

Nel 1984 l'artista americano Morgan Fisher realizza, all'età di quarantadue anni, *Standard Gauge*. In un'intervista con il critico Scott MacDonald cominciata nel 1981, Fisher descrive in questo modo il suo progetto: «uno schizzo autobiografico del mio tempo passato nell'industria»<sup>1</sup>. Si tratta dell'industria del cinema, ma il genitivo è sottinteso (Fisher dice semplicemente *industry*), a riprova dell'importanza della collocazione geografica losangelina.

Il film, girato in 16mm – il supporto d'elezione per il film sperimentale, d'artista o indipendente – si apre con un testo scorrevole che rintraccia le origini del 35mm, ovvero il suo superiore gerarchico, il formato di pellicola standard dell'industria cinematografica. Il testo, sintetico, tecnico e dalla struttura essenziale, è caratterizzato da periodi brevi. Lo stile essenzialmente paratattico, così come il parsimonioso uso di subordinate, mirano all'oggettività. Del resto, è questione di *standard*, cioè di misure e macchine comprese e riassunte nella loro dimensione storica e materiale:

Verso il 1890, il laboratorio di Thomas Edison inventò due macchine complementari, il kinoscopio e il kinetografo a scorrimento verticale. Il primo era un apparecchio a gettoni per la visione dei film, il secondo una cinepresa con cui realizzare i film per il kinoscopio. Venne costruito un solo kinetografo. La creazione di questi due dispositivi era stata possibile grazie a una recente innovazione destinata alle macchine fotografiche, la pellicola flessibile a rulli<sup>2</sup>.

Nel suo riassunto, giunto alla conclusione, Fisher omette l'ultima tappa, richiudendo la storia all'interno del XIX secolo:

1 S. MacDonald, M. Fisher, *Morgan Fisher. An Interview*, «Film Quarterly», Vol. 40, n. 3, (Spring, 1987), p. 26 (trad. mia).

2 La traduzione italiana del testo di *Standard Gauge* è stata approntata dal collettivo "altriformati" per la proiezione del film presso la Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 1 dicembre 2023; ringrazio i curatori Filippo Perfetti e Flavia Mazzarino.

### Abstract

In 1984, Morgan Fisher made the film *Standard Gauge*, a 16mm autobiography that explores the artist's personal relationship with motion picture film, focusing on the 35mm format. Alternating between a historical and technical introduction and a subjective narrative, Fisher narrates his fascination with the "residues" of the film industry, such as film fragments and discarded materials. Shot with an artisanal, single-shot approach, the film reflects on the affective and cultural value of film objects, between autobiography, montage and aesthetic theory, making it a visual essay on film materials and memory.

### KEYWORDS

MORGAN FISHER

-

STANDARD GAUGE

-

EXPERIMENTAL CINEMA

-

16MM

-

MONTAGE

Pur allontanandosi dal kinoscopio, i Lumière mantennero la larghezza della pellicola, arrotondandola a 35 millimetri. Nel dicembre 1895, a Parigi, i Lumière proiettarono per la prima volta i loro film davanti a un pubblico [...]. La larghezza di 35mm fu stabilita all'inizio del cinema e fu adottata dall'industria cinematografica in America e all'estero. Con la comparsa di altri formati, il 35mm divenne noto anche come formato standard<sup>3</sup>.

In realtà è nel 1909 che viene siglato a Parigi, nel corso di una delle conferenze internazionali degli imprenditori cinematografici, l'accordo formale «in base al quale il 35mm [è] designato come il formato universale delle pellicole per il circuito commerciale»<sup>4</sup>. Ma non è il caso di essere fiscali: dopo l'apparizione del titolo, il film, che comincia a seguito di questa prefazione didattica e divulgativa, non è una ricerca dal taglio storico, ma un saggio in prima persona sul rapporto che l'artista intrattiene con il supporto. Così, l'abbrivo del testo di Fisher: «la prima volta che ho maneggiato del film 35mm era l'estate del 1964». Il passaggio, dalla neutralità informativa del preambolo consegnato al testo scorrevole (da leggersi sullo schermo) alla prima persona del testo personale (letto ad alta voce), è una programmatica rottura di paradigma. Sarà la voce dello stesso Fisher – letteralmente in prima persona – a condurre il resto del film:

La prima volta che ho avuto tra le mani una pellicola da 35mm è stato nell'estate del 1964. Il fratello maggiore di un mio amico stava lavorando a un film a Los Angeles e aveva portato con sé sulla East Coast, come souvenir, uno “short end” di una pellicola vergine negativa in bianco e nero [...].

---

<sup>3</sup> *Ivi*.

<sup>4</sup> P. Cherchi Usai, *Una passione infiammabile. Guida alla storia del cinema muto*, tr. it. di C. Scura, UTET-Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino-Roma 2022, p. 51.

Ricordo l'emozione di poter toccare questo pezzo di pellicola. Da allora occasionalmente ho lavorato con la pellicola 35mm. Non ho mai visto un pezzo di 35mm senza che mi venisse voglia di prenderlo e osservarlo, e a volte ero libero di tenere i pezzi che mi capitavano tra le mani<sup>5</sup>.

Nel 1964, anno in cui avrebbe dunque maneggiato per la prima volta un pezzo di pellicola cinematografica 35mm, Morgan Fisher aveva ventiquattro anni, e studiava storia dell'arte presso l'Harvard College (Cambridge, Massachusetts) – sulla costa Est degli Stati Uniti – dalla parte opposta dell'industria cinematografica che ha invece sede a Los Angeles<sup>6</sup>. Nel primo paragrafo del testo di *Standard Gauge*, egli racconta precisamente l'arrivo di un frammento, o piuttosto un residuo, uno *short end*: un pezzo di pellicola cinematografica non esposta, troppo corta per essere riutilizzata e che solitamente viene scartata<sup>7</sup>. Una volta scoperta l'esistenza di questo materiale, l'artista dichiara la sua fascinazione, esplicitando la pulsione scopica e tattile suscitata dal 35mm. Quel che mostra allora sarà una specie di album fotografico – si tratta in fondo di immagini fisse – accompagnato dal suo commento.

Ma come vengono mostrate, concretamente, queste immagini, cioè i fotogrammi 35mm che, ingigantiti dalla proiezione, occupano integralmente lo schermo? Inizialmente si potrebbe pensare all'utilizzo di una passafilm, con un piano retroillumi-

5 M. Fisher, *Standard Gauge*, cit.

6 «Ho studiato storia dell'arte perché mi piaceva guardare dipinti – ma facevo fatica a scriverne»: Morgan Fisher citato in E. Camporesi, R. Censi, *Single Takes and Great Complexities. A Conversation with Morgan Fisher*, «Millennium Film Journal», n. 60, Fall 2014, p. 82.

7 “*Short end*” in italiano si potrebbe tradurre, letteralmente con l'espressione “coda corta”; si tratta di uno fra i numerosi termini tecnici, a volte esplicitati ma spesso sottintesi, che punteggiano il racconto di *Standard Gauge* e che rendono difficoltoso ogni tentativo di traduzione. Il titolo stesso è peraltro il motivo della spiegazione del preambolo scritto, il cui testo non era previsto nel progetto iniziale; fu aggiunto solo su suggerimento dell'amico (e cineasta) Thom Andersen.

nato, sul modello di quei tavoli di lavoro che si trovano comunemente negli archivi e nei laboratori filmici. Il movimento, tuttavia, non è continuo: i pezzi sparsi di pellicola entrano nell'inquadratura a volte di sbieco, ruotando come se fossero posti sul raggio di un cerchio il cui centro è situato fuori campo. Questi momenti sottolineano come *Standard Gauge* – in fondo un film sull'industria cinematografica – costituisca una deviazione dal processo di produzione canonico. Il film è stato girato a casa dell'artista, a Santa Monica: il dispositivo messo a punto per filmare questi pezzi di pellicola è artigianale, come si addice all'ambiente domestico. Il supporto per gli oggetti ripresi è una sorta di cavalletto di compensato spesso, con un'apertura rettangolare coperta da un pezzo di plastica trasparente. Fisher stesso fissa i pezzi al cavalletto durante la ripresa, con un sistema di pinzette anch'esse artigianali – un assistente, l'artista Christopher Williams, gli facilita l'operazione. In questo film condotto da una voce dal timbro e dal tono singolare – o, potremmo dire, da un corpo – le mani dell'artista non sono mai visibili, e tutta la manipolazione avviene fuori campo.

La voce “fuori campo” – un'espressione piuttosto ambigua nella lingua italiana – in realtà troverebbe qui una curiosa pertinenza; mentre la macchina da presa gira, Fisher ascolta un nastro magnetico sincronizzato con la cinepresa e contenente la sua voce. Il film viene insomma girato come un videoclip, con il sonoro in *playback*. I silenzi e le pause del testo funzionano come indizi per passare al pezzo successivo. E il commento letto ad alta voce ha esso stesso un'origine orale: non è propriamente un testo scritto, ma è rimaneggiato a partire dai ricordi suscitati dai frammenti: Fisher, infatti, riguardando la sua collezione, si registra parlando *ex tempore*. L'aneddoto sfocia spesso in una disquisizione sulla tecnologia e sui materiali filmici, consegnando un'autobiografia particolare, nella quale ogni episodio vissuto si lega, in modo più o meno analitico, alla biografia di un oggetto – in questo caso il nastro di pellicola 35mm.

Pur non essendo propriamente un caso clinico, *Standard Gauge* potrebbe quasi esser considerato come l'emblema di una possibile narrazione nevrotico-ossessiva, da opporre, stilisticamente

e concettualmente, al disordine autobiografico che caratterizzerebbe l'isteria. Sigmund Freud nel caso di Dora aveva dato di questo disordine una definizione memorabile: per l'isterica, il racconto della malattia sarebbe un «fiume non navigabile il cui corso ora è ostruito da rocce, ora deviato e impoverito da banchi di sabbia»<sup>8</sup> – il racconto di *Standard Gauge* è invece diametralmente opposto.

*Standard Gauge*: ampiezza standard. Una norma quindi, il risultato di un accordo. O, ancora una volta, una misura. E l'autobiografia nel film non fa altro che misurarsi, rapportarsi, a questo standard: «Ho raccolto questo materiale obbedendo a una specie di impulso, poi mi sono chiesto cosa farne»<sup>9</sup>, ha dichiarato Fisher in un'intervista nel 2015. L'artista non è l'autore di queste immagini ma ne è piuttosto il destinatario, più o meno accidentale. In qualche modo Fisher è il curatore, o meglio, l'*editore* – secondo il senso specifico del termine *editor* – di questa antologia di frammenti filmici. “Editare”, etimologia latina da “*edere*”, metter fuori, cioè anche, pubblicare, ma ancora come sappiamo in inglese “*editor*” è il montatore di film; a segnalare la discrepanza semantica fra il lavoro (retribuito) di “*editing*” e l'attività intellettuale di “*montage*”. *Standard Gauge* è, a più riprese, una questione di montaggio, attività che Fisher ha effettivamente esercitato per alcune produzioni. Ad esempio, nel film horror *Messiah of Evil* (1973) di Willard Huyck e Gloria Katz, nel quale interpreta anche un piccolo ruolo, o ancora per una produzione di Roger Corman, a cui è dedicato precisamente un tratto di *Standard Gauge*:

Nella tarda primavera del 1970, ottenni un lavoro come secondo montatore in un film a basso costo intitolato *The Student Nurses*. In realtà si trattava di una vera

<sup>8</sup> Il passo è commentato da M. Ellmann, *Psychoanalysis and autobiography*, in A. Smyth (a cura di), *A History of English Autobiography*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, p. 315.

<sup>9</sup> In «Starship», n. 12, primavera 2015: <https://filmfilm.eu/post/143429199018/morgan-fisher-interview-by-nikola-dietrich>.

produzione. Il produttore esecutivo era Roger Corman. Era uno dei primi film realizzati dalla New World Productions, la società che aveva formato dopo aver lasciato l'American International Pictures. Questa non è una vera e propria scena del film. Si tratta di alcuni fotogrammi che sono stati tolti tra una ripresa e l'altra, o all'inizio di una bobina per assicurarsi che la macchina da presa fosse caricata correttamente. Le persone nell'inquadratura che non sono vestite da infermiere sono probabilmente assistenti di produzione. Non lo so con certezza, perché non sono mai stato sul set. Abbiamo lavorato in uno scantinato di Seward Street e il laboratorio ci ha consegnato le riprese lì. Lavoravamo su due turni. Il montatore principale lavorava di giorno, mentre io lavoravo dalle 16:00 fino a mezzanotte<sup>10</sup>.

Montare *The Student Nurses* (1970) di Stephanie Rothman dalle quattro del pomeriggio a mezzanotte – non è certo la versione più gloriosa del lavoro del montatore, ma è solo un esempio possibile del lavoro invisibile che contribuisce a far funzionare l'industria cinematografica; e, in fondo, il film di Fisher funziona anche come un'antologia non esaustiva di mestieri, strumenti e oggetti non visibili se non dagli addetti ai lavori (dai sottotitoli, al momento della stampa o, ancora, della proiezione).

*Dissecta membra*: i frammenti, gli scarti dell'industria, invece di essere rimontati e rianimati dalla proiezione, sono presentati come materiali inerti. Ma come fare a meno del montaggio? Verso la metà del film, Fisher si dilunga su un residuo, la coda di una bobina di proiezione del western *Naked Dawn* (1955) realizzato da un Viennese a Hollywood, Edgar G. Ulmer. Tuttavia, questo residuo è utilizzato esplicitamente come pretesto: la voce fuori campo si prodiga in un'ecfrasi dell'ultima inquadratura non di *Naked Dawn*, ma di *Detour*, il suo film noir culto del 1945, nel quale un'altra voce narrante, quella del protagonista conduce a una disgiunzione temporale all'interno della stessa

<sup>10</sup> M. Fisher, *Standard Gauge*, cit.

inquadratura, un *long-take*<sup>11</sup>. Poi, subito dopo, fornisce un altro indizio: *Under Capricorn* di Alfred Hitchcock, designato come un film con molti “long takes”, inquadrature lunghe quanto un caricatore 35mm può permettere (al massimo 10 minuti). *Under Capricorn* è il secondo film che Hitchcock gira per Transatlantic Pictures, in cui – come nel suo predecessore *Nodo alla Gola* – le inquadrature raggiungono appunto quasi la durata massima consentita dal caricatore 35mm, all’incirca 8-9 minuti.

*Standard Gauge* è invece girato in formato 16 mm su pellicola Kodak Ektachrome 7252. Ironicamente, forse, parlando di resti, si tratta di un’emulsione notoriamente instabile rispetto al suo predecessore 7255. Ma al di là di queste considerazioni sull’aspetto sensibile, il film è realizzato in 16mm perché questo supporto – amatoriale e formato d’elezione per il cinema detto “sperimentale” – permette qualcosa di impossibile nello standard dell’industria, cioè una maggior durata dell’inquadratura. La macchina da presa, una Arriflex M è dotata di un caricatore da 1200 piedi (circa 365 metri) che equivale all’incirca a mezzora di girato: la durata di *Standard Gauge*, che, eccettuato il testo iniziale, è costituito da un’unica inquadratura. Ma allora che cos’è questa inquadratura, se non un montaggio senza tagli? Questa inquadratura è dunque, come ha scritto lo stesso Fisher, sia un ELS (*extreme long shot*) che un ECU (*extreme close up*) – quindi al tempo stesso un’inquadratura lunga e un primissimo piano. Il film restituisce, ingigantendola sullo schermo, una porzione irrisoria di spazio: i pochi centimetri quadri del fotogramma. Gli scarti, i residui, i resti quasi animati, sono forse feticci nel senso antropologico del termine, oggetti d’affezione – feticci, ancora, nel senso psicoanalitico.

Nella prima nota pubblicata su *Standard Gauge*, Fisher descriveva così il film: «A frame of frames, a piece of pieces, a length of lengths»<sup>12</sup>. Due righe dopo, utilizzava proprio l’espressione

11 Fisher scriverà, più tardi – nel 2005, un testo sul film, in un numero di *Cinema Scope*.

12 M. Fisher, *Standard Gauge*, cit.; la traduzione purtroppo non permette di rendere la polisemia e la ripetizione della coppia singolare-plurale.

“*Disjecta membra*”. Mi sono chiesto se fosse un lettore di Orazio. Il riferimento è alle *Satire* “*disiecta membra poetae*” – le membra di uno squartato poeta<sup>13</sup>. Fisher, nella sua consueta modestia, ammette di non conoscere questa occorrenza, nonostante abbia studiato latino per quattro anni al liceo. Eppure, sarebbe stato appropriato: su questo *corpus* di resti, che non è proprio il corpo dell’autore ma che gli appartiene, si fonda *Standard Gauge*.

Lascerei, per concludere, risuonare ancora questa espressione – *disjecta membra* – attraverso un altro frammento:

Nel saggio la suasività della comunicazione, analogamente al mutamento di funzione cui vari elementi sono sottoposti nella musica autonoma, è alienata dal suo fine originario, per divenire pura determinazione dell’esposizione in sé, elemento stringente della sua costruzione che non vorrebbe ricopiare la cosa, bensì ripristinarla ricomponendola in base ai suoi concettuali *membra disiecta*.<sup>14</sup>

Il film di Fisher è un film saggio, ma questa è una citazione da Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma*, del 1958. Theodor Adorno, che ha vissuto negli anni Quaranta a Los Angeles – a Brentwood – cioè a metà strada fra hollywood e il *bungalow* di santa monica nel quale Fisher ha girato *Standard Gauge*. Alexander Kluge attribuirà ad Adorno un celebre aforisma: «adoro andare al cinema, la sola cosa che non sopporto sono le immagini sullo schermo»<sup>15</sup>. Mi chiedo se avrebbe apprezzato *Standard Gauge*.

---

13 Cfr. Orazio, *Satire*, tr. it. di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 2006, Libro I, quarta satira, v. 62.

14 T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, tr. it. di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, Einaudi, Torino 2015, p. 23.

15 K. Eder, A. Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, Hanser, Munich 1980, p. 48.