Yitzhak Rabin salirà su quell'auto colpito a morte, in un mare di sangue. Di quell'evento tutto è stato visto, tutto è registrato. Da una scala prospiciente un operatore ha filmato i dettagli dell'assassinio. Amos Gitai parte proprio da qui, dal documento "indessicale"

di una morte in diretta. Questa ripresa che almeno in apparenza mostra tutto apre però sotto di sé un burrone, produce una frana composta di massi che nascondono la verità o la confondono, rendendola impenetrabile. Come un archeologo del presente Gitai si avvicina a quei sassi di appena vent'anni prima, e inizia a voltarli, talvolta a rivoltarli. Per farlo non rinuncia a nessun elemento del suo stile: piani sequenza, teatralizzazione del cinema, estensione narrativa. Il regista israeliano mostra e rimostra il *footage* originale intervallandolo, grazie a un montaggio perfetto, con delle ricostruzioni di finzione (la corsa di Rabin in ospedale, la preparazione dell'arma da parte dell'assassino...) e soprattutto con la ricreazione teatrale dell'indagine istituita dalla giustizia israeliana per far luce sul delitto e suoi eventuali mandanti. *Rabin, the Last Day* assume quindi in gran parte il tono del film processuale. Sfilano davanti ai giudici una lunga serie di testimoni – poliziotti, agenti dei servizi, l'autista... Ogni contributo alla verità processuale apre una moltitudine di fughe sul contesto storico-sociale che racchiude quell'omicidio. La morte di Rabin si configura come una guerra civile con un solo caduto. La sorprendente imperizia tecnica nella gestione della sicurezza del capo di stato diventa il sintomo di una debacle generale della società israeliana, incapace di gestire non solo politicamente ma anche culturalmente il processo di pace.

Le contraddizioni della cultura ebraica vengono evidenziate da Gitai in una sequenza memorabile, che mostra un consesso di ortodossi che esegue uno splendido canto polifonico, di una bellezza dolente, impregnata di sofferenza. Concluso il canto, quello stesso gruppo religioso scaglia contro Rabin una preghiera/maledizione cabbalistica (chiamata "Pulsa Dinura") che invoca una condanna a morte divina. Canto e violenza, sapienza millenaria e impulso omicida si muovono a braccetto. Il film di Gitai dimostra che Yigal Amir, l'assassino, è un frutto – non, si badi bene, un frutto malato – della società in cui è cresciuto.

Alcuni dei passaggi più sconcertanti del materiale d'archivio mostrano Benjamin Netanyahu scandire parole di fuoco contro Rabin e gli accordi di Oslo affacciato da una ringhiera dove campeggia lo striscione "Death to Arabs". Quel leader violento sembrava rappresentare allora una possibilità di futuro destinata a rimanere ai margini del dibattito politico. Come in un flash-forward, *Rabin, the Last Day* mostra uno dei giudici dell'istruttoria uscire in una strada dove i muri sono riempiti di manifesti elettorali di Netanyahu. La distopia di allora è la realtà di adesso. Israele, nonostante le auto-assoluzioni/esaltazioni, dimostra di essere un produttore di violenza ben più che una vittima.

In *Heart of a Dog* Laurie Anderson ha il coraggio di raccontare tre lutti che l'hanno colpita. I primi due, ben in evidenza nel racconto, sono la morte di un cane, la rat terrier Lolabelle, e della madre; la terza, sottaciuta, è quella del marito Lou Reed, cui il film è dedicato. L'eterogeneità di queste tre dipartite

**RECENSIONI** è più nella mente dello spettatore che in quella della regista. La morte di Lolabelle dà il titolo al film ed è rappresentata attraverso numerose immagini e ricordi. Questa scelta non va tuttavia catalogata sotto la figura retorica della reticenza: non serve da pretesto per parlare *delle altre morti* ma come occasione per parlare *della morte*, nei suoi aspetti materici e spirituali. L'amore che Laurie Anderson nutre nei suoi confronti è evidentemente sincero, così come lo è la "naturale" simpatia della cagnetta. Scriviamo naturale tra virgolette perché Lolabelle è il prodotto di un'artificialità: è ciò che può diventare un cane affidato a una coppia di ricchi artisti-intellettuali newyorkesi – nemmeno più un cane ma una caricatura upper-class del concetto di animale. Lolabelle manifesta così a sua volta delle doti artistiche, dimostrandosi capace di suonare il piano sia su repertori pop che sperimentali, di dipingere quadri, di produrre impronte/sculturine.

Ma è soprattutto quando è lontana, fuori da Manhattan, che la cagnetta è in grado di imparare e trasmettere delle lezioni di vita. Una bellissima sequenza mostra Laurie e Lolabelle che camminano fra le colline a picco sul mare del Nord della California. Un falco plana dall'alto sul cane, per rimanere poi sospeso nell'aria e volare via. La soave voce di Laurie Anderson ci spiega che Lolabelle ha capito in quel momento di poter essere una preda. E ha imparato, soprattutto, che dovrà d'ora in poi controllare – oltre ai confini terrestri che il rat terrier cura naturalmente dato l'istinto di specie – anche il pericolo che viene dall'aria.

Il falco, il volo nell'aria, la morte. "A love story is a ghost story", afferma Laurie Anderson citando David Foster Wallace. In questo senso Lou Reed appare davvero come il fantasma del film, sempre assente ma sempre presente come destinatario della poetica lettera d'amore che il film di fatto delinea. L'omaggio a Lou Reed, ci sembra, non rappresenta però solo il ricordo di un compagno di vita ma anche un tributo alla sua arte. I titoli di coda scorrono sulla ballata *Turning Time Around* (dall'album *Ecstasy*, 2000), ma già prima si erano palesati sullo schermo gli incroci tra le poetiche dei due artisti, in particolare con *Magic and Loss* (1992), rivoluzionario (e forse ancora sottovalutato) *concept album* loureediano capace di introdurre il tema della morte al centro di un disco rock.

Il racconto della città di New York, oltre che un ulteriore tacito tributo al New York City Man che era Lou Reed, sembra servire a dimostrare quanto una riflessiva elaborazione del lutto sia necessaria non solo nel privato ma anche a livello politico. La strana, straniata temporalità lunga seguita al crollo delle torri gemelle ha portato la città a cambiare in peggio, imbottendosi di militari e di telecamere di sorveglianza. Come racconta Laurie Anderson, il dopo-morte descritto dal *Libro tibetano dei morti* prevede una transizione attraverso il "bardo", quarantanove giorni di presa di coscienza e di orientamento nel dopovita. Laurie Anderson richiama la testimonianza diretta del decesso di Gordon Matta-Clark, con dei monaci buddisti che, a fianco al letto, gridavano all'anima del neo-defunto di non avvicinarsi alla luce più vicina ma di seguire quella più lontana. Anche qui come in altri luoghi del film il simbolismo mistico e il lirismo metaforico, sembrati ad alcuni astratti e banali, si possono invece arricchire di significati politici. Nel disco che Lou Reed scrive basandosi sui testi di Edgar Allan Poe, *The Raven* (2003), un pezzo ispirato al poema *The City in the Sea* si conclude con i seguenti versi, che non sono tratti da Poe ma scritti dal rocker di suo pugno: "the tones in the voice of the shadow / were not the tones of any one man / but of a multitude of beings / and varying in their cadences / from syllable to syllable / fell duskily upon our ears in the well-remembered / and familiar accents of a thousand departed friends". Migliaia di amici morti che parlano in unisono, la città inabissantesi in mezzo al mare che diventa inequivocabilmente New York. I morti parlano, le città affondano. *Heart of a dog* si muove tra queste due tensioni, zavorre che appesantiscono i passi verso il futuro, affidando ogni speranza e leggerezza al cuore generoso di un cane viziato.

Alberto Brodesco