Maya Rebecca Fidelia Gargiulo

Aftersun, o l'insituabilità della memoria

After-sun, *after-image*: il riversarsi sul presente della patina memoriale

«L'amnesia della macchia» (*The amnesia of the stain*)[1] è la suggestione lapidaria attraverso cui Rosalind E. Krauss introduce il primo lemma del suo *Sotto la tazza blu (Under Blue Cup)*, catalogazione delle strutture mnesico-linguistiche dell'arte del Novecento in cui viene intessuta, a riverberare l'intersecarsi di ogni indagine estetica con il divenire esistenziale di ciascuno, una partitura personale e simultaneamente storicizzante che dà voce alla coesistenza di memoria e oblio[2] e di permanenza e transitorietà inscritta nell'epistemologia del *medium*.

Nell'immagine della macchia o alone, traccia diafana che sospinge i resti di un gesto passato verso il presente, sembra cristallizzarsi un nucleo dell'esperienza i cui confini si fanno via via più labili e porosi, fino a sommergere in un unico flusso il momento dell'esistenza e della rievocazione a posteriori di quest'ultima. La sovrapposizione anacronistica dell'anteriorità dell'È *stato*[3] o *interfuit*[4], testimonianza di una presenza un tempo viva, con il riaffiorare del ricordo connota in tal senso, quale residuo di una scomparsa preannunciata, l'ombra dell'*after-image*[5] che fa di *Aftersun*, pellicola semi-autobiografica di Charlotte Wells, una meditazione sulla latenza spettrale dell'assente che sopravvive nella periferia della retrospezione[6]. A partire dal titolo, che con un richiamo al corrispettivo in lingua inglese del termine "doposole" suscita un'associazione sinestetica tra la tattilità della patina protettiva creata dalla crema solare e il fissarsi ottico di luminescenze sulla retina, il film si dichiara difatti come veicolo

1 Cfr. R.E. Krauss, *Sotto la tazza blu*, tr. it. E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2021, p. 2.
2 Cfr. *ivi*, p. 17.
3 Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003, p. 78.
4 Cfr. *ibidem*.
5 Cfr. Id., *Writing Degree Zero*, trans. A. Lavers, Hill and Wang, New York 1968, p. 16.
6 Cfr. Krauss, *Under Blue Cup*, cit., p. 128.

Title

Aftersun, or the insituability of memory

Abstract

In *Aftersun*, the impermanence and unplaceability of the movements performed by Calum, the main male character of the film – who is formally and diegetically suspended on a threshold conjoining mnemonic survival, material disappearance and transit towards a different realm of existence – hint at the possibility of a conceptual and aesthetic categorisation of the man as a figure of an interstitial collocation: figure of liminality, crossing and metamorphosis.

Keywords

MEMORY
-
CORPOREITY
-
SPECTRALITY
-
LIMINALITY
-
TRACE



Charlotte Wells, *Aftersun* - *(2022).*

per l'imprimersi di percezioni che, al pari del dispositivo fotocinematografico stesso, si muovono al confine tra l'evanescenza del simulacro e l'attestarsi indicale del dato materiale.

Per Sophie, il cui sguardo adolescente e successivamente adulto registra alcune fuggevoli impressioni della giovane figura paterna – la cui dipartita prematura viene suggerita, ma mai enunciata –, l'aura che investe le reminiscenze di Calum è anch'essa una patina, e nella dolorosità della sua qualità nostalgica ribadisce, come lo *spectrum*[7] che aleggia ne *La camera chiara* (*La Chambre claire*) di Roland Barthes, la coesistenza del «ritorno del morto»[8] e della sua assenza costitutiva. Mediante una rimemorazione finalizzata a ricostruire, negoziare e significare la propria perdita, la protagonista interpretata da Frankie Corio ripercorre in tal senso i frammenti di una vacanza estiva trascorsa con il padre, nel tentativo di ricongiungersi, come accade nel riguardare fotografie e filmati custoditi negli archivi di famiglia, con una dimensione spazio-temporale abitata da una presenza differita, irraggiungibile[9].

7 Riprendendo le osservazioni di R. Barthes sulla consonanza etimologica e strutturale tra immagine e spettro, appare significativo come Calum, oggetto della visione e dunque «spettacolo» (*spectacŭlum*) che si offre allo sguardo e alla rielaborazione psichico-memoriale, tenda a coincidere con lo spettro (*spectrum*) di sé stesso, apparizione prodotta non solo da fenomeni ottici, ma dal perdurare nel vivente delle tracce di un presente-passato. Tra lo *specĕre* e lo *spectare*, ciò che gli occhi registrano è una testimonianza simultaneamente fugace e imperitura, fisica e virtuale. Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 11.

8 Cfr. *ibidem*.

9 Cfr. K. Niemeyer, *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present, and Future*, Palgrave Macmillan, London 2014, p. 5.

Tali frammenti visivo-memoriali, fissati su videocamere e fotocamere che fungono da estensione strumentale della mente di Sophie – «Registrerò nella mia piccola cinepresa mentale» («*I'll just record it in my little mind camera*»), dirà lei – e in seguito proiettati sullo schermo di un televisore, sono remoti eppure dotati di un potere presentificante, disarticolati eppure inscritti nel divenire: perdurano scompaginando il presente, introducendo in esso echi e sovrimpressioni dislocate.

Nella doppia esposizione psichico-immaginativa che mette contemporaneamente a fuoco il familiare e l'altrove[10], le immagini che Sophie ripercorre a distanza di anni implicano una pratica di disseppellimento, ricontestualizzazione e riorganizzazione del referente fantasmatico della visione. In un'autentica archeologia della memoria[11], l'atto di riportare alla luce il rimosso instaura un regime ipertemporale e sovraspaziale dell'esperienza, nel quale diviene possibile rileggere – e riscrivere – il passato alla luce del presente e parimenti il presente alla luce del passato[12]. Associata all'apporto protesico della rielaborazione immaginifica, la mappatura del ricordo può quindi espandersi e trovare nuove coordinate, fondendo strutture associative proprie dell'agire psichico e mediale. La costruzione simbolica di una dimensione salvifica entro cui trasferire il simulacro dell'entità paterna, virtualmente custodita negli scatti e nelle riprese che attestano la non linearità della sussistenza della memoria, riconsegna in tale ottica Calum a un *continuum* in cui egli è fossilizzato ma mutevole; avvinghiato a una sorte invariabile ma ricollocabile in configurazioni potenzialmente illimitate della sua esistenza intra-mediale. È così che, a discapito del campo cieco della visione in cui porrà fine alla sua vita, egli permarrà fino al termine della pellicola sull'uscio di una corsia materialmente insituabile: un varco attraverso il quale transiterà per darsi a vedere alla figlia, sino a divenire punto indistinto che, in lontananza, saturerà la cornice della sua assenza.

10 Cfr. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, p. 14.
11 Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 297.
12 Cfr. *ivi*, p. 300.



Charlotte Wells, *Aftersun* - *(2022).*

Coincidendo con la prossimità ma anche con l'alterazione del dato di cui sono responsabili il cinema e la fotografia, la memoria della protagonista agisce dunque nel segno di un duplice movimento di avvicinamento e distanziamento dall'oggetto interpellato, generando montaggi rizomatici[13] che fondono il *già stato* e il *non è più* con il possibile, il vivificato, e che danno vita a una surrealtà in cui è concesso riscattare il passato lasciando che esso si ricomponga, si trasformi[14] e si riversi sul presente in altra forma.

Eterotopie del sé: liminalità e presentificazione del gesto

L'ipertemporalità eterotopica[15] dell'immagine, tramite per la riattualizzazione della «morte in persona»[16] che permea, quale *media diaphana* e spettrale, la filigrana del referente della visione, sembra sprigionare in *Aftersun* una «memoria in sofferenza»[17] in grado di intercettare, tramite l'imprimersi di gesti e pose corporee, residui vitali la cui urgenza espressiva nascosta può ancora essere rivelata. L'insistenza del lungometraggio su schermi e interfacce della visione, a sottolineare la rilevanza narrativa ma

13 Cfr. *ivi*, p. 394.
14 Cfr. *ivi*, p. 294.
15 Si veda M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006.
16 R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 43.
17 G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 285.

anche autoriflessiva dell'atto di catturare un momento – e un movimento – nel tempo per rinnovarne l'animazione, rimanda in tal senso all'affastellarsi di rimembranze della figura paterna a partire dalle quali ha luogo il dispiegarsi di un movimento a un tempo generativo e restaurativo.

Nel movimento del corpo di Calum, piegato dal tempo e sezionato dall'immagine foto-cinematografica, quest'ultima mima infatti la propria somiglianza con il vivente custodendone in potenza[18] la capacità di tornare a liberarsi in energia e tradurre nella dimensione motoria[19] la spinta ontologica della corporeità stessa, votata a un'espressione del senso che avviene al di fuori[20] di sé. È così che i fotogrammi e gli scatti in cui l'uomo compare si fanno materia e *medium* di un segno che paradigmaticamente introietta e riconsegna all'esterno la memoria dell'*esser-ci* di Calum, «escritto»[21] come *revenant* che fa

18 Cfr. *ivi*, p. 301.
19 Cfr. *ivi*, p. 313.
20 Cfr. J.-L. Nancy, *Corpus*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2007, p. 19.
21 *Ibidem*.



Charlotte Wells, *Aftersun* - *(2022).*

ritorno dal «nessun-luogo-nessun-tempo»[22] dell'aldilà. *Leitfossil* che inscrive la materia vivente del tempo[23] in una fisionomia riconoscibile, l'*immagine-ricordo*[24] dell'uomo sopravvive allora come proiezione psichica in grado di farsi corpo mediante la cristallizzazione dei gesti di costui[25]: il fossile, traccia spezzata e in seguito ricomposta dell'esistente, diviene icona, sineddoche; sintesi delle pose da cui riaffiorano, una volta immanentizzati, i frammenti identitari[26] del padre di Sophie.

Rimandando, in virtù della sospensione tra materialità e immaterialità, al sedimentarsi di esperienze e sensazioni costitutive del soggetto, il ritratto di Calum elaborato da Sophie permette di scorgere, tra l'aderenza al referente e l'altro da sé in cui questi si trasforma divenendo oggetto[27] della visione, il *punctum* o fuori campo[28] in cui viene resa nota una componente nascosta dell'esistenza dell'uomo. Come teorizzato da Jean-Luc Nancy in merito alla pratica ritrattistica, l'enunciazione visiva della soggettività accoglie difatti un'intercapedine all'interno della quale l'*esposto-soggetto*[29] viene pro-dotto, vale a dire condotto oltre il suo «essere dentro di sé»[30], instaurando un rapporto dialettico tra interiorità ed esteriorità. Dinnanzi alla riluttanza del personaggio a lasciarsi cogliere dallo sguardo cine-fotografico della figlia, è dunque solo nell'inconsapevolezza di essere osservato che egli accetterà il proprio «essere-in-un-medio»[31], po-

22 J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2002, p. 85.
23 Cfr. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 223.
24 Cfr. *ivi*, p. 224.
25 Cfr. *ivi*, p. 297.
26 Il riferimento è all'emergere della vita come temporalità concentrata nella singolarità dell'immagine. Si veda G. Simmel, *Studi su Rembrandt*, a cura di L. Perucchi, Abscondita, Milano 2006, p. 42.
27 Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 15.
28 Cfr. *ivi*, p. 60.
29 Cfr. J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, tr. it. di R. Kirchmayr, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 15.
30 *Ivi*, p. 14.
31 Cfr. G. Agamben, *Mezzi senza fine: note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 56.

nendosi come traccia corporea e segnico-grafica in grado di palesare una dimensione psichico-emozionale profonda. Come del resto scrive Georges Didi-Huberman ne *L'immagine insepolta* (*L'image survivante*), «L'immagine richiama il sensibile, ma il sensibile implica il corpo, il corpo si agita con gesti, i gesti veicolano emozioni, le emozioni sono inseparabili dall'inconscio […]»[32]: la componente pantomimica della sussistenza ék-statica consente di intravedere le ombre[33] che incombono, sublimando il non detto, su Calum, che pur sottraendosi alla parola riesce ad «articolare l'inarticolato»[34] attraverso la pura gestualità.

Riassumendo il concatenarsi di pose, cenni e movimenti assunti dal personaggio, l'immagine si leva allora apticamente da un tessuto gestuale che prolunga le strutture preposte all'autoproiezione e allo straniamento dell'uomo nei confronti del circostante, concentrandone in un'unica configurazione estetica lo statuto instabile, proteiforme, *in-between*. La scena diventa la cornice al contempo materiale e immateriale che ospita il contatto incerto e intermittente[35] tra il corpo di Calum e il transeunte, dimensione nella quale ha luogo il suo processo, viandante e oscillante, di ricerca e rilocazione del sé. Veicolando la discontinuità della collocazione esistenziale del personaggio, la rappresentazione giunge allora a iper-condensarne mediante scelte registiche, performative e di montaggio l'estroflessione nello spazio e la sospensione nel tempo, traducendo in figure interdipendenti la sua permanenza in uno stato di soglia.

Fermarsi sulla soglia. La poetica metamorfica del ritorno

Il gesto cinematografico, spettro che con la sua mobilità tangibile e a un tempo impalpabile incrina la stabilità del dispo-

32 Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 66.
33 Cfr. P. Brooks, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, Yale University Press, New Haven 1984, p. 77.
34 J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, tr. it. di M. Vergani, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 54.
35 Cfr. Nancy, *Corpus*, cit., p. 56.

sitivo stesso – «*ghost in the machine*»[36], secondo Laura Mulvey –, si configura come la più evidente delle modalità diegetiche ma anche linguistiche e autoriflessive attraverso cui *Aftersun* trasforma l'esperienza in traccia, e la traccia in simbolo del rinnovarsi perpetuo, seppur diversificato, dell'esperienza stessa. In quanto reiterazione dell'instaurarsi del tempo e dello spazio del vissuto nella forma foto-cinematografica, le posture e i movimenti che immanentizzano il padre della protagonista paiono difatti sussistere nell'intervallo in cui dal qui e ora si intravede un altrove differenziato, una «singolarità plurale»[37] che l'uomo incarna mostrando e rifuggendo sé stesso. Sottoposta al rinvio costante del proprio «destinamento» (*Geschick*)[38] esistenziale, la parvenza di Calum sembra invero presentarsi, secondo la terminologia delle rappresentazioni simboliche husserliane[39], come una «manifestazione segnica impropria» esprimente la discontinuità e l'indeterminatezza di ciò che è continuamente mutevole, anziché un "contenuto" fenomenologico[40] stabile e univoco.

Interpretato da Paul Mescal, il quale traduce gestualmente l'incapacità del personaggio di trarre certezza dal proprio situarsi fisico, identitario e relazionale, quello di Calum è in tal senso un corpo smarrito, in agonia, che oltrepassa la sfera fenomenica per codificare graficamente una condizione di precarietà: una figura espressiva della liminalità, dell'attraversamento e della metamorfosi, sospesa in uno spazio opaco e provvisorio. Del resto, l'isolamento e la disidentificazione[41] da sé che contraddistinguono l'uomo sono evidenti fin dalla sequenza

36 Cfr. L. Mulvey, *Cinematic gesture: The ghost in the machine*, «Journal for Cultural Research», Vol. 19, Issue 1, 2015, pp. 6-14.

37 Cfr. J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, tr. it. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2001.

38 G. Vattimo, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 20.

39 Cfr. E. Husserl, *Filosofia dell'aritmetica*, tr. it. di G. Leghissa, Bompiani, Milano 2001.

40 Cfr. J. Benoist, *L'héritage autrichien dans la pensée du jeune Husserl: représentations propres et impropres*, «Austriaca. Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche», n. 44, 1997, pp. 23-52.

41 Cfr. R. De Gaetano, *Il visibile cinematografico*, Bulzoni, Roma 2002, p. 147.



Charlotte Wells,
Aftersun
-
(2022).



d'apertura del lungometraggio, nella quale il disconoscimento del volto, immagine-schermo tradizionalmente associata alla proiezione del sentire, coincide con un gesto di rifiuto mediante il quale Calum rifugge l'attenzione della videocamera. Saranno così le sue membra, controparte «voltificata» (*visagéifiée*)[42] di una mimica facciale solo in apparenza rassicurante, a incarnarne l'alienazione dall'esistenza, in una contrazione atta a ridurre lo spazio corporeo ma anche in un'espansione verso l'esterno, come a lasciarsi percorrere fino a consumarsi e divenire tutt'uno con il circostante.

Le braccia contorte, ferite, occultate o tese verso il cielo; la schiena inarcata a porsi come punto di contatto tra due mondi, nello slancio di un incontro con l'abisso acquatico o celeste: tutto in Calum comunica il sostare al confine dell'ignoto, riversando in esso un dolore che pare svuotare il corpo del suo peso.

Nel tessuto di forme patemiche di cui si compone il lungometraggio, saturato dalla sovrapposizione di pose e movimenti che

42 Cfr. G. Deleuze, *L'Immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it. J. P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016.

ispessiscono visivamente e ontologicamente un personaggio trasparente a sé stesso, è in particolare una sequenza a distaccarsi per la pregnanza narrativa e concettuale da essa sprigionata: la sequenza della danza, estraniata dalla cornice spazio-temporale della narrazione e interpolata a più riprese nel montaggio come *leitmotiv* o scorcio sulla traiettoria esperienziale di Calum.

Nelle scene coreografate, ambientate durante una festa immaginificamente tramutata in *rave*, l'uomo appare sospeso in una parentesi eternamente rianimabile dalla memoria dalla protagonista adulta, che vi riconosce «quell'altro» – il *fantasme* lacaniano[43] indicante l'inconscio altrimenti celato – «attraverso cui lo stesso [paterno] può essere mostrato»[44]. L'immagine corporeo-spettrale di Calum, il cui repertorio gestuale incontra la ritrovata potenzialità espressiva del volto-specchio, permette infatti di accedere al «coglimento […] di più di una verità: un'esistenza»[45]; uno stato psichico ed emozionale finalmente liberato. Dapprima spensierate e giocose, le pose assunte dall'uomo, calate in un non-sito indefinito che segna il passaggio dal reale all'immaginario, divengono così progressivamente più convulse, angosciose e scomposte, a significare lo schiudersi dei confini percettivi verso la dissoluzione di ogni forma identificabile del sé. In tale ottica, la collocazione interstiziale della messa in scena, «congiunzione virtuale fra […] potenze non attualizzate»[46], viene elaborata da Sophie come il solo contesto in grado non solo di contenere il senso di estraneità e disgregazione vissuto dal padre, ma di prefigurarne la dipartita.

In campo medio e mezzo primo piano, a rimarcare la partecipazione dell'ambiente all'emanazione della soggettività, la figura dell'uomo affiora allora dai suoi gesti come entità metamorfica la cui danza, per natura sottoposta all'impermanen-

43 Si veda J. Lacan, *Il seminario XIV. La logica del fantasma (1966 – 1967)*, Einaudi, Torino 2024.

44 J.-L. Nancy, *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003, p. 176.

45 J.-L. Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Donzelli, Roma 2004, pp. 28-29.

46 R. De Gaetano, *Il visibile cinematografico*, Bulzoni, Roma 2002, p. 147.

za e alla trasformabilità del movimento, comunica l'avanzare verso un oblio dal quale rinascere in altra forma. È l'intensità dell'esplosione gestuale che ospita la morte in vita, il preludio del totalmente altro da sé a cui l'uomo va incontro, tale da far sì che nell'intervallo che separa il qui dall'altrove Calum possa congedarsi da sé stesso e dalla figlia dando simultaneamente corpo al tempo che conserva, in virtù di una sedimentazione incarnata, il potere di tornare a muoversi[47] ed espandere la propria energia. Nel vuoto che sopraggiunge a infestare la scena, l'io incarnato del padre di Sophie diviene così consapevole della propria esistenza passando per l'evento della sua transitorietà e mutevolezza: consacrandosi come immagine ritornante[48] attraverso gesti e movimenti passeggeri, la figura a un tempo aptica e fantasmatica dell'uomo tornerà anche dopo la vita a protendersi e riversarsi come patina sulle cose, sopravvivendo in quanto impressione di una memoria insituabile ma eternamente ripercorribile.

47 Cfr. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 323.
48 Cfr. *ivi*, p. 312.