

n° 1

-

# LA COSTRUZIONE DEL REALE

A glass jar with a dark lid is filled with multi-colored confetti. In the foreground, a piece of light-colored, textured driftwood rests on a surface. The background is a plain, light-colored wall.

**PHILM**

RIVISTA  
DI FILOSOFIA  
E CINEMA



n° 1

2022

-

# LA COSTRUZIONE DEL REALE



Immagine di copertina

-

Della mutevolezza di tutte le cose e della possibilità di cambiarne alcune  
2011, Anna Marziano

-

*courtesy of the artist*



UNIVERSITÀ  
di **VERONA**

Dipartimento  
di **SCIENZE UMANE**



**UniSR**

Università Vita-Salute  
San Raffaele

Rivista annuale

## Editore

Università degli Studi di Verona  
Dipartimento di Scienze Umane  
Lungadige Porta Vittoria 17  
37129, Verona

## Luogo e data di pubblicazione

Verona, 15 dicembre 2022

ISSN: 2974-6442

## Direttore:

Gianluca Solla (Università degli Studi di Verona)

## Vicedirettore:

Maria Russo (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano)

## Comitato scientifico:

Emmanuel Alloa (Université Fribourg), Daniela Angelucci (Università Roma Tre), Pietro Bianchi (University of Florida), Mario De Caro (Università Roma Tre - Tufts University), Jun Fujita Hirose (University of Ryukoku), Paul Kottman (New School for Social Research of New York City), Roberto Mordacci (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano), Viva Paci (Université du Québec à Montréal), Riccardo Panattoni (Università degli Studi di Verona), Luca Salza (Université de Lille), Francesco Tava (University of the West of England), Enrico Terrone (Università degli Studi di Genova), Fabio Vighi (University of Cardiff), Thomas Wartenberg (University of Massachusetts), Cornelia Wild (Universität Siegen).

## Caporedattore:

Nicola Turrini (Università degli Studi di Verona)

## Comitato di Redazione:

Raffaele Ariano, Giuseppe de Ruvo, Michele Pavan, Maria Rosaria Perrelli, Enrico Redaelli, Andrea Vailati.



## INDICE

<b>Editoriale</b>	<b>Gianluca Solla</b> Costruire il reale	9
<b>Scritture</b>	<b>Daniele Dottorini</b> La mano, il corpo, il reale. La scrittura documentaria	19
	<b>Maria Ida Bernabei</b> Un fascino onnipotente. Cinema scientifico e fotogenia del reale	33
	<b>Viva Paci, Gil Chataigner</b> Conserver et douter. Animaux entre réserves et fixations	55
	<b>Raffaele Ariano</b> Notare l'aspetto umano. <i>Soul-blindness</i> e <i>reenactment</i> nei documentari di Joshua Oppenheimer	79
	<b>Cornelia Wild</b> La gente risponde. Plurale Rede in Pasolinis <i>Comizi d'amore</i>	95
	<b>Anna Caterina Dalmaso</b> Calco mobile. La costruzione del reale nelle produzioni di <i>non-fiction</i> immersiva	111
	<b>Nicola Turrini</b> Il canto dei laminatoi	131
<b>Incontri</b>	<b>Anna Marziano, Federico Leoni</b> Tutto qui	155
<b>Tracce</b>	<b>Maria Russo</b> A reprendre depuis le début. Le immagini di Guy Debord	187
	<b>Irene Calabrò</b> Tra due, lo scarto. <i>Documenteur</i> di Agnès Varda	197
	<b>Gianluca Solla</b> Aprire l'immagine, forzare lo sguardo. Forensic Architecture e il Caso Iuventa	205
	<b>Pietro Bianchi</b> <i>Nope</i> . Note sullo sguardo animale	215
	<b>Fabio Benincasa</b> Reale, eccesso e perversione nel Pasolini post-sessantottesco	221
	Biografie delle autrici e degli autori	231





## Editoriale

### Costruire il reale

Dei fratelli Lumière un contemporaneo dice che nei loro film a parlare è «la vita stessa» o, meglio, il suo «movimento colto sul vivo»<sup>1</sup>. Traspare indubbiamente un senso di meraviglia da queste parole: là, sulla pellicola, la vita appariva come solitamente è, veniva colta nei suoi gesti, nei tempi e nei ritmi che ne cadenzano il movimento. In più, la tecnica permetteva di ripetere all'infinito quello stesso movimento e di riguardarlo.

Se ci avviciniamo un po' di più a queste parole, ciò che a prima vista sembra evidente (la “vita stessa”, il “vivo”), tende sin da subito a diventare opaco e sfuggente. Mostrare la vita stessa vorrebbe dire fare del film la rappresentazione mimetica della realtà? Fare, cioè, della verità del cinema la copia della verità della vita, ammesso che ne abbia una e una sola?

Così accade nella formula “la costruzione del reale”: immediatamente, non appena si introduce il termine, l'apparente evidenza della parola “reale” si scontra con l'evanescenza del suo senso e con le sue molteplici possibilità di essere ogni volta costruito da capo, in una fabbricazione senza fine. Come per la “vita”, così la parola “reale” rimanda indietro un senso di perplessità rispetto alla quale ogni definizione precedente sembra non reggere. A cosa si riferisce questa parola? Come intendere le opposizioni, di cui abitualmente ci serviamo, di reale e virtuale, reale e immaginario, reale e simbolico, reale e fantasmatico? Vediamo come ognuna di queste coppie oppostive porti con sé un'articolazione specifica del problema. Ognuna di loro implica, in effetti, differenti vie di accesso alla questione del reale e alle sue configurazioni.

Di “cinema del reale” si parla sempre più negli ultimi anni. L'espressione indica un cinema che fa della sua presa (più o meno diretta) della realtà una testimonianza di aderenza al proprio tempo. Un cinema documentario si nutre dell'ambizione che sia possibile intercettare sulla pellicola o sul suo dispositivo digitale qualcosa che generalmente non viene catturato tra le maglie della finzione. Così le pratiche di documentazione (visi-

---

<sup>1</sup> Anonimo, in «La poste», 30 décembre 1895; ora in D. Banda, J. Moure, *Le cinéma: naissance d'un art. 1895-1920*, Flammarion, Paris 2008.

va e sonora) del “cinema del reale” sono spesso pensate come altrettante forme di ricordo attraverso le immagini. Ognuna di loro rappresenta una sfida alla dimenticanza. Sono immagini chiamate a perdurare, a insistere nello spazio della memoria collettiva, ma soprattutto sul fondo dei nostri sguardi da cui talora riemergono. Un cinema invocato come documento del reale e come sua testimonianza avvicina mondi altrimenti irraggiungibili e nei regimi visivi contemporanei diventa un modo per abitare lo spazio di memorie fragili. Diventa un modo per scrivere una biografia del mondo e dei suoi anfratti per immagini.

Nonostante questa prima approssimazione, “reale” resta un termine sfuggente. La rivoluzione tecnologica iniziata nel secolo scorso ha rilanciato a livello globale il dibattito sulle trasformazioni innescate dai nuovi dispositivi di produzione e riproduzione dell’immagine e del suono: fotografia, cinema, registrazione del suono... La rivoluzione tecnologica ha dato vita a nuove pratiche e a forme che hanno approfondito il senso di ciò che oggi definiamo appunto “reale”, dandogli un’ulteriore articolazione. Nonostante oggi sia fondamentale rivolgere la propria attenzione al dispositivo dell’audiovisivo in un senso più ampio, il cinema è stato fin dai suoi inizi un luogo in cui si sono incarnate e dispiegate queste nuove coordinate. La potenza della testimonianza filmica risiede nel fatto che sulla sua immagine transitano e si stratificano gli immaginari di tutta un’epoca. In tal senso, il cinema è da sempre anche il luogo della finzione per eccellenza. Attestazione documentaria della realtà e costruzione di storie e paesaggi immaginari vi si mescolano come due tendenze sempre contemporaneamente in atto. Il cinema – e, in senso più esteso, le pratiche audiovisive – testimonia piuttosto di un’“attività di costruzione”, di produzione e di creazione, capaci di attraversare obliquamente l’opposizione di realtà e finzione, che altrimenti tende a ricoprirle e a nasconderle. E questo vale sia dal punto di vista delle tecniche realizzative sia da quello della differenza tra il genere del cinema documentario e quello del cinema di finzione.

Questo doppio registro segna la storia del cinema fin dalle

sue origini, e non smette di farlo ancora oggi. In questa convergenza di finzione ovvero d'invenzione e di rappresentazione ovvero di testimonianza si realizza una complessità dello sguardo filmico che ha cambiato per sempre le coordinate del nostro modo di guardare il mondo. Esso rilancia non solo la questione dell'immagine, ma anche della fiducia che è necessario rimettere alle immagini per vedere attraverso la loro mediazione un mondo come mai l'abbiamo visto. Se questo stesso mondo sembra essere diventato da molti punti di vista spesso inaccessibile, la fiducia nelle immagini non è più semplicemente un'opzione facoltativa e discrezionale, bensì un passaggio decisivo rispetto al nostro rapporto con il mondo. Da questo punto di vista, la stessa distinzione di André Bazin tra registi che credono nell'immagine e registi che credono nella realtà si apre a un suo profondo ripensamento.

Il mondo non è reso superfluo dalle immagini nella misura in cui, in quanto "costruzione del reale", il cinema fa sua la possibilità di mettere alla prova un nuovo rapporto con il reale. Si tratta della costruzione di una nuova forma di intimità e di ascolto di quanto si annida tra le pieghe del reale e che è rimasto a lungo invisibile perché marginale, senza nome e senza volto. La fiducia nelle immagini non è solo che ci dicano qualcosa del reale, ma che siano appunto in grado di contribuire a costruire un desiderio inedito nei suoi confronti. Si tratta di un avvicinamento, spesso lento, in evidente contrasto con l'accelerazione dei ritmi contemporanei, anche della visione. Solo allora le storie si fanno traccia visibile e testimoniano di qualcosa che non deve andare perduto di quella "vita stessa", di cui parlava l'anonimo cronista del commento sui Lumières.

In *L'Immagine-tempo. Cinema 2*, Gilles Deleuze rammenta che il cinema documentario ha dovuto rifiutare la finzione per permettersi di scoprire una verità che dipendeva esclusivamente proprio dalla finzione cinematografica<sup>2</sup>. Potremmo dire che, nell'atto di documentare, di costituirsi cioè a documento di

---

<sup>2</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989, p. 168.

esperienze, di luoghi e, perché no, di vite, all'interno di questo stesso atto resta una parte potente di finzione, di scelte per il sì e per il no, di presenze e di assenze, a cui è necessario appellarsi perché qualcosa di quel documento abbia infine luogo. È, dunque, sempre un doppio movimento quello che sottende alla formula "la costruzione del reale". Così queste due anime della finzione e del documentario hanno attraversato e continuano ad attraversare ancora oggi la produzione audiovisiva. È proprio il loro intreccio costitutivo a rendere impraticabile l'opposizione tra ciò che possiamo considerare una testimonianza del reale e ciò che ne sarebbe la finzione. Ripartire dal carattere indecidibile di questa opposizione diventa ancora più urgente nel momento in cui il dispositivo cinematografico e audiovisivo muta forma e struttura. Se si può parlare di rivelazione del reale, essa accade là dove la frontiera tra "rappresentare" e "costruire" diviene sempre più indefinibile, sino a rimettere in gioco la loro stessa differenza. Non si tratta pertanto di scegliere se rappresentare il reale o inventare la finzione. Piuttosto, si tratta di mostrare come una "costruzione" sia al tempo stesso una testimonianza di ciò che è stato presente di fronte allo sguardo meccanico della camera e viceversa. Si tratta di quella che Bazin chiamava un'impronta che rilancia una dialettica creativa tra rappresentazione e costruzione.

In particolare, il reale nella sua verità non è colto tanto da uno sguardo che tende a oltrepassarlo e a trascenderlo. È, invece, proprio perché lo sguardo appartiene già da sempre al piano di cui prova a dare testimonianza che qualcosa del reale può essere colto da quello stesso sguardo. Ogni volta lo afferra e, insieme, lo costruisce, reinventandolo secondo angolature, prospettive e sensibilità nuove.

È così che si trasformano i modi con cui guardiamo il mondo o anche quelli con cui ambiamo raccontarne la verità. Più a fondo, attraverso il cinema si entra in una particolare relazione con il reale del mondo, fatto dei rapporti tra le parti che lo costituiscono. Si prova così ad attraversarlo in un modo nuovo.

È in forza di un'alleanza con le immagini che abbiamo visto e amato che si costruisce una fiducia nello sguardo che non

avrebbe corso – ci sarebbe solo una pulsione scopica – se non lo nutrissimo delle immagini da cui decidiamo di farci accompagnare.

La rivista PHILM che qui si inaugura è dedicata all'idea di un'immagine aperta che, come una domanda a cui non corrisponde una sola risposta, non smette di interrogare chi guarda. Un'immagine di questo tipo non è mai costruita una volta per tutte. Da essa promana piuttosto l'esigenza di continuare a essere costruita da chi ne faccia esperienza. In particolare, essa chiede di continuare a essere costruita da parte di chi ritenga che le immagini pensano, che costituiscano cioè una forma specifica di pensiero, inaggirabile per interrogarsi sul nostro tempo.

Un'immagine così non corrisponde mai a un gesto di rappresentazione mimetica, a cui ingenuamente si chieda di ristabilire la realtà nella sua verità. L'immagine non garantisce il mondo nella sua evidenza manifesta, quasi fosse una prova ottica della sua esistenza. Piuttosto, dentro ogni immagine può annidarsi un gesto capace di restituirci un senso di meraviglia e di curiosità, ovvero un desiderio potente nei confronti di ciò che si cela tra le pieghe del reale. Ma questo gesto deve essere riattivato ogni volta da capo. È un gesto che modifica profondamente le traiettorie e i tempi stessi del nostro sguardo, forzandolo verso dimensioni inedite e inaudite. È forse allora che il cinema si fa realmente “cinema-verità”, nel fare esperienza della verità da parte di chi guarda: più che un cinema verità, una cine-verità.

## Postilla

La scena iniziale di *Nous (We)*, il film-documentario di Alice Diop del 2021 girato lungo il percorso della linea RER B, è esemplare rispetto a molte delle cose sin qui dette. Vediamo due adulti, un uomo e una donna, in compagnia di un ragazzo lungo una palizzata di campagna, all'imbrunire. Scrutano verso il bosco con il binocolo in mano, ad attendere che qualcosa venga allo scoperto. All'inizio si dice che è un “animale”. Solo qualche istante più tardi vediamo o, meglio, intravediamo



Nous (We)

-

2021, Alice Diop

l'apparizione del cervo ai margini della radura. In una specie di controtempo che prende la visione, l'apparizione coincide con il calare della sera e l'avanzata del buio che la protegge. Anche noi spettatori, che guardiamo sullo schermo i tre che osservano da lontano, dobbiamo acuire la vista per distinguere il cervo rispetto alla boscaglia. Si tratta di seguire con lo sguardo ciò che non sempre si è in grado di riconoscere (rovesciando la formulazione che Harun Farocki aveva inventato per il suo *Erkennen und Verfolgen*). C'è un certo tempo che dev'essere dedicato all'apparizione affinché questa diventi davvero tale. Ci costringe a uno sguardo rallentato, trasformando il nostro modo di guardare. Girare la scena – e rigirlarla guardandola da spettatori – significa esercitare una forma di esitazione: un'incertezza temporale lunga quanto un respiro trattenuto ai bordi di un'attesa.

Quest'attesa, di cui l'immagine si sostanzia e di cui contagia lo sguardo, può essere pensata efficacemente a partire dalla distinzione che è stata avanzata tra un cinema in cui la camera precede l'evento, che in quanto recitato è lungamente preparato, e un cinema documentario in cui la camera segue o addirittura insegue l'evento, rispetto al quale si è spesso impreparati. Naturalmente, come per la distinzione tra finzione e documentario, anche questa articolazione non vale in senso assoluto. È vero, invece, che i due gesti – di anticipazione e di accompagnamento – si mescolano nella pratica e vengono messi in atto in stretta connessione. In generale, possiamo però

dire che il mondo del documentario si dedica alla qualità contingente degli avvenimenti. La questione è, evidentemente, che uso ciascun regista decide di farne sia in fase di produzione sia in fase di montaggio e di post-produzione.

Come il cervo, anche l'immagine della scena viene lentamente alla luce, a quella semi-evidenza che è la sua. Lentamente prende forma diventando una figura che esce dall'ombra. Ma, in un certo senso, né quel cervo né tutta la scena divengono mai un oggetto da guardare: restano sempre allo stadio di un quasi-oggetto su cui lo sguardo non riesce mai a posarsi rassicurato da ciò che sta guardando. Qui il guardare è un cercare di vedere, senza certezza del suo risultato. Anche così si costruisce il reale, in questo atto del vedere che non sempre giunge a compimento e che pure ha nel guardare la forma intensiva del suo compimento. L'immagine stessa si trasmette allo sguardo, trasformandolo. È un'instabilità, ma che non manca della sua potenza.

Penso allora alla formula di Jean-Louis Comolli: *al cinema si vede meno che nella vita, ma meglio*<sup>3</sup>. Cosa vuol dire questo “meglio” se lo riferiamo alla scena di Diop? Forse che il mio occhio non fugge dall'immagine, non la sfoglia via, ma si trattiene sul bordo della sua apparizione che è una quasi-apparizione – un dettaglio, una traccia – dentro l'immagine principale? Forse il meglio è in questo trattenimento dello sguardo. È in un altro tempo che ci si concede, che la vista si prende per guardare. È nell'attesa che cattura lo sguardo attraverso il desiderio di vedere.

Sono queste domande che riguardano forse un modo minore di fare cinema. Minore non nel senso di meno importante, bensì di un cinema che fa della fugacità dei suoi ricordi, della contingenza degli incontri e della mobilità imprevedibile del reale le sue stesse linee di fuga, grazie alle quali disegna un'altra possibile visibilità del mondo.

Gianluca Solla

3.J.-L. Comolli, *Jouer le jeu?*, Verdier, Paris 2022, p. 12.







**SCRITTURE**



## Daniele Dottorini

La mano, il corpo, il reale.  
La scrittura documentaria

Racconto di una sequenza: l'anno è il 1994, siamo all'interno di un appartamento, in una città del Giappone; una ripresa in soggettiva esplora questo spazio. Una ripresa fatta con una piccola telecamera a mano. La camera si avvicina ad una finestra socchiusa, mentre in voice over ascoltiamo la voce di una donna anziana che parla. La donna sta raccontando la storia di una ragazza appassionata di fotografia e di cinema; così ascoltiamo la voce, mentre una mano entra in campo. La mano è chiaramente femminile, e altrettanto chiaramente appartiene a chi ha in mano la camera. La mano apre la finestra e a questo punto possiamo vedere fuori. È una giornata di sole, c'è molta luce. Il panorama è quello di una piccola via cittadina. In strada, davanti a un piccolo orticello, c'è una donna anziana (quella della voce?) che chiacchiera con qualcuno.

La mano si muove davanti all'occhio della camera, e segue il contorno della donna in strada, come se la stesse delicatamente accarezzando. La voce si rivolge ora a qualcun altro, ad una altra donna, più giovane: «C'è una cosa che non ti ho mai chiesto, tu mi vuoi bene?». La mano lentamente si ferma e improvvisamente la camera si muove, come spinta da un impulso irrefrenabile. Chi sta facendo la ripresa è uscita fuori, ha raggiunto la donna anziana e ora la mano non ne segue semplicemente il profilo da lontano, ma accarezza il volto sorridente dell'anziana donna.

Un altro racconto: è il 1972, siamo in Italia e Alberto Grifi, giovane regista sperimentale, insieme all'attore Massimo Sarchielli ospitano e filmano Anna, una ragazza minorenne e tossicodipendente incontrata per caso da Sarchielli. Anna è fuggita da un istituto e ora vive nella casa di Sarchielli. Nasce l'idea di fare un film, di trasformare l'appartamento in un set e di raccontare la storia di Anna. Ad un certo punto delle riprese però, un elettricista della troupe, Vincenzo, entra improvvisamente in campo e dichiara il suo amore per Anna, diventando di fatto parte del film. La camera, una delle prime telecamere a nastro magnetico che iniziavano a circolare in quegli anni continua a filmare, a riprendere. Ora Vincenzo è parte della storia, del set, del flusso. Grifi e Sarchielli abbandonano allora la sceneggiatu-

### Abstract

Through the analysis of two films such as Naomi Kawase's *Katatsumori* and Alberto Grifi's *Anna*, the essay shows how documentary cinema is not limited to a reconstruction of the real but rather implies a construction of the real. Making possible the encounter between those who film and those who are filmed, the image continually brings into play the gestures and bodies of a story and goes beyond the filmic structure properly so-called.

### KEYWORDS

DOCUMENTARY

-

CINE-WRITING

-

CORPOREITY

-

MISE EN ABYME

-

TRACE

ra prevista e il film si scrive nel suo farsi, fino alla nuova fuga di Anna, che abbandona tutti e scompare.

Due racconti che servono da introduzione, due sequenze tratte da film profondamente diversi l'uno dall'altro – *Katatsumori* (1994) di Naomi Kawase e *Anna* (1972) di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli. Qual è l'elemento che li accomuna? In *Katatsumori*, Kawase dà inizio ad una trilogia su sua nonna, Uno Kawase (che l'ha allevata come una madre, vista l'assenza dei genitori). Il racconto del loro rapporto, e lo sguardo d'amore della regista nei confronti di sua nonna/madre accompagnano anche i film successivi di Kawase. *Anna* di Grifi è un film emblematico del cinema militante e di ricerca italiano post-68, gli anni in cui il video iniziava a diffondersi nel cinema underground come forma di documentazione delle lotte politiche di quegli anni e come possibilità di ricerca di un'immagine libera e non sottoposta agli schemi rappresentativi del cinema borghese. Ma ciò che emerge in entrambi i film è qualcosa che oltrepassa le differenze: un gesto (la mano o il corpo che entrano in campo) mostra proprio la lacerazione di una struttura che il film inevitabilmente crea nella sua ricerca di un racconto del reale.

Spieghiamoci meglio: la mano della regista e il corpo di Vincenzo mettono in luce la "scrittura" del film, la costruzione di una forma che permette appunto all'indeterminatezza del reale di trasformarsi in una forma visibile. La carezza di Naomi scarta rispetto alla forma del film così come si era sviluppato in quel momento, la trasformazione di Vincenzo (da elettricista fuori campo ad "attore" nel film), lasciano irrompere nella grana delle immagini un non prevedibile, un non determinabile che di fatto rivela la potenza del reale e il lavoro del film documentario come creazione e invenzione di un'immagine che fa i conti con il reale stesso.

L'ipotesi che sta alla base di questo percorso è allora la seguente: il cinema del reale non si caratterizza come rappresentazione del reale né tantomeno come sua restituzione immediata. Al contrario, il cinema, e il documentario in modo specifico, devono necessariamente mettere in atto una strategia

di costruzione di un'immagine; una strategia di elaborazione di una scrittura del reale che si determina attraverso l'incontro tra chi filma e chi è filmato.

Scrittura. Usiamo questo termine non a caso, ma consapevolmente, perché applicare il concetto di scrittura alle pratiche del cinema documentario significa interrogarsi filosoficamente su come il cinema pone il problema del reale e in che modo la forma ne determini l'orizzonte di visibilità. Inoltre – e non è una questione secondaria – il termine scrittura ricorre costantemente negli scritti e nelle interviste di molti registi contemporanei, tutti unanimi nel descrivere la pratica della scrittura filmica del documentario come una pratica che abbraccia tutta la lavorazione del film, dalla sua ideazione fino alla post-produzione finale dell'opera. Si tratta di quel concetto di “cine-scrittura” che una regista come Agnès Varda ha molto spesso teorizzato nei suoi interventi:

Il taglio, il movimento, i punti di vista, il ritmo delle riprese e del montaggio sono stati sentiti e considerati allo stesso modo con cui uno scrittore sceglie la profondità di significato delle frasi, il tipo di parole, il numero di avverbi, i paragrafi, i margini, i capitoli che fanno avanzare la storia o ne interrompono il flusso, ecc. Nella scrittura si chiama stile. Nel cinema, lo stile è la *cinécriture*<sup>1</sup>.

Varda, che è una straordinaria creatrice di cinema del reale, mette in parallelo lo stile della scrittura (che ovviamente non deve essere inteso come ornamento) con un'analogia operazione che caratterizza il cinema tutto: la cine-scrittura appunto. Sin dal suo folgorante esordio, *Pointe courte* (1955), in cui la messa in scena della coppia in crisi avviene in un piccolo paesino del sud della Francia, e si interseca con la vita dei suoi abitanti che mettono in scena loro stessi, la regista belga pensa l'operazione di cine-scrittura come lavoro totale sul film: «La *cinécriture*

<sup>1</sup> A. Varda, *Varda par Agnès*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris 1994, p. 14.

non è la sceneggiatura, è l'insieme delle passeggiate esplorative, le scelte, l'ispirazione, le parole che si scrivono, le riprese, il montaggio: il film è il prodotto di tutti questi diversi momenti»<sup>2</sup>.

La scrittura – o la cine-scrittura, seguendo Varda – è un'operazione che lega insieme la costruzione del rapporto tra chi filma e chi è filmato, tra lo sguardo e un reale che deve diventare immagine («l'insieme delle passeggiate esplorative, le scelte, l'ispirazione»), alla costruzione del film come forma definita («le parole che si scrivono, le riprese, il montaggio»). Quello che i due esempi filmici evocati all'inizio di questo saggio mettono in evidenza è allora la visibilità dell'operazione di scrittura nel momento stesso in cui essa entra in crisi, in cui un elemento irrompe, rivelando di fatto la trama che struttura ogni scrittura del reale. Entrare in crisi, però, è qualcosa che va visto come dinamica feconda, come ciò che appunto rivela la messa in forma non del reale ma del rapporto che fonda la nostra esperienza.

Non è un caso, infatti, che le interruzioni del film (che comunque, ricordiamolo, fanno parte del film stesso), evidenziate negli esempi di Kawase e Grifi, hanno un altro elemento in comune, che è quello di porre in primo piano la presenza di un soggetto che determina lo sguardo. La mano di Kawase e l'entrata in campo di Vincenzo, interrompendo la falsa invisibilità del dispositivo, dichiarano la costruzione mostrando lo sguardo (e quindi il corpo) di chi filma, vale a dire del polo inalienabile del rapporto filmico nel cinema documentario.

Il corpo resiste o si ribella al suo ruolo di polo invisibile del rapporto e si dichiara. È questo uno dei modi con cui uno dei termini si manifesta. Ma cosa succede quando la ribellione (necessaria), l'interruzione del flusso della scrittura passa attraverso l'altro polo, quello di chi è filmato? Ancor più se il soggetto filmato si mette a sua volta a riflettere sulla sua condizione, sul fatto cioè di essere sottoposto allo sguardo dell'altro? Occorre rovesciare il punto di vista e introdurre ora un altro esempio, più complesso, che ci permetterà di attivare nuove riflessioni

---

<sup>2</sup> F. Wera, *Interview with Agnès Varda*, in T. Jefferson Kline (a cura di), *Agnès Varda. Interviews*, University of Mississippi Press, Jackson 2014, p. 124.

sulla questione della scrittura. È necessario cioè introdurre un nuovo personaggio nel racconto, un soggetto filmato che riflette sulla sua condizione. Un soggetto che mettendo in crisi la scrittura del film ribadisce la sua oscillazione tra persona e personaggio. Un caso filmico che ci permetterà di ampliare ulteriormente la questione della scrittura nel cinema documentario. Il caso di Jacques Derrida.

### **Derrida e il cinema**

Rileggere Derrida dal punto di vista del cinema del reale può aprire una strada feconda, che è quella del ripensamento in chiave cinematografica del concetto di scrittura, che nel filosofo franco-algerino è, come si sa, importantissimo. Se, come si è detto, il concetto di scrittura si pone come concetto chiave del cinema documentario, la questione della scrittura è il punto nodale dell'itinerario filosofico del filosofo. Punto nodale e non centrale, perché la scrittura è anzitutto pensata come traccia, come movimento costantemente aperto di qualcosa che è inattingibile, come l'origine. Dunque essa non occupa un centro, ma si rivela sempre come traccia, differenza. Naturalmente non si tratta qui di sovrapporre con un gesto superficiale la questione della scrittura nel filosofo alla pratica di scrittura del reale cui si è accennato sopra: l'obiettivo è piuttosto quello di creare uno spazio di riflessione a partire dal quale approfondire il concetto alla base di questo saggio.

Procediamo per gradi e proviamo innanzitutto a chiarire quali possono essere le modalità attraverso le quali si può articolare il rapporto tra un nome proprio come quello di Derrida e una pratica delle immagini qual è il cinema. Tali declinazioni si possono elencare, passare in rassegna, indicando così anche le forme in generale con cui il rapporto cinema/filosofia è stato pensato nel corso degli anni; soprattutto si può porre l'attenzione su una di queste modalità che è la più inesplorata e la più densa di conseguenze teoriche feconde. Ma prima di arrivare a questo occorre, come si è detto, esplorare i modi del rapporto.

Anzitutto si può pensare al rapporto tra il pensiero di Derrida

e la teoria del cinema. È quello che hanno fatto ad esempio due autori come Peter Brunette e David Wills in un testo per molti aspetti pionieristico come *Screen/Play. Derrida and the Film Theory*, in cui i due studiosi, provenienti dall'ambito dei Film Studies, partendo dal riconoscimento che nel momento in cui scrivono l'influenza di Derrida nei Film Studies è minima, propongono un percorso di lettura del lavoro del filosofo franco-algerino dalla prospettiva della teoria del cinema. Concetti come quelli di *différance*, traccia, decostruzione vengono quindi analizzati, messi in relazione con le pratiche del discorso teorico e critico del cinema. Percorso interessante, con diversi elementi stimolanti, ma che presuppone una visione di fondo, quella che individua Derrida sostanzialmente come un filosofo della "lettura", e il suo lavoro come una grande e straordinaria modalità di interrogazione del testo. I concetti di Derrida vengono spesso analizzati come se fossero complessi strumenti critici, strumenti cioè in grado di essere "applicati" al film, alla sua lettura ed interpretazione. Non si tratta di disdegnare un tale approccio peraltro fecondo, quanto di evidenziarne la particolarità.

In secondo luogo, direttamente derivante dal primo, il secondo significato del rapporto è esemplificato da una molteplice pratica critica che esercita la sua attività mettendo in gioco concetti e forme di scrittura derivanti dai testi di Derrida. Nella pratica critica di riviste specializzate come i "Cahiers du cinéma" in Francia, o "Filmcritica" in Italia, il corpo a corpo con i film e le immagini diventa l'occasione per mettere in gioco concetti e termini direttamente derivati dai testi del filosofo – soprattutto a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, dopo l'uscita di testi come *Spettri di Marx*, *Memorie di cieco* e *Mal d'archivio*: testi che presentavano concetti e termini che ben si "applicavano" alle pratiche del cinema contemporaneo. Rispetto a un'interpretazione teorica generale, la pratica critica è una sorta di lavoro empirico e ibrido, dallo statuto epistemologico incerto e mobile nel bene e nel male, che al tempo stesso (nella sua forma migliore ovviamente) mette in gioco e costantemente trasforma pratiche e concetti provenienti da ambiti disciplinari diversi, utilizzati sia per attraversare i film da prospettive particolari, sia



per ridiscutere le pratiche teoriche stesse, pensando il cinema come una forma in grado di – letteralmente – “rimettere in gioco” i concetti.

In terzo luogo, il rapporto tra Derrida e il cinema può essere dispiegato attraverso le pagine (poche, per la verità) che il filosofo ha dedicato alla settima arte: alcune dense pagine in *Ecografie della televisione*, la famosa intervista pubblicata sui “Cahiers du cinéma” (*Il cinema e i suoi fantasmi*) e soprattutto il libro scritto a quattro mani con Safaa Fathy (poetessa e regista algerina, autrice di *D’ailleurs Derrida*), *Tourner les mots. Au bord d’un film* (testo sul quale mi soffermerò più a lungo in seguito). Pagine sparse e non organiche, per quanto dense di stimoli, in cui si mescola, in modo anche affascinante, la figura empiricamente determinata di Jacques Derrida spettatore di film e “attore”, con quella di Derrida come filosofo o come intellettuale che riflette sul cinema, sulla sua potenza come sui suoi limiti. Si tratta di riflessioni non organiche appunto, che non vogliono né possono offrire un discorso che metta in relazione filosofia e cinema. Vi si incrociano i ricordi della “fascinazione ipnotica” della sala, come il riconoscimento della dimensione sensuale delle immagini, insieme alle riflessioni sulla dimensione spettrale, fantasmatica dell’immagine cinematografica, che sviluppa e riprende quanto Derrida aveva già scritto in *Ecografie della televisione*. Una posizione, come sottolinea Pier Aldo Rovatti, al tempo stesso “ingenua” e ricca di “cornici filosofiche”<sup>3</sup>. Nei suoi scritti emerge ad esempio con forza la dimensione della spettralità, che Derrida, anche attraverso la mediazione di Benjamin, lega profondamente alla pratica psicoanalitica: l’immagine cinematografica ha una struttura in sé spettrale: «ogni spettatore, durante la proiezione, si mette in comunicazione con una attività inconscia che, per definizione, può essere avvicinata all’attività del fantasma secondo Freud»<sup>4</sup>. Oppure emerge il tema della *credenza* e del *credito* delle immagini cinematografiche – la possibilità

3 Cfr. P.A. Rovatti, *Di alcuni motivi che legano la filosofia al cinema*, «Aut Aut», n. 309, 2002, p. 34.

4 J. Derrida, *Il cinema e i suoi fantasmi*, a cura di A. de Baeque e T. Jousse, «Aut Aut», cit., p. 55.

cioè di porre ogni riflessione sul cinema sul piano del regime di credenza, così come la possibile analogia tra la scrittura e il montaggio: «Nella scrittura, sia essa di Platone, Dante o Blanchot, si impiegano tutte le possibili risorse del montaggio, vale a dire gioco dei ritmi, innesti citazionali, inserimenti, cambiamenti di toni e di lingue, incroci tra le varie “discipline” e le regole dell’arte, delle arti»<sup>5</sup>. Ma affrontare il cinema dal punto di vista della spettralità, della credenza o dell’analogia tra scrittura e montaggio significa in fondo ancora porsi dalla parte dello spettatore, del fruitore, di chi entra dall’esterno in un rapporto con le immagini. Tra le pieghe del discorso di Derrida esiste però un’altra prospettiva, che avevamo annunciato, e che è giunto il momento di far emergere.

La quarta declinazione del termine deriva direttamente dalla precedente ma è il caso di soffermarsi più attentamente su di essa, proprio perché è in questa quarta modalità di rapporto che il discorso di Derrida offre maggiori spunti di riflessione. Si tratta di affrontare gli stessi testi, le stesse pagine citate in precedenza (quelle in cui Derrida parla direttamente di cinema), ma da una prospettiva particolare, che tiene conto dell’esperienza del filosofo come corpo filmato. Se infatti, nei tanti incroci tra cinema e filosofia, le parole dei filosofi (da Bergson a Deleuze, passando per Wittgenstein, Alain Badiou, Jacques Rancière o Marie-José Mondzain) vengono soprattutto a partire dall’esperienza spettatoriale, del soggetto che guarda, che fa esperienza del film come spettatore, Derrida riflette non tanto a partire dalla sua esperienza di spettatore – di cui, per sua stessa ammissione rimane ben poco: nell’intervista ai “Cahiers” confessa di essere stato un divoratore di film di cui non ricorda quasi nulla –, ma a partire dalla sua esperienza di “attore”. Come è noto, infatti, Derrida partecipa (sempre nella parte di se stesso) a tre film: *Ghost Dance* (1982) di Ken McMullen, *D’ailleurs Derrida* (2001) di Safaa Fahy e *Derrida* (2002) di Kirby Dick e Amy Ziering Kofman. Ed è questo elemento a conferire al discorso una qualità particolare e a permetterci di leggere (con una ulteriore

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 62.

torsione del discorso) tale riflessione come perfettamente legata ad una teoria del documentario come scrittura, come riflessione sulla possibilità e potenza di un cinema del reale. E alla possibilità di pensare alla forma cinematografica come una forma capace di ripensare o rimettere in gioco il concetto filosofico.

### **Tourner les mots**

Cosa significa parlare da una tale posizione, a partire cioè dall'esperienza dell'esser filmati? Cosa significa filmare un corpo particolare come il corpo di un filosofo? Di una figura cioè che il più delle volte fa della sottrazione della propria corporeità, della propria soggettività il presupposto di origine e sviluppo di un pensiero che si vuole anonimo, in un certo senso, non individualizzato perché universale? Il corpo, la voce, i gesti e le parole di filosofi sono stati spesso filmati in modi diversi: come *teste parlanti*, come *inserzioni*, come *tracce/docu*<sup>6</sup>. Queste tre modalità della presenza/assenza del corpo del filosofo, della evocazione o trasmissione della sua voce, della registrazione delle sue parole, pur con le loro differenze, ruotano tutte, ognuna a suo modo, intorno ad un nodo centrale, ad un aspetto fondamentale del cinema (e del cinema documentario in particolare): la presenza del corpo reale, della vita sullo schermo. In modi opposti, esse reagiscono alla presupposta infilmabilità del corpo del filosofo, che sì, da sempre si offre allo sguardo, si esibisce (attraverso la finzione del proprio nome, attraverso lezioni, seminari, conferenze), ma all'interno di una prospettiva che è assolutamente teatrale, non cinematografica; e in cui, in fondo, l'apparizione è sempre controllata, da un'istituzione (cioè l'istituzione del discorso filosofico, la lezione, la conferenza, le loro

<sup>6</sup> La testa parlante è, in gergo cinematografico, la ripresa di un "esperto" che nel film è chiamato a raccontare, spiegare o commentare ciò di cui si sta parlando; l'inserzione è la presenza del filosofo (nella parte di se stesso) in una cornice finzionale (come Brice Parain in *Questa è la mia vita*, 1963, di Jean-Luc Godard); la traccia/documento è la presenza delle parole del filosofo, citate direttamente o attraverso cartelli, all'interno di un film, sia esso documentario o di finzione.

regole, ritualità, ecc.) o dal soggetto stesso (le modalità proprie del soggetto che si espone agli sguardi, l'intonazione della voce, il ritmo, la gestualità, la costruzione retorica dell'argomentazione, ecc.).

Dal punto di vista del cinema, infatti, si ha sempre un'operazione di espropriazione, di trasformazione di quel corpo in un corpo filmato, sottratto al continuum spazio-temporale a cui appartiene ad ogni visione, ad ogni "ripresa" del film. Ma in fondo, il problema del filmare il corpo estremo del filosofo non può essere altro che un caso particolare di ogni ripresa di un corpo, di un soggetto? Non si presentano forse sempre gli stessi problemi (a quale distanza filmare un corpo, qual è la sua verità?) ogniqualvolta nel cinema, come nella vita, si ha l'esperienza di un incontro? È su questo che riflette allora Derrida in *Turner les mots*, proprio a proposito della sua esperienza in *D'ailleurs Derrida*:

"Altrove" nel titolo del film [...] si riferisce non solo ad un altro luogo in cui ci si trova, o all'altra scena da cui proveniamo o l'altro paese in cui si situano la persona e il personaggio che io sono volta per volta o simultaneamente. "Altrove" è presente anche per suggerire che sempre io, l'attore, mi sentivo fuori dal film, estraneo a tutto ciò che il film potrebbe mostrare o comporre di "me". E che tutto ciò si doveva sentire come un "effetto di estraneità"<sup>7</sup>.

Le parole di Derrida pongono l'accento proprio sull'operazione filmica come spostamento, spaesamento, trasformazione. L'"altrove" del titolo (una delle traduzioni possibili di *d'ailleurs*) è allora il risultato dell'operazione del cinema, il passaggio tra *personne* e *personnage*, passaggio mai definito, sempre mobile. È in questa operazione che occorre rintracciare il nodo fondamentale del filmare. Bisogna allora pensare ad altre modalità del

---

<sup>7</sup> J. Derrida, S. Fathy, *Turner les mots. Au bord d'un film*, Galilée/Arte éditions, Paris 2000, p. 74 (di qui in avanti, le citazioni del testo sono dell'autore).

rapporto tra cinema e corpo del filosofo, tra il filmare, trasformare il gesto e il gesto di parola (*Turner les mots* recita il titolo del libro di Derrida e Fathy), che affrontino tale nodo centrale, offrendo delle strade, dei percorsi, non unici, non assoluti, ma percorribili.

Il procedimento che accomuna i due film sin dal loro inizio salta agli occhi: è quello che nella terminologia della critica cinematografica si indica come *mise en abyme*, come sospensione cioè del patto di finzione che caratterizza ogni film: si tratta di ciò che interrompe il flusso della visione come qualcosa che non riguarda in prima persona lo spettatore; può trattarsi di uno sguardo in macchina, del rivolgersi del personaggio al regista o alla troupe o allo spettatore, della rivelazione del set, dell'artificialità della messa in scena. Sono tutte procedure di sospensione della credenza che diventano nei due film quasi delle cifre stilistiche. Infatti, la *mise en abyme* continuamente esposta nei due film non è affatto casuale. Derrida personaggio guarda in macchina, si rivolge al cameraman (in entrambi i film) e, soprattutto (in *D'ailleurs Derrida*), riflette sulla (e resiste alla) propria condizione di soggetto filmato, mettendo così in gioco continuamente il passaggio reiterato (ma mai compiuto fino in fondo, mai risolto) tra *personne* e *personnage*, di cui Derrida parla in *Turner les mots*. Il libro infatti si sviluppa, sin dalla prefazione, come un gioco a due voci (quella di Fathy e quella di Derrida, che si dividono le parti del testo), con due personaggi (l'“Attore” e l'“Autore”) e la messa a nudo delle regole del gioco (una fra tutte, che viene enunciata sin dall'introduzione: “Giocare ad essere giocati”)<sup>8</sup>.

Ma qual è qui la posta in gioco? È presto detto: rivelare che il lavoro del film è quello di «un film senza autorità, un lavoro in cui nulla è autorevole, che non autorizza né la Verità né la Realtà (come un puro documentario con testimoni oculari), né la libera sovranità di una finzione»<sup>9</sup>. Ecco la regola del gioco, un gioco serio, il gioco della scrittura, che svela un punto di vista

---

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 15.

differente da quello dello spettatore critico, autorevole. Derrida riflette a partire da due operazioni filmiche che lo mettono in gioco e dunque si colloca all'interno del lavoro stesso del film. Ma i due film costruiscono un personaggio e una persona (in entrambi, nel titolo c'è ironicamente il nome proprio del filosofo), uno spazio e una separazione tra un Attore e un Io, tra le tante immagini prodotte da un soggetto durante la sua esistenza. Il film di Fathy, dice Derrida, registra «un divorzio tra l'attore e me stesso; cioè è del tutto possibile che in verità abbia, in una certa misura, fedelmente rappresentato e riprodotto il divorzio tra me e me, tra più di un me, tra me e i miei ruoli 'nell'esistenza'»<sup>10</sup>.

Tutto ciò, di fatto, appartiene pienamente al *documentario in quanto scrittura*. Questa dinamica della scissione, della rappresentazione di sé che il cinema in quanto sguardo necessariamente documentario non smette di riprodurre, diventa allora la chiave di volta per entrare dentro una riflessione sul cinema di tipo diverso. Soprattutto di un cinema inteso come forma documentaria, come cinema del reale. Perché ciò che il cinema fa in quanto sguardo documentario, ciò che realmente opera la sua scrittura è al tempo stesso una scissione e una ricomposizione: la scissione dei corpi e delle loro immagini (che diventano attori, personaggi di loro stessi), e al contempo una ricomposizione delle immagini attraverso il montaggio, attraverso la scelta delle inquadrature, le giustapposizioni e i conflitti audiovisivi.

Alla luce di quanto si è detto sin qui, l'affermazione iniziale – il documentario opera attraverso una serie di procedure che determinano non una rappresentazione del reale ma una scrittura del rapporto tra un osservatore e un osservato – acquista ulteriori declinazioni. Il caso Derrida rivela come la forma stessa della scrittura sia una forma mobile, costantemente aperta non solo alla sua crisi, ma anche alla messa in luce di ciò che in teoria essa mette in forma.

Il documentario, pensato come scrittura del reale, nella sua essenza, mette in crisi qualsiasi ingenua visione del reale come

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 16.

oggettivamente rappresentabile. Esso in realtà, a ben vedere, si pone come uno degli strumenti attraverso cui il cinema riflette sulla propria forma, sulla potenza di un'immagine che è al tempo stesso di fronte alla macchina da presa e altrove, scissa e ricomposta. È qui che un discorso sulla verità del cinema può e deve essere posto.





## Maria Ida Bernabei

Un fascino onnipotente.

Cinema scientifico e fotogenia del reale

Alla Cinémathèque française è conservato un documento prezioso, che fotografa una deflagrante somiglianza fuori posto<sup>1</sup>: i film scientifici realizzati tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento, a scopo di ricerca o divulgazione scientifica *assomigliano* ai film d'avanguardia, quelli con cui «Man Ray, Léger, Chomette, Eggeling, Richter, Ruttmann» e la stessa Germaine Dulac, autrice di quel dattiloscritto, stavano costruendo in quel momento le grammatiche dell'avanguardia<sup>2</sup>.

Questa comparazione esplicita, rafforzata nel senso dall'intervento a mano libera di Dulac, che sovrascrive la scrittura a macchina cancellando la congiunzione avversativa *pourtant* quasi arrendendosi, trova riscontro reale in quell'esperimento estremamente moderno che è la pratica di programmazione di ciné-club e sale specializzate che negli anni Venti iniziano a diffondersi nelle maggiori città europee. Frequentemente presente in queste sedi, il film scientifico si trova in quegli anni investito di un ruolo cruciale nella costruzione dell'avanguardia cinematografica<sup>3</sup>: soprattutto in virtù delle tecniche speciali che sviluppa – *ralenti* e accelerato, microcinematografia e riprese subacquee – esso arriva a rivendicare un suo posto nella riflessione sulla specificità del medium, catalizzando la formazione di alcuni concetti chiave delle teorie estetiche dell'epoca.

1 Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it. di S. Chiodi, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

2 G. Dulac, dattiloscritto della conferenza al Salon D'Automne, 6 dicembre 1929 (DULAC 317 – B21-5/9, Fonds Germaine Dulac) – Collection la Cinémathèque française. Per una cartografia del film scientifico di ricerca, insegnamento e divulgazione si veda V. Tosi, *Il cinema prima del cinema*, Il Castoro, Milano 2007 e A. Martinet (a cura di), *Le cinéma et la science*, CNRS, Paris 1994.

3 Per la concezione di avanguardia che ha ispirato queste pagine si veda M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, AUP, Amsterdam 2007. Per approfondire il tema della ricezione estetica dei film scientifici negli anni Venti mi permetto di rimandare il lettore al mio *Un'emozione puramente visuale. Film scientifici tra sperimentazione e avanguardia*, LetteraVentidue, Siracusa 2021, da cui questo saggio è tratto.

### Abstract

This contribution analyses the crucial role of scientific film in the construction of avant-garde cinema and the formation of core concepts in the aesthetic theories of the time, by addressing the peculiarities of scientific techniques such as *ralenti* and acceleration.

### KEYWORDS

SCIENTIFIC FILM

-

AVANT-GARDE CINEMA

-

RALENTI

-

TIME-LAPSE

-

PHOTOGENY

Germaine Dulac,  
dattiloscritto  
della conferenza  
al Salon D'Automne,  
6 dicembre 1929

DULAC 317 – B21-5/9,  
Fonds Germaine Dulac,  
Collection la Cinémathèque  
française

Jacquesi (les documentaires réalisés sans idéal  
ni esthétique dans le seul but de capter les mouvements des  
infiniment petits et de la nature nous permettent d'évoquer  
les données techniques et émotives de la cinégraphie inté-  
grale. Ils nous élèvent ~~pourtant~~ vers la conception du  
cinéma pur, du cinéma dégagé de tout apport étranger, du  
cinéma, art du mouvement et des rythmes visuels de la vie  
et de l'imagination, *conception de Man Ray, Léger, Chomette,  
Eggleing, Richter, Mutt mann - et de moi-même -*

### Una tassonomia della rivelazione

Perché l'avanguardia è così magneticamente attratta da film «che arte non sono»<sup>4</sup>? La radice profonda del movimento di risemantizzazione con cui lo sguardo dell'avanguardia investe questi film sta nella constatazione del limite retinico, un tema che la vulgata degli anni Venti condivide con gli scienziati: come l'occhio degli scienziati pionieri dell'indagine sul movimento era affossato dal giogo delle sue stesse mancanze – il lavoro di Étienne-Jules Marey, un agone per «correggere l'imperfezione del nostro occhio», quello di Jean Comandon per superare le «difficoltà che abbiamo all'atto del vedere»<sup>5</sup> – così anche l'occhio degli anni Venti – che teorizza, difende, fa il cinema – è orbo, lento, distratto, non performante; è un «obiettivo impotente», una «vista difettosa», assoggettata ai suoi stessi «limiti angusti»<sup>6</sup>. E così, come gli scienziati hanno portato avanti negli anni indefesse ricerche su apparecchi capaci di

4 Il riferimento è a J. Elkins, *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 155-205.

5 È.-J. Marey, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris 1878, p. XVII; J. Comandon, *Applications scientifiques de la cinématographie*, «Recherches et Invention», n. 195, dicembre 1930, p. 374.

6 G. Dulac, *Films visuels et antivisuels* (1928), ora in Id., *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, a cura di P. Hillairet, Paris Expérimental, Paris 1994, p. 119; J. Epstein, *L'intelligence d'une machine* (1946), ora in Id., *Écrits sur le cinéma, 1921-1953, Édition chronologique en deux volumes*, Seghers, Paris 1974, p. 261 e L. Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film* (1925), a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. 5.

neutralizzare gradualmente questo limite, così l'occhio degli anni Venti scopre in fotografia e cinema i suoi potenti, protesici alleati, in grado di «espandere la nostra esperienza sensoria»<sup>7</sup> e di trasformare radicalmente, grazie al loro automatismo, l'esperienza della visione in una *nuova visione*.

È possibile allora tracciare una sorta di “tassonomia della rivelazione”, con le tecniche del cinema scientifico che rivelano alle avanguardie le molteplici occorrenze di quello che Walter Benjamin chiamerà negli stessi anni «inconscio ottico», espandendo l'occhio al di là delle sue possibilità in due direzioni. Da un lato, il Giano bifronte, costituito da *ralenti* e accelerato, folgora l'avanguardia in virtù della sua capacità di modificare la temporalità lavorando sulla diversa cadenza di registrazione e proiezione dei fotogrammi; dall'altro l'azione sulle distanze, l'avvicinamento ai corpi, il loro pedinamento e la loro penetrazione si realizza attraverso l'uso di primo e primissimo piano scientifici, radiocinematografia e microcinematografia. Assistiamo così a un progressivo slittamento dal dominio della scienza a quello della conoscenza attraverso cui, negli anni Venti, si dispiega il potere conoscitivo del medium<sup>8</sup>: grazie all'occhio automatico potenziato dalla tecnica passiamo dalla rivelazione di qualcosa che è invisibile all'occhio (movimenti e strutture), alla rivelazione della realtà profonda del mondo che grazie a queste tecniche e, in senso lato, al cinema, è portato a conoscenza – le epsteiniane fotogenie dell'imponderabile.

### La macchina del tempo

Già la coppia *ralenti*-accelerato, permettendo la manipolazione della temporalità, è costitutiva del dibattito sulla fotogenia tanto da essere individuata da Jean Comandon come causa

7 E. Bäumer, *Cinematograph and Epistemology* (19119, ora in A. Kaes, N. Baer, M.J. Cowan (a cura di), *The Promise of Cinema. German Film Theory, 1907-1933*, University of California Press, Oakland 2016, p. 80.

8 Cfr. M. Turvey, *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, Oxford University Press, Oxford 2008.

Février 1927



# Sommaire

## LIMINAIRE

La Symphonie diagonale de Vicking Eggeling	Miklos N. Bandi.
Mouvement . . . . .	Hans Richter.
Du Sentiment à la Ligne . . . . .	Germaine Dulac.
Esprit moderne . . . . .	Henri Fescourt.
Danse et Cinéma . . . . .	Fernand Divoire.
Action . . . . .	Jean Louis Bouquet.
Vers la conquête d'un nouvel univers . . .	Hubert Revol.
De l'incohérence onirique à la cohérence cinématographique . . . . .	D <sup>r</sup> Paul Romain.
Le Tableau du Cinéma . . . . .	Alberto Cavalcanti.
Les possibilités artistiques de la cinématographie. . . . .	D <sup>r</sup> Comandon.

et

## PROPOSITION

de

Jules Romains

15 francs

Sommario di «Schémas»  
-  
a cura di Germaine Dulac,  
n. 1,  
febbraio 1927

delle *Possibilità artistiche della cinematografia*: nel contributo che il cineasta scientifico scrive per la rivista d'avanguardia «Schémas» diretta da Germaine Dulac – perla unica di questa di questa compenetrazione tra universo scientifico e artistico – egli indica l'artisticità del cinema proprio nella possibilità di ricreare il movimento a partire da una serie di immagini fisse e dalla possibilità di variare il rapporto tra cattura dei fotogrammi e loro riproduzione<sup>9</sup>. La tematica bergsoniana del rapporto tra continuo e discontinuo nell'istante cinematografico espressa in questo saggio dal dottor Comandon è un luogo comune della teoria del cinema di quegli anni, e si ripresenta costantemente anche nella riflessione di Jean Epstein, che la correda di abbondanti riferimenti provenienti dall'universo della cinematografia scientifica. Già in *De quelques conditions de la photogénie* egli annunciava che il cinema getta «una sfida alla logica del mondo» poiché la sua meccanica «compone il movimento sommando delle soste successive della pellicola davanti a un fascio luminoso, e crea dunque la mobilità con l'immobilità»<sup>10</sup>, per ritornare su questo tema nelle successive riflessioni sull'*Intelligence d'une machine*:

Zenone aveva quindi ragione a sostenere che l'analisi di un movimento restituisce una serie di arresti; solo aveva torto a negare la possibilità di questa assurda sintesi che ricomponne effettivamente il movimento con l'aggiunta di pause e che il cinematografo realizza grazie all'impotenza della nostra visione<sup>11</sup>.

Dalla scomposizione del movimento in singoli istanti deriva la possibilità di agire sulla cadenza della ripresa e di modificare in fase di proiezione la velocità apparente dei movimenti rendendo possibili episodi di fotogenia, ovvero lo sprigionarsi

9 J. Comandon, *Les possibilités artistiques de la cinématographie*, «Schémas», n. 1, febbraio 1927, pp. 73-80.

10 J. Epstein, *De quelques conditions de la photogénie* (1923), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 138.

11 J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, cit., p. 261.

questa qualità naturalmente presente negli esseri e nelle cose, che è svelata proprio dalla natura mobile dell'immagine cinematografica: ecco perché per Louis Delluc la schiusa di un fiore o i movimenti a *ralenti* sono momenti fotogenici e perché per Epstein un aspetto è fotogenico a condizione che vari simultaneamente nello spazio e nel tempo<sup>12</sup>. Nell'idea di fotogenia proposta da Dimitri Kirsanoff, inoltre, c'è un passo ulteriore, che la mette direttamente in relazione alla variabilità del rapporto movimento-tempo creato da *ralenti* e accelerato, i quali aprirebbero una via di comunicazione diretta con il subconscio, rivelando forme di temporalità sconosciute all'uomo:

Il cinema ha rapporti spazio-temporali [*mouvements-temps*] suoi propri, che sono diversi dal nostro terrestre. Parlo di *ralenti* e accelerato. Questi due aspetti (più che curiosi) del rapporto tra tempo e movimento hanno dimensioni proprie, che differiscono sia tra di loro sia dalla nostra concezione di rapporto spazio-temporale. Da qui il *fascino* onnipotente che assumono gli oggetti, riprodotti al cinema al *ralenti* o all'accelerato [...]. Il cinema ci rivela delle dimensioni che non conosciamo e che sono per noi estranee e misteriose, poiché diverse dalle nostre [...]. La causa di questa attrazione unica e onnipotente è ovviamente dovuta alla differenza tra i rapporti spazio-temporali che esperiamo nella vita e quelle che il cinema ci rivela<sup>13</sup>.

### **La scintilla elettrica e il microscopio del tempo**

Nello specifico, la tecnica del *ralenti* che apre il dibattito sul cinema scientifico nella letteratura specialistica e tra 1924 e 1925

---

12 Cfr. J. Epstein, *L'essentiel du cinéma. Fragment inédit d'une conférence* (1923), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., pp. 119-120.

13 D. Kirsanoff, *Les problèmes de la photogénie*, «Cinéa-Ciné pour tous», n. 87, 15 giugno 1927, p. 10 (trad. mia).

e anima le proiezioni al Vieux-Colombier da poco rilevato da Jean Tedesco<sup>14</sup> è la portatrice primaria dello slittamento dal dominio scientifico a quello propriamente epistemico di cui si parlava poco sopra. Questa tecnica arriva infatti in letteratura impregnata della sua matrice scientifica che la vuole capace di «sezionare» un movimento attraverso un dispositivo automatico: per Juan Arroy essa «scomponne e analizza i ritmi plastici più inafferrabili e fuggitivi», Louis Delluc non esita a parlarne in quanto «analisi d'immagini», «scomposizione del ritmo muscolare»<sup>15</sup> e Jean Tedesco procede in questo senso aprendo linguisticamente l'idea di «dissezione» di matrice scientifica: ad essere dissezionato non per lui non è più solo il movimento scientificamente inteso, bensì l'interesse del reale che tramite questo procedimento può essere finalmente scandagliata nella profondità dei suoi anditi: «ogni realtà visibile sarà dissezionata sotto lo scalpello del *metteur en scène* di domani»<sup>16</sup>.

Ma la centralità di questa tecnica nel dibattito sulla fotogenia assume una ragione ulteriore, che si misura sul piano complesso in cui la tecnica si intreccia all'etimologia. Per perfezionare l'*ultracinéma*, moltiplicando il numero di fotogrammi al secondo, Lucien Bull apporta infatti una importante innovazione tecnica: libera la pellicola dalle perforazioni, ma soprattutto introduce l'uso della «scintilla elettrica», ovvero di micro-scariche elettriche impiegate a mo' di otturatori. Per Bull stesso questa scintilla è in grado di illuminare le cose quasi snaturandole – «le cose ci sembrano a riposo, come cristallizzate nello spazio»<sup>17</sup> –

14 Si veda ad es. P. Desclaux, *L'ultracinéma et son inventeur. Pierre Noguès chef du laboratoire de Mécanique Animale de l'Institut Marey, nous explique comment il réalisa l'ultracinéma plus communément appelé "Ralenti"*, «Cinémagazine», n. 37, 30 settembre 1921, pp. 9-12 e gli *Études de ralenti* proiettati al Vieux-Colombier tra febbraio e marzo 1926 e a gennaio 1927.

15 J. Arroy, *Danses et danseurs de cinéma*, «Cinémagazine», n. 48, 26 novembre 1926, p. 427; L. Delluc, *Le cinéma, art populaire* (1921), ora in Id., *Écrits cinématographiques*, v. 2, *Le Cinéma au quotidien*, a cura di P. Lherminier, Cinémathèque française – Cahiers du Cinéma, Paris 1990, p. 282.

16 J. Tedesco, *Ce que devrait être le cinéma de 1924?*, «Cinéa-Ciné pour tous», n. 4, 1 gennaio 1924, p. 5.

17 L. Bull, *Les merveilles du ralenti*, «Cinéa», n. 80, 1 dicembre 1922, p. 6.

ma è Jean Tedesco a compiere un passo ulteriore in direzione teorica, riferendosi ad una

Meravigliosa combinazione di obiettivo cinematografico e scintilla elettrica ha potuto rivelare e mostrare. L'obiettivo, l'occhio preciso che fissa l'immagine vertiginosa sulla pellicola! La scintilla, potenza fotogenica dieci volte superiore a quella del sole [...]¹⁸.

È proprio come se Jean Tedesco estendesse il valore etimologico del termine “fotogenico” – cioè che genera luce – e lo fa sulle pagine di «Cinéa-Ciné pour tous», una rivista che in quel momento stava costruendo la teoria della fotogenia. Sicuramente fa specie notare come tra le pagine che «Cinéa» dedica alla *forma* e al *nudo fotogenici* e ai concorsi consacrati al *vestito* e persino al *lettore più fotogenico*, si faccia strada la *potenza fotogenica* della scintilla elettrica del *ralenti*. Non è un caso quindi che, quando Jean Epstein cerca di definire, nel 1921, la durata degli episodi di fotogenia – brevissimi, dal «valore nell'ordine del secondo» – ne indica come metro di paragone esattamente «una scintilla, un'eccezione intermittente che impone un sezionamento [*découpage*] mille volte più minuzioso di quello dei migliori film»¹⁹. Svolta dal dominio della scienza a quello della conoscenza che è sistematizzata dalla stessa Germaine Dulac quando parla di un invisibile (*invisible*) che sarebbe catturato da *ralenti* (in campo scientifico) che diventa l'impercettibile (*insaisissable*), quando con questa tecnica si catturano sfumature psicologiche:

L'invisibile: quando il *ralenti*, moltiplicando la cattura di immagini grazie alla sua rapidità, ci permette di scomporre un movimento nelle sue più piccole fasi plastiche. L'impercettibile [*insaisissable*], quando rende

18.J. Tedesco, *Ce que devrait être le cinéma de 1924?*, cit., p. 5.

19.J. Epstein, *Bonjour cinéma* (1921), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 94.



percepibili reazioni morali e psicologiche sfuggevoli<sup>20</sup>.

Questa capacità di sondare i sentimenti è esattamente quella che Epstein riconoscerà al *ralenti* – «credete che una menzogna, registrata al *ralenti* [...] potrà sfuggire alla verità?»<sup>21</sup> – ed è collegata alla sua genesi scientifica, al suo essere, insomma, un microscopio del tempo, in grado di frazionare i movimenti al millesimo di secondo. Il suo potere di «separare i sentimenti, di ingrandirli drammaticamente, di designare infallibilmente i movimenti sinceri dell'anima»<sup>22</sup> apporta un nuovo registro alla drammaturgia, facendosi dunque carico anche di una valenza morale nella microscopia dei gesti.

### L'addio alla scala natura

Se *ralenti* è in tedesco *Zeitlupe* (lente di ingrandimento del tempo), la parola tedesca per definire il *time-lapse* o accelerato è *Zeitraffen* (compressione del tempo): entrare nel tempo con una lente di ingrandimento fino a dissodare gli istanti di cui è composto e, all'opposto, comprimerne gli istanti per dare una visione sintetica di un fenomeno lento, svelando i ritmi della natura. Non è un caso, infatti, che la cronofotografia a tempi variabili sia stata impiegata anche dall'etologo Jakob Johann von Uexküll nel corso della sua riflessione sull'*Umwelt*. Allievo di Marey tra Napoli e Parigi, è attraverso questi esperimenti cronofotografici e cinematografici che egli riesce a dimostrare che «il tempo è un prodotto del soggetto», e a lavorare sulla definizione di un «tempo percettivo» attraverso il quale ciascun animale dà forma all'ambiente a sé proprio, il suo *Umwelt* appunto<sup>23</sup>. In un contesto estetico in cui il ritmo è al centro dell'e-

20 G. Dulac, *L'action de l'avant-garde cinématographique* (1931), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 158, corsivo nel testo.

21 J. Epstein, *Le cinématographe dans l'Archipel* (1928), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 200.

22 J. Epstein, *Quelques notes sur Edgar Allan Poe et les images douées de vie* (1928), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 189.

23 J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi*

laborazione teorica<sup>24</sup>, sono appunto da inserire le osservazioni di Kirsanoff sulla capacità di *ralenti* e accelerato di rendere visibili i rapporti spazio-temporali, differenti tra esseri viventi. Da qui «il fascino onnipotente» di queste tecniche, dovuto proprio «alla differenza tra i rapporti spazio-temporali che esperiamo nella vita e quelle che il cinema ci rivela»<sup>25</sup>.

La rivelazione dei ritmi propri ad ogni forma di vita, dei differenti ritmi del vivente è il motivo conduttore del celebre *Kultur-film Das Blumenwunder (Il miracolo dei fiori)*, M. Reichmann, BASF AG, 1922-1926), un film non a caso proiettato al Bauhaus, che esplicitamente crea un dialogo di sovrainpressioni tra *time-lapse* di fiori e piante in crescita e immagini dell'*Ausdruckstanz*, la danza espressionista in voga ai tempi, sottolineando le “facoltà mimetiche” di fiori e ballerini, le loro comuni attitudini in movimento<sup>26</sup>. Commentando questo film Rudolph Arnheim parla della rivelazione di una vita vegetativa fino ad allora segreta:

Mentre lo si girava si è osservato come le piante abbiano gesti espressivi che noi non vediamo soltanto perché troppo lenti per la nostra percezione, ma che divengono visibili nelle riprese accelerate [...]. Ecco l'irreale scoperta di un mondo vivente che non si era mai riusciti a rendere visibile in tutta la sua realtà. Si è così compreso che gli stessi principi, lo stesso codice, le stesse difficoltà, gli stessi desideri si applicano a tutte le creature viventi<sup>27</sup>.

Non è allora cosa nuova che le piante degli anni Venti abbia-

---

*sconosciuti e invisibili* (1934), trad. it. a cura di M. Mazzeo, Quodlibet, Macerata 2010, p. 76.

24 Cfr. L. Guido, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Payot, Lausanne 2007.

25 D. Kirsanoff, *Les problèmes de la photogénie*, cit., p. 10.

26 Il riferimento è a W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica* (1933), ora in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014, pp. 71-74.

27 R. Arnheim, *Estratti rivisti da Film come arte* (1933), ora in Id., *Film come arte*, tr. it. di P. Gobetti, Abscondita, Milano 2013, pp. 82-83.

no vite loro proprie, frequentemente proiettate nel club d'avanguardia – *La vie d'une plante à fleur*, *La vie sentimentale des végétaux* (Laboratoire du Vieux-Colombier), *Het leven der planten* (1925) – abbiano un'anima – *Die Seele der Pflanzen* (UFA, 1922) – come noi respirino in un film come *Atmen ist Leben* (*Il respiro è vita*, UFA, 1928) e come noi muoiano, abili a mettere in scena i più convincenti *memento mori* (*Épanouissement de quelques fleurs*, É. Labrely e J. Comandon, Pathé, 1919; *I fiori*, R. Omegna, Istituto Luce, 1934) che non sfuggiranno a Germaine Dulac: «fiori o foglie. Crescita, vita piena e morte. Inquietudine, gioia e dolore»<sup>28</sup>.

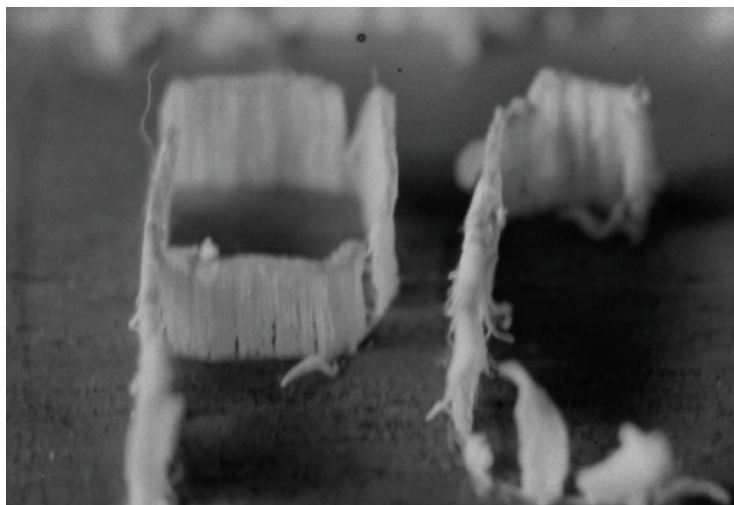
Ecco che il tema della vita vegetativa introduce al grande tema dell'animismo, che sappiamo per Jean Epstein costituire la vera potenza del cinema<sup>29</sup>. Proprio in senso animista è infatti da leggersi ciò che avviene tra novembre e dicembre 1926 sugli schermi del Vieux-Colombier: *La vie des végétaux* in programma a novembre diviene il mese successivo *La vie sentimentale des végétaux*, con l'aggiunta di quell'aggettivo «sentimentale» così sintomatico del milieu estetico di quegli anni. Questo film viene poi affiancato a *Moana* (R. Flaherty, 1926), in un fortunato abbinamento che tiene dal novembre 1926 sino al gennaio successivo, la cui coerenza interna è esplicitata da Charles De Saint-Cyr, direttore de «La semaine à Paris», il settimanale della programmazione di tutti gli spettacoli parigini:

[In *Moana*] abbiamo ammirato la carnagione degli interpreti. Nessun trucco! Diventa inutile; ed è la grana stessa della pelle ad esserci restituita: è captata la vita fino a ciò che ha di più segreto, la sua parte più sensibile [...]. *La vie et la mort d'une rose* pone un problema simile: la pianta, l'uccello, l'insetto hanno la loro vita, le cui manifestazioni non sono meno delicate della grana della pelle umana<sup>30</sup>.

28 G. Dulac, *Du sentiment à la ligne*, «Schémas», n. 1, febbraio 1927, p. 29.

29 J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 134.

30 C. De Saint-Cyr, *Le règne de la "panchromatique" commence en France*, «La Semaine à Paris», n. 283, ottobre-novembre 1927, pp. 52-53.



Altération de l'aluminium  
par les sels de mercure

-  
J. Comandon  
Pathé, 1918, GP Archives-  
Restauration CNC

Het leven der planten

-  
Holft, 1925,  
Collection Eye Filmmuseum,  
the Netherlands



Ancora, l'accelerato svela l'animismo anche rendendo visibile la capillarità delle varie forme del vivente – a Philippe Soupault per esempio sembra di vedere un «nido di serpenti», un «braccio di donna» in un documentario sullo sviluppo delle piante<sup>31</sup> e soprattutto sovvertendo quella *scala naturae* che resisteva dall'antica Grecia, inducendoci a sospettare persino dell'inerte: uno scienziato come Eduard Bäumer – «non c'è modo per noi di confinarci nel mondo vivente; certi avvenimenti dell'inorganico sono dimostrati dal cinematografo»<sup>32</sup> – concorda in pieno con

31 P. Soupault, *Un film décevant: Erotikon – A propos d'un documentaire* (1929), ora in Id., *Écrits de cinéma 1918-1931*, a cura di O. e A. Virmaux, Plon, Paris 1979, p. 65.

32 E. Bäumer, *Cinematograph and Epistemology*, cit., p. 80.

le osservazioni di stampo estetico di un Arnheim:

Può darsi che ancora ci attendano mediante il movimento accelerato nei film rivelazioni eccitanti riguardanti, ad esempio, il comportamento della materia inorganica. Scoperte occasionali di tal genere sono state già compiute, ad esempio nei curiosissimi film accelerati sullo sviluppo dei cristalli o dei disegni fatti dal ghiaccio sui vetri delle finestre<sup>33</sup>.

Capiamo allora come questa capacità di accelerato e, metonimicamente, della settima arte, di giocare sulla permeabilità delle categorie naturali intercetti l'ambizione modernista di eliminare, proprio attraverso lo sguardo, ogni distinzione tra le categorie del reale, mettendo in scena una continua metamorfosi biologica, omologa a quella già delineata dai futuristi con il loro macchinico *panta rei*: «Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido»<sup>34</sup>. La posizione più estrema in questo senso viene da Jean Epstein che fa di questo animismo la chiave di volta della sua riflessione sul cinema, minando la scala naturale alle fondamenta: «non ci sono più frontiere tra i regni della natura»:

Tutto vive. I cristalli crescono, si avvicinano gli uni agli altri, si uniscono con la dolcezza della simpatia. Le simmetrie sono i loro costumi e le loro tradizioni. Cos'hanno di così diverso dai fiori e dalle cellule dei nostri più nobili tessuti? E la pianta che innalza il suo stelo, che rivolge le foglie alla luce, che apre e chiude la corolla, che piega gli stami sul pistillo, non ha forse, accelerata, esattamente la stessa qualità di vita del cavallo e del suo cavaliere che, al *ralenti*, planano sull'ostacolo e si piegano l'uno sull'altro? <sup>35</sup>.

33 R. Arnheim, *Estratti rivisti da Film come arte*, cit., p. 33.

34 Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, 11 aprile 1910.

35 J. Epstein, *Photogénie de l'impondérable* (1935), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 250.

**THÉÂTRE DU VIEUX-COLOMBIER**

21, Rue du Vieux-Colombier - Location Littré 57-87

Jusqu'au Jeudi 12 Juin inclus

**DERNIÈRES**

**LES HOMMES, LE DIMANCHE**

Un film sans acteurs professionnels que la presse vient d'accueillir  
comme un chef-d'œuvre.

**A partir du Vendredi 13 Juin**

Tous les soirs à 21 h. - Dimanches et Jeudis en matinée à 15 h.

EN EXCLUSIVITÉ A PARIS

**ANIMAUX PRIS SUR LE VIF**

I. LE VER A SOIE - II. LE RAT DES BLÉS - III. LE COUCOU  
IV. LE CAMÉLÉON

**ETUDES SUR PARIS**

par André SAUVAGE

LES ILES DE PARIS

DE LA TOUR SAINT-JACQUES A LA MONTAGNE SAINTE-GENEVIÈVE

**MOR-VRAN**  
**LA MER DES CORBEAUX**

LE DERNIER FILM DE JEAN EPSTEIN

Tourné pour le "Vieux-Colombier" à l'Île de Sein  
pendant les tempêtes de l'hiver 1929-30 (Production C. U. C.).

**STAN LAUREL**

et

**OLIVER HARDY**

dans l'une de leurs comédies

Prix des Places : 6 fr. 50, 8 fr. 50, 10 fr., 12 fr.

La Location est ouverte six jours à l'avance de 11 à 12 h. 30 et de 14 à 19 h. 30  
Les Lundis en soirée, tarif spécial réservé aux Étudiants.

Programma del Vieux-  
Colombier

-  
giugno 1930,  
Fonds Jean et Marie Epstein,  
Collection la Cinémathèque  
française

Effettivamente classificare il regno naturale d'appartenenza può diventare problematico osservando l'*Altération de l'aluminium par les sels de mercure* (J. Comandon, Pathé, 1918) e l'olandese *Het leven der planten* (Prod. Holfu, 1925): minerali o piante vive? Corolla pronta ad aprirsi o pipistrello? La venticinquesima *performance* della London Film Society gioca esattamente con questa capacità dell'accelerato di sconvolgere le classificazioni dei regni naturali: qui un *Filmstudie* di Hans Richter è proiettato congiuntamente a un *Plant Magic*, un titolo alquanto *tricky*, per un film che non ritrae le vicissitudini di una pianta, bensì di una «formazione biochimica di carboidrati»<sup>36</sup>.

### Fotogenia degli animali

Oltre ai film a *ralenti* e in *time-lapse*, il dibattito sulla fotogenia si alimenta nelle sale e sulle pagine dell'avanguardia anche attraverso il *film animalier*, documentario sugli animali. Introdotti nel dibattito da testi come *La Jungle du cinéma* di Delluc (1921), gli animali compaiono infatti fin da subito in programmazione nei ciné-club, in particolare quelli sulla rivelazione della vita acquatica, in prima istanza probabilmente per una fascinazione legata alla tecnica, alla novità delle riprese subacquee. Allo Studio des Ursulines, già prima dell'arrivo degli *Oursins* di Jean Painlevé, nell'ottobre 1929, si susseguono anonimi documentari ad ambientazione sottomarina – *Les jardins de la mer*, *Images sous-marines* – e al Vieux-Colombier film simili si ripresentano sotto i vari titoli di *La vie au fond de la mer*, *Cinégraphie sous-marine*, *Poissons transparents et poulpes*, o il longevo *Les merveilles de la mer*, che rimane in programma fino alla fine dell'attività di sala. Oltre ai film sulle meraviglie della vita sottomarina, nel palinsesto scientifico di Tedesco compaiono anche altri animali, con titoli degni d'interesse quali *Animaux photogéniques* (maggio

<sup>36</sup> London Film Society, *25th performance* (21 ottobre 1928), ora in *The Film Society Programmes, 1925-1939*, a cura di G. Amberg, Arno Press, New York 1972, pp. 97-98.

È indifferente che si tratti di una donna, di un animale marino



Foto Ufa

*Nemici del cinema oggi,  
amici del cinema domani*

-  
H. Richter,  
(1929),  
Udine, Edizioni Centro  
*Espressioni Cinematografiche*,  
1991,  
p. 9

1927) e *Animaux pris sur le vif* (giugno 1930), e una collocazione altrettanto eloquente, ovvero affiancati alla sezione deputata allo studio della fotogenia delle espressioni: «*Selezioni d'espressione*: con questo titolo [presentiamo] una serie d'espressioni di alcuni interpreti di spicco per evidenziare più chiaramente le loro qualità: Séverin-Mars, Lillian Gish, Raquel Meller, Ivan Mosjoukine»<sup>37</sup>.

È cosa nota come il dibattito sulla fotogenia passasse all'epoca anche dall'avvicinamento all'attore, dal primo piano del suo viso. E non solo in ambito francese, come possiamo desumere dalla pagina di *Nemici del cinema oggi, amici del cinema domani* dedicata alla comparazione tra un volto di donna e un animale marino.

C'è infatti tutta una letteratura negli anni Venti che parla di una vera e propria "fotogenia degli animali": Colette programma una conferenza al Vieux-Colombier sulla *Photogénie des bêtes*

<sup>37</sup> Si veda il «Recueil factice d'articles de presse, de programmes et de documents concernant la direction du Vieux-Colombier par Jean Tedesco: saisons cinématographiques 1924-1928», Archives de la Bibliothèque Nationale de France, Richelieu, Arts du Spectacle, SR96/362, p. 6.



e Lucien Whal – su «Cinémagazine» – può chiedersi *Quel est l'animal le plus photogénique?* prendendo atto del fatto che spesso essi siano per loro natura più fotogenici dell'uomo il quale, invece, «non sempre è fotogenico»<sup>38</sup>. Gli articoli dei primi anni Venti raccontano di cani che «vivono, vibrano, esaminano e sembrano ammirare la natura con una sete intensa di poesia», alla stregua di «serpenti, uccelli e pesci, inconsapevoli attori»<sup>39</sup>, e in tutt'altro contesto, lo stesso Béla Balázs ritiene gli animali, in virtù della loro spontaneità, capaci della più pura fotogenia, sebbene mai esplicitamente nominata:

Il piacere particolare del vedere gli animali al cinema consiste nel fatto che essi *non recitano ma vivono*. Non sanno niente della macchina da presa e si comportano con ingenua serietà [...]. Certo è intendimento di ogni attore creare l'illusione che la propria mimica non sia solo «rappresentazione», bensì espressione di un sentimento autentico. Ma nessun attore riesce, in questo, a eguagliare gli animali. Per loro, infatti, *non si tratta di illusione, ma di autentica realtà*<sup>40</sup>.

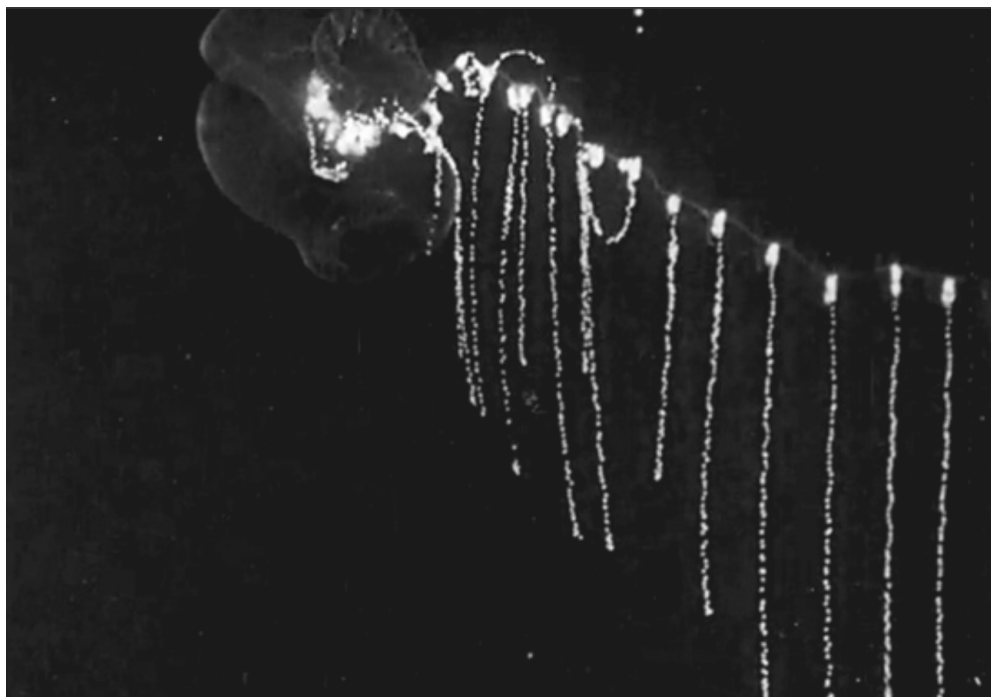
Animali spontanei in modo disarmante davanti alla cinepresa nella lettura di Balázs, e carichi di qualità fotogeniche che arrivano anche in Francia: essi «non si preoccupano minimamente dell'obiettivo e sono immuni dal panico da palcoscenico che paralizza invece tanti esseri umani [...] sorpresi dalla macchina da presa, occuperebbero gli stessi ruoli anche se il cinema non esistesse»<sup>41</sup>. Sulla stessa linea si muovono gli apprezzamenti espressi all'animale anche da Émile Vuillermoz: per lui la *Photogénie des bêtes* si dà documentario proprio grazie

38 L. Whal, *Quel est l'animal plus photogénique?*, «Cinémagazine», n. 49, 23 dicembre 1921, pp. 8-11.

39 *Ivi*, p. 9.

40 B. Balázs, *L'uomo visibile* (1924), trad. it. a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008, pp. 214-125.

41 Z. Rollini, *Les animaux au cinéma*, «Cinémagazine», n. 8, marzo 1921, p. 7; L. Whal, *Quel est l'animal plus photogénique?*, cit., p. 11.



*Beautés Naturelles*

Pathé,  
s.d.,  
Collection Cinémathèque  
Robert-Lynen,  
Mairie de Paris,  
GP Archives

a «certe libere attitudini, [...] a certe espressioni degli animali che hanno una forza allucinante e indimenticabile» e che rendono questo genere cinematografico degno di «un interesse psicologico e artistico infinitamente maggiore rispetto ai vaudeville o ai melodrammi che ci spuntano attorno ogni giorno con abbondanza e regolarità disperanti»<sup>42</sup>. Nello stesso 1927 il numero inaugurale di «Close Up» addirittura rimprovera alla produzione cinematografica dell'epoca di non saper assecondare le qualità specifiche dell'animale allo schermo, riducendolo piuttosto a un fantoccio di umana ispirazione e ignorando «l'intera psicologia dell'azione animale, che è uno studio affascinante e complesso»<sup>43</sup>.

Inoltre, come in Balázs la natura e gli animali erano osservati di nascosto, *colti in flagrante*, negli stessi anni anche in Francia la macchina da presa isola *La vie intime des oiseaux* per sondare *Les difficultés de la prise de vues*<sup>44</sup> e per sorprendere queste forme di vita intente nelle loro occupazioni genera uno straniamento che ha il sapore della prima volta, mediato dall'occhio regolabile dell'obiettivo:

42 E. Vuillermoz, *La photogénie des bêtes*, «Le Temps», 9 luglio 1927, p. 5.

43 E.L. Black, *Animals on the films*, «Close Up», v. 1, n. 1, luglio 1927, pp. 41-42.

44 Z. Rollini, *La vie intime des oiseaux photographiée*, «Cinémagazine», n. 3, 20 gennaio 1922, pp. 76-80.

Ammettete che quando vi sono state mostrati la vita, i costumi e la morte di insetti stravaganti, di solidi pachidermi o di animali da cortile, *spesso vi siete stupiti come se li aveste visti per la prima volta* [...]. Le creature domestiche vi hanno *turbato* più di una volta. Lo schermo ha sottolineato per voi il carattere, lo stile e le linee di queste bestie familiari<sup>45</sup>.

Esaminare la qualità di questo straniamento ci porta a considerare una questione determinante per definire il ruolo svolto dal cinema scientifico nell'elaborazione di una teoria estetica, ovvero la tensione tra i due poli dell'*umano* e dell'*a-umano*<sup>46</sup>: se da un lato, infatti, l'automatismo della macchina consente per la prima volta uno sguardo libero dal referente umano, dall'altro invece si tende ancora a leggere questi film secondo categorie proprie all'antropomorfismo. Per questo motivo «insetti e microbi assomigliano ai nostri più illustri contemporanei» e le piante soffrono secondo un copione che dispiega tutte le sfumature dei sentimenti – «in accelerato, la vita dei fiori è shakespeariana»<sup>47</sup>. In una parola: *Antropocentrismo*, come titola Vuillermoz su «Le Temps» in riferimento al film scientifico<sup>48</sup>. Louis Delluc, per esempio, delinea una posizione ancora carica di antropocentrismo recensendo un film sugli animali degli abissi che:

Ci ricordano i *personaggi* collocati da Wells tra i suoi *Primi uomini sulla Luna*, e ci ricordano anche i costumi barocchi, sadici e affascinanti delle *girls* americane che

45 L. Delluc, *Le cinéma, art populaire*, cit., p. 282.

46 Il termine *a-umano* è mutuato da P. De Haas (*Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Transédition, Paris 1986, p. 180) che, riferendosi all'articolo di Vuillermoz *Le cinéma de l'invisible* («Cinéa-Ciné pour tous», n. 78, 1 febbraio 1927, p. 6), spiega come molti cineasti dell'epoca cercassero di «raggiungere non una visione in-umana, ma a-umana».

47 B. Cendrars, *L'ABC du cinéma* (1926), ora in Id., *Hollywood. La Mecque du cinéma*, Ramsay, Paris 1987, p. 11.

48 E. Vuillermoz, *Courrier cinématographique – Anthropocentrisme*, «Le Temps», 19 marzo 1927, p. 5.

si muovono in fluide proiezioni colorate: ricordate le fantastiche *ballerine* sui pattini che Ralph Donnegan vi ha presentato lo scorso autunno sul palco dell'Alhambra?<sup>49</sup>

Dal lato opposto c'è invece un movimento molto radicale che fa Louis Chavance recensendo un film scientifico, che spiega quale sia la frontiera che possiamo raggiungere attraverso lo sguardo animale, introducendo una doppia semantica dell'astrazione: in primo luogo questi film scientifici godono della totale «astrazione dall'uomo», come nei documentari UFA o ne *La Tour* (R. Clair, 1928). Liberatisi dalla presenza umana, essi si fanno ugualmente forti di un secondo tipo di astrazione:

*L'astrazione da ogni forma sensibile, l'abbandono di una base reale; la sfilata di segni geometrici o di apparizioni amorfiche dall'impatto visivo unico ci introduce nel dominio più ardito dei film di Ruttmann o di Chomette. Ci vuole davvero un grande coraggio e una grande fiducia nel futuro pittorico del cinema per intraprendere simili produzioni<sup>50</sup>.*

Sembra di leggere Kandinskij quando scopre che «l'oggetto nuoce» ai suoi quadri. Infine, nella lettura di Marcel Defosse, sono proprio le «forme trasparenti che disegnano architetture complicate e irreali», «le geometrie inumane» di un film sulle creature sottomarine a svelarci *una certa fotogenia*, originata dal progressivo distacco dall'umano: «Ci sono fenomeni naturali che, per commuoverci, sembrano richiedere *solo una semplice trascrizione* secondo una determinata tecnica [...]. Credo che quella che viene definita *fotogenia* non sia altro che questa qualità applicata al cinema»<sup>51</sup>.

49 L. Delluc, *Les méduses* (1921), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 240.

50 L. Chavance, *Le symbole du sang*, «La Revue du Cinéma», n. 2, febbraio 1928, p.

51 M. Defosse, *Une certaine photogénie*, «Cinéa-Ciné pour tous», n. 93, 1 ottobre 1927, p. 13.

Proprio questo passaggio, ispirato al critico Defosse dalla visione di animali marini, ne consente uno ulteriore, a chiosa di un contributo in un volume sulla “costruzione del reale”. Si tratta di una riflessione di Jean Tedesco su *ralenti* e accelerato, ma che in definitiva può essere estesa a tutte le tecniche del cinema scientifico che catalizzano, nella teoria, un cambiamento radicale nella concezione stessa del medium. La sua base tecnica passa infatti dall’essere considerata un ostacolo all’affermazione del cinema come arte, alla sua stessa ragione: se per Ricciotto Canudo la dinamizzazione di inquadrature fisse rendeva il cinema arte dello spazio e del tempo, *nonostante* la sua base automatica ancora fosse un elemento problematico, già per Delluc la specificità cinematografica, ovvero la capacità di catturare la fotogenia non può prescindere dalla componente tecnica della mobilità dell’immagine cinematografica, e quindi alla variazione di rapporto temporale. Il passaggio ulteriore a cui assistiamo negli anni Venti è l’affermazione della dignità artistica del cinema *proprio in quanto* strumento automatico che può creare in autonomia dall’influenza umana, consentendo una profonda trasformazione visiva del reale. Un reale inteso prima di tutto come visione, stupefacente e nuova come l’angoscia di un vegetale in crescita, come la faticosa metamorfosi di un verme in farfalla, come la stessa natura fotogenica di un proiettile in corsa: «La sola magia di riprodurre il movimento come vogliamo, accelerandolo o rallentandolo al bisogno, è una prova sufficiente della nostra innegabile capacità di creare il meraviglioso»<sup>52</sup>.

52 J. Tedesco, *Le Règne du Théâtre et la Dictature du Cinéma*, «Cinéa-Ciné pour Tous» n. 74, 1 dicembre 1926, p. 10.



## Viva Paci, Gil Chataigner

Conserver et douter.

Animaux entre réserves et fixations<sup>1</sup>

### Introduction. À tout prendre...

Afin d'agir dans le grand programme de la connaissance et, surtout, de la *conservation* des éléments du règne du vivant, l'humain a échafaudé de multiples stratégies: représentations, captures, prélèvements, plastinations, narrations et mises en scène. Parmi ces éléments du vivant: les animaux. Dans toute la pluralité d'individus non-humains qui portent le visage animal, lorsque pensé comme sujet à conserver, les animaux ont été destinataires, au gré d'idéologies changeantes, de moyens déployés pour parvenir à une préservation prétendument pérenne. À la fois préservation de son espèce vivante dans un habitat naturel ou reconstitué. À la fois préservation de ses reliques pour sa cristallisation dans la mémoire et la science collective.

Notre texte souhaite se concentrer sur quelques événements de la relation à l'animal qui, rapprochés, nous semblent s'éclairer les uns des autres. Le film et plus généralement l'image en mouvement y sera tantôt une référence en creux (de l'étude du mouvement animal par le film, au sort du stockage de matériaux en thèques), tantôt une matière de l'expression d'un discours critique, tantôt encore un milieu technique et industriel qui produit des technologies (d'émancipation par le savoir, ou de contrôle dans les usages, selon les points de vue...).

D'abord, et encadrant le tout, nous proposons une présentation synthétique de l'histoire d'un espace hétérotopique, un espace autre, doué de sa propre relation au temps, et qui engendre son propre imaginaire, activant ses propres phantasmagories. Il s'agit des réserves de spécimens zoologiques dans les musées d'histoire naturelle. Nous avons mis en ordre leur

### Abstract

The essay aims to focus on certain aspects of the relationship with the animal through an analysis of the zoological collections in natural history museums and, in parallel, of some current audio-visual practices in which the phantasmagoria of these places is staged, prompting us to question our conservative attitude towards the animal.

### KEYWORDS

ZOOLOGICAL  
COLLECTION  
-  
ANIMALITY  
-  
TAXIDERMY  
-  
AKELEY CAMERA  
-  
PHANTASMAGORIA

<sup>1</sup> Ce texte est issu du programme de recherche de Viva Paci, "Cinéma et musée: taxidermies animales et autres archives du vivant", financé par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (2021-2024). Une version précédente de ce travail a fait l'objet d'une conférence, par les deux auteurs, "Les animaux en réserve. Réflexions autour de la conservation dans le paradigme audiovisuel", prononcée au colloque *Visualités artistiques et médiatiques du sujet animal*, dans le cadre du 89<sup>ième</sup> congrès de l'Association canadienne française pour l'avancement des sciences, Université Laval, Québec, le 10 mai 2022.

histoire brève, depuis le XIXe siècle, à partir de sources croisées, qui relèvent de la muséologie, de la littérature grise institutionnelle des muséums occidentaux dont nous observons les pratiques et des organismes transnationaux qui se chargent de réfléchir à la préservation sur une large échelle, de considérations historiques en biologie, et de quelques tentatives de curation muséale en beaux-arts qui en tiennent compte.

Nous proposons dans un deuxième temps un trajet commenté qui traverse quelques propositions audiovisuelles actuelles, rassemblées ici en raison de leurs contemplations des compactus de réserves de collections zoologiques. S’y joue la phantasmagorie de ces lieux, incitant à interroger notre action conservatrice vis-à-vis de l’animal. Nous avons en effet relevé dans le royaume de l’image en mouvement (du documentaire, au film essai, à la création en arts visuels) que, dès que les auteures s’intéressent à la question animale, les lieux des réserves zoologiques deviennent souvent théâtres où prennent forme des questions frontales sur notre manière d’habiter le monde.

*In fine*, un objet technique cinématographique du début du XXe siècle, la Akeley Camera, dont l’origine est très strictement liée à la contemplation d’un animal capturé (sur film) et conservé (sur thèques) sera présenté en proposant un effet miroir, comme d’une caméra qui répond à une autre, sans doute en ouvrant la porte à plusieurs autres interrogations.

### **Des collections sur thèques (les réserves de spécimens zoologiques et leur historicité)**

Les réserves muséales fascinent. Des artefacts accumulés selon des lois et des contraintes qui ne doivent rien à leur lisibilité. Des lieux autres, qui ne pensent et ne veulent pas de circulation, pas de vision. Des réserves de spécimens d’animaux qui, ces derniers ayant croisé le regard de Gorgone, sont non seulement envoûtantes mais également assurément perturbantes. Condamnés à être morts, les individus qui les habitent *semblent*, en plus, devoir marchander le prix de l’oubli. Or, comment dans l’histoire des musées la conservation d’un artefact qui comporte



une relique animale a négocié sa mise en visibilité ou a misé sur sa préservation muette? Proposons une brève histoire de ces lieux suspendus, en filant les marges d'autres histoires: l'histoire institutionnelle de certains musées ou celle de certaines méthodes de conservation, convoquant à la fois des lectures de muséologie et d'histoire des sciences.

Le retrait invisibilisant de certains spécimens à des fins de conservation n'était pas de mise lors des premiers temps muséaux. Encouragés, dès la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, par le travail du naturaliste Carl von Linné, les premiers musées d'histoire naturelle furent portés par l'ambition de présenter une totalité exhaustive et systématique de spécimens, représentant au possible l'ensemble des espèces existantes dans la nature pour en interpréter une classification<sup>2</sup>. Tous les spécimens possédés par l'institution étaient présentés à ses visiteuses, partageant avec les naturalistes d'alors leur précieux matériel d'étude taxonomique. La conservation de ces artefacts s'opérait par le biais du mobilier spécialement conçu pour créer une limite entre la visiteuse et le spécimen, tout en permettant au regard d'être posé dessus: un mobilier vitré. Si la fonction de préservation prenait lieu à l'*intérieur* du meuble, la fonction de présentation était simultanément permise depuis l'*extérieur* du meuble<sup>3</sup>. Un nouveau tournant muséographique fut pris vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, peu après que la publication de l'*Origine des espèces* de Charles Darwin en 1859 ait démystifié l'évolution par adaptation des animaux et provoqué le détournement des

2 Parmi le retraçage de l'histoire des pensées et collections d'histoire naturelle propres au Muséum national d'Histoire naturelle, un constat muséal plus général de l'influence des sciences de la classification sur le recours aux spécimens est dressé dans : B. Daugeron, *Collections naturalistes entre science et empires (1763-1804)*, Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, Paris, 2009, pp. 140-141. Aussi, voir : T. Bru, *La collection éclatée. Circulations et techniques d'organisation des données en sciences naturelles (XVIII<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle)*, «Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines», vol. 6, 2017, pp. 160-161.

3 A. Te Heesen, *Du rangement de la connaissance*, dans A. Beyer, A. Mengoni et A. Von Schöning (dir.), *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Éditions de la maison des sciences de l'homme, Paris 2014, pp. 58-60.

sciences systématiques et classificatoires. Apparaissaient de premières expositions thématiques dans les musées d'histoire naturelle, pour aborder avec un esprit didactique des sujets scientifiques plus précis. Entre autres, les dispositifs d'exposition, tels que les illusionnistes dioramas d'habitat, exigèrent plus d'espace dans les galeries des muséums pour moins de spécimens, alors que ces derniers se faisaient de plus en plus nombreux au gré des expéditions institutionnelles: il devenait nécessaire de faire une sélection ciblée parmi les animaux à exposer<sup>4</sup>. Les autres, laissés de côté dans des endroits spéciaux, demeuraient hors de la vue des publics. C'est ainsi que commença à s'opérer une séparation spatiale des espaces de présentation et des espaces de rangement<sup>5</sup> plus nette ensuite, depuis les années 1930<sup>6</sup>. Ce n'est qu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle que sont développées des technologies de conservation préventive plus poussées et qu'apparaît la professionnalisation de personnels spécialisés dans la gestion de ces collections<sup>7</sup>, sous la pression d'un constat collectif que

4 M. Van-Praët, *Cultures scientifiques et musées d'histoire naturelle en France*, «Hermès, La Revue», vol. 2, n. 20, 1996, pp. 145-146.

5 «Museum International», UNESCO, Paris, n. 188 (vol. 47, n. 4), 1995, p. 4; Les projets français, anglais, étatsuniens et allemands de séparation spatiale des collections muséales de sciences naturelles sont retracés dans : R. Langebeek, *Les musées d'histoire naturelle de Leyde, Paris et Londres. Analyse de l'évolution et du mode d'exposition des objets de musée d'histoire naturelle jusqu'aux premières années du XIX<sup>e</sup> siècle ; comparaison entre l e «s Rijks Museum van Natuurlijke Historie» de Leyde, le Muséum national d'Histoire naturelle de Paris et le «British Museum» de Londres*, Thèse, Muséum national d'Histoire naturelle, Paris, 2010, pp. 212-249

6 M. Van-Praët, *Contradictions des musées d'histoire naturelle et évolution de leurs expositions*, dans B. Schiele (dir.), *Faire voir, faire savoir: la muséologie scientifique au présent*, Musée de la Civilisation, Québec 1989, p. 30.

7 A. Desvallées, F. Mairesse, (dir.). *Réserve*. dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Armand Colin, Paris 2011, p. 654. Soulignons au passage que, si l'histoire des réserves muséales (cfr., pour un accès aux questions contemporaines, [https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2019-07/Publication\\_Soire%CC%81e%20de%CC%81bat%20du%2018%20avril\\_num%CC%81rique.pdf](https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2019-07/Publication_Soire%CC%81e%20de%CC%81bat%20du%2018%20avril_num%CC%81rique.pdf)) en contexte des musées d'art, a sans doute des points en commun avec les réserves de spécimens zoologiques naturalisés, le potentiel d'agentivité d'une zoothèque se voudrait distinct de la conservation à fins de conservation du patrimoine ou de potentiel expositif. D'ailleurs, les musées d'histoire naturelle ont une histoire institutionnelle résolument

les réserves constituent les parties négligées des musées, alors qu'elles possèdent un rôle primordial à revaloriser<sup>8</sup>. L'absence de salles spécialement conçues pour être propices à une préservation éternelle de matériel dans l'enceinte muséale compromet la conservation d'animaux détenteurs d'ultimes informations écologiques, alors que ceux-ci, dûment taxidermisés, nécessitent des niveaux de température, de lumière et de ventilation spécifiques, et d'un contact minimisé avec l'humain<sup>9</sup>. Cela étant dit, eut été au départ que ces besoins conditionnels fussent respectés – lorsque les corps animés n'étaient encore ni dépecés, ni rapiécés, ni déposés entre quatre murs – une chance supplémentaire aurait été laissée à leurs descendances de demeurer vivantes...

Mais restons du côté de la croyance en la conservation de l'animal-objet au musée: en 1995, Philippe Taquet, paléontologue au Muséum national d'histoire naturelle (de France), MNHN, et ancien directeur du même musée, soulignait que, à une époque où les scientifiques tentaient déjà d'alerter sur les besoins urgents d'une politique de conservation de la nature, les spécimens collectés sur le terrain et conservés depuis plus de 300 ans dans les musées, étaient des sources de données irremplaçables<sup>10</sup>. Bifurque alors ici l'histoire institutionnelle des réserves de spécimens naturalisés. Le MNHN fonde sa Zoothèque: bâtiment nouvellement construit, entièrement dédié à la conservation des collections zoologiques, mais aussi à l'étude de ces collections<sup>11</sup>. Dans cette lignée, de plus en plus d'institutions muséales à grands moyens créent des bâtiments de ré-

---

distincte des musées d'art.

8 M. Lord, *Éditorial*, «Museum International», UNESCO, Paris, n.188 (vol. 47, n. 4), 1995, p. 3; J. E. Verner, C. J. Horgan (dir.), *Museum collection storage*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) 1979, p. 9.

9 U. V. Wilcox, *Les réserves dans les musées: un colloque international*, «Museum International», UNESCO, Paris, n. 188 (vol. 47, n. 4), 1995, p. 18.

10 P. Taquet est interrogé par D. Ferriot dans le cadre de son article *Les réserves dans les musées: un colloque international*, «Museum International», cit., p. 37.

11 *Ibidem*.

serveurs séparés des musées<sup>12</sup>, pour prendre un meilleur soin des artefacts et spécimens animaux, mais surtout pour améliorer leur accès aux fins de la recherche scientifique. Ici, *rangés à perpétuité* loin de l'humain, les animaux conservés doivent rester inertes pour des très longues périodes, asymptote de *infiniment*, afin de demeurer les détenteurs ultimes de précieuses informations scientifiques sur des milieux et espèces menacés, tel que le démontre la multiplication des publications de biologistes de la conservation en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Les spécimens sont ainsi à la fois une présence concrète (qui colporte le passé de la prise, et le présent de l'état de la conservation) et une promesse de futur (pour le décodage d'une réalité qui puisse encore être source de récits de vie et de récit de science).

Ces phases historiques de la gestion des collections zoologiques, pour une conservation préventive d'artefacts *ex situ*, se distinguent et se meuvent parallèlement à l'histoire de la conservation *in situ* d'espèces animales dans leurs habitats pour le maintien d'une riche biodiversité. Cette jonction spéculative faite, elle nous aide à clarifier les contours d'un véritable paradigme de la conservation. Multiple, complexe, paradigmatique

12 Le Smithsonian a ouvert son Museum Support Center en 1983 (à ce sujet, consulter U.V. Wilcox, *Les réserves dans les musées: un colloque international*, cit., pp. 18-22). Le Musée Canadien de la Nature est rattaché à l'Edifice du patrimoine naturel depuis 1997. Le Musée des Confluences de Lyon est annexé au Centre de Conservation et d'Etude des Collections depuis 2002.

13 Une revue des articles de biologie soulignant l'intérêt des collections zoologiques de vertébrés naturalisés pour l'entreprise des sciences de la conservation a permis de dresser une liste non exhaustive: C.J. Schmitt, J.A. Cook, K.R. Zamudio, S.V. Edwards, *Museum specimens of terrestrial vertebrates are sensitive indicators of environmental change in the Anthropocene*, «Phil. Trans. R. Soc. B», vol. 374, 2018, <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2017.0387>; K.R. Lips, *Museum collections: Mining the past to manage the future*, «PNAS», vol. 108, n. 23, 2011, pp. 9323-9324; A.V. Suarez, N.D. Tsutsui, *The Value of Museum Collections for Research and Society*, «BioScience», vol. 54, n. 1, 2004, pp. 69-71; K.G. Johnson, et al., *Climate Change and Biosphere Response: Unlocking the Collections Vault*, «BioScience», vol. 61, n. 2, 2011, pp. 147-153; National Academies of Sciences, Engineering, and Medicine, *Biological Collections: Ensuring Critical Research and Education for the 21<sup>st</sup> Century*, The National Academies Press, Washington, D.C., 2020, <https://doi.org/10.17226/25592>.

de notre relation au vivant et, donc, cela va de soi, paradoxale et problématique. Sans pouvoir retracer ici l'ensemble des autres composantes du paradigme de la conservation, que nous explorons ailleurs dans notre travail<sup>14</sup>, convoquons ici de suite une série d'œuvres actuelles contemplant des réserves qui, de manière plus ou moins directe, en mesurent paradoxes et problèmes, renforcent le malaise, cultivent le doute.

### **Des images insistantes (ces plans fixes d'espaces hors du temps pour animaux en reste)**

La construction du savoir naturaliste qui a piloté depuis des siècles la connaissance animale est aujourd'hui mise en exergue au travers d'œuvres audiovisuelles des cinémas du réel s'emparant des sujets liés à la question animale. Au milieu de cette constitution filmographique<sup>15</sup>, une curiosité pour la figure de la

14 Cfr. les conférences de Viva Paci: "Confier à l'animal le pouvoir de l'écriture. Récits, entre science, fiction et création, d'une utopie humaniste...", dans le cadre des Rencontres de l'Axe Écrire et penser avec l'histoire, Laboratoire CERILAC, Université de Paris Cité, 19 mai 2022. «Archives du vivant, la suite. Animaux et quelques questions de cinéma», dans le cadre d'*Archi vives/Séminaire III*, Université de Paris Cité et Cinémathèque française, 21 avril 2022. "Archives du vivant. Muséographie des sciences naturelles et cinéma", dans le cadre du Séminaire du Master Archives et devenir des images, *Archi vives/Séminaire II*, Université de Paris Cité et Cinémathèque française, 6 mai 2021. Ainsi que le travail de synthèse de la maîtrise en Muséologie de Gil Chataigner «Muséaliser la forme animale. L'expérience esthétique des spécimens naturalisés dans les musées de sciences naturelles», sous la direction de Bernard Schiele, avril 2022.

15 Le corpus restreint d'œuvres audiovisuelles sur lesquelles nous travaillons met en évidence notre vision des cinémas du réel (cfr. les travaux du *labdoc*): des créations qui partent du réel, et y reviennent après expérience, effort de compréhension et avec une posture critique. Mettons ainsi en exergue: James Benning, *Natural History*, 2014; Erik Bullot, *Nouveau manuel de l'oiseleur*, 2017; Geneviève Chevalier, *Mirement*, 2019-2022; Design Earth, *Elephant in the Room*, 2021; Camille Henrot, *Grosse fatigue*, 2013; Hillside Projects, *Searching for the European roller*, 2017; Nicolas Philibert, *Un animal, des animaux*, 1995. Soulignons aussi que, du côté des plasticiennes, certaines œuvres, qui *stricto sensu* ne mobilisent pas l'image en mouvement, en sont tout de même issues (par usages de procédés, inspirations, références directes), et plus

réserve zoologique de musée d'histoire naturelle revient. Tantôt zoothèque utilitaire avec ses compactus, tantôt entrepôt entropique avec ses étagères, les caméras les fixent. La récurrence de ce thème met en lumière la propriété de la réserve contemporaine à être un des décors propices au questionnement des relations entretenues avec les animaux qui la peuplent immobilement, après avoir été amassés par l'humain. Notre propre fascination pour les réserves est alors double. Si ces lieux sont de toute évidence des attracteurs dont le sens reste à dépouiller pour les artistes qui filment des reliques animales, ces entrepôts revêtent aussi un rôle – conceptuel et pragmatique – exemplaire quant à la question de la conservation. Passons en revue quelques scènes audiovisuelles qui les concernent.

Dans *Natural History* (2014), de James Benning, le décor des réserves du muséum d'histoire naturelle de Vienne pose pendant 77 minutes. Benning y accomplit un exercice méticuleux, comme dans toute son œuvre, de regard sur des choses qui attendaient d'être regardées. Succession de plans fixes, allant de quelques secondes à plusieurs longues minutes, la spectatrice y emprunte les yeux vitreux des animaux, siégeant ici et là. Comme ces derniers, la caméra qui permet la prise d'images semble avoir été oubliée, ou du moins posée pour une durée prétendument infinie. Alors, il ne reste plus qu'à contempler la vue offerte. Deux ours blancs encastrés l'un au-dessus de l'autre dans une même étagère métallique à proximité d'une signalétique de porte de sortie de secours. Des bocaux de poissons conservés en solution, colorés différemment selon la réfraction d'un éclairage artificiel (mais naturel en termes de tournage), derrière lesquels on entrevoit des prises électriques. Lors des plans les plus longs, les minutes passent et seul le vrombissement sourd et irrégulier des systèmes d'aération et de régulation de température rappelle qu'il ne s'agit pas d'une vue photographique étirée mais bien d'un endroit laissé pour inerte, en

---

généralement participent du plus vaste paradigme documentaire des arts, en lien lui, directement avec les phénomènes des cinémas du réel. L'artiste australienne Janet Laurence, et son œuvre, sont en ce sens à mettre de l'avant. Nous y travaillerons à l'avenir.

reste. Soudain, un éclat de voix brise ce quasi-silence, ou des bruits de pas qui résonnent dans un couloir lointain. Est-ce le matin, le soir, la nuit? Impossible de le savoir, sans lumière naturelle les réserves sont exemptées de tout rythme circadien. La grande majorité des animaux taxidermisés peuplant la réserve ne sont pas concernés par l'intervention humaine. Pourquoi, à cet instant *précis*, ce spécimen *précis* était-il nécessaire, alors qu'il est possiblement posé ici depuis plusieurs années sans avoir été le sujet d'un seul regard humain? En même temps que les spécimens bénéficient tous d'une conservation précautionneuse justifiée par un discours institutionnel qui les annonce comme de haute importance pour la recherche scientifique, beaucoup ne seront qu'à peine observé au cours de leur *vie de spécimen*. Si ces considérations excèdent peut-être celles que le film de Benning travaille au corps, il reste que l'*atemporalité* devant laquelle le film place la spectatrice est aussi affaire de conservation, et il nous paraît important de la pointer.

Dans un autre film, *Un animal, des animaux* de Nicolas Philibert (1994), nous sommes invitées à observer les muséologues et autres décisionnaires dans certaines étapes du processus de la mise en exposition d'animaux naturalisés de la Grande Galerie de l'Évolution du MNHN après vingt-cinq ans de fermeture. Un hommage, parfois détaché et parfois de biais, au travail d'inspection mené par une institution lorsqu'elle procède à l'établissement d'une mise en scène muséographique illustrant un discours scientifique. Les réserves de collections zoologiques du musée, la Zoothèque, sont alors le lieu principal de ces prises de décisions. Lorsqu'un des compactus est actionné pour être déplacé, il emporte avec lui une vingtaine d'animaux pétrifiés, étroitement rangés quoique sans zones de contact. Alors, les protagonistes humains déambulent dans l'allée, puis convergent vers un animal qui retient leur regard, le commentent, avant d'en rejoindre un autre qui, quant à lui, sera pris en main pour mieux être observé. Filmés par la caméra du film de Philibert, les autres animaux de la réserve semblent suppliants, et nous nous demandons avec eux pourquoi n'ont-ils pas bénéficié de la même attention, alors qu'ils ne font rien d'autre qu'attendre

sagement depuis des années. Mais cette fois-ci, si un animal est digne d'intérêt il se pourrait qu'il soit extrait de ces réserves et qu'il rejoigne un ailleurs muséal où il sera visible de toutes. *Un animal, des animaux* révèle alors le sort de ces spécimens sélectionnés, à commencer par un transport sur roulettes au milieu d'un espace qui n'emprunte rien de l'habitat naturel de l'animal représenté – paradoxe, dont la caméra met en lumière l'absurdité visuelle, pourtant bien justifié. L'absurde sensé de l'activité humaine sur ces animaux morts, en réserve, est souligné par de nombreuses scènes. Comme celle trahissant l'ironie inhérente à la taxidermie telle que seule la peau de l'individu est manipulée et montée sur une sculpture qui sera pourtant identifiée dans son ensemble comme l'animal représenté. Ou encore celle révélant la réification absolue d'un spécimen d'éléphant lors de son étude colorimétrique outillée par un carnet d'échantillons de couleurs.

Dans certaines autres œuvres audiovisuelles récentes, la réserve est un lieu représenté parmi d'autres pour inclure une figure scientifique dans une pluridisciplinarité d'interlocutrices. Entre autres, le vertigineux *Grosse fatigue* (2013) de Camille Henrot, où les tiroirs de rangement des cabinets coulissants s'ouvrent comme, dans une mise en forme *World Wide Web*, des fenêtres de navigation, à l'infini<sup>16</sup>. Ou encore, le triptyque d'œuvres *Mirement/Towering* de Geneviève Chevalier (*Mirement/La Ménagerie*, 2021; *Mirement/L'Herbier*, 2019-2021; *Mirement/Trisements*, 2021-2022) dans lequel l'artiste sonde, notamment par la projection vidéographique, les relations modernes aux règnes du vivant déplacés dans des lieux de production de la connaissance: le jardin, la ménagerie, la collection muséale d'herbiers, la collection muséale zoologique... Plus précisément, le dernier épisode de ce cycle, *Mirement/Trisements*, ausculte la collection de peaux d'oiseaux de l'Université Laval et «explore librement

---

16 Si *Grosse fatigue* plongeait ses racines dans une résidence de recherche-création au Smithsonian Museum of Natural History, Camille Henrot continuera cette réflexion, par une collaboration avec le MNHN par la suite, dont naître *The Pale Fox* en 2014, au Bétonsalon Centre d'art et de recherche à Paris. <https://www.betonsalon.net/spip.php?rubrique282>



l'univers clos de la collection d'histoire naturelle, tout en cherchant à la déplacer virtuellement dans l'habitat qui est celui des espèces ciblées»<sup>17</sup>.

Notre attention est aussi retenue par les réserves aperçues dans *Searching for the European Roller* (2017) du duo d'artistes suédois Hillside Projects, documentant de manière ludique la quasi-extinction et l'espoir de réintroduction en Suède de l'espèce d'oiseau le rollier d'Europe. Docte et satirique, cette œuvre pastiche divers registres de communication qui concernent l'animal dans nos discours. Dans une scène des réserves, l'artiste Jonas Böttern se déplace calmement, fait rouler un compactus grâce à sa manivelle, tout en respectant le silence et l'inertie du lieu et de ce qui le compose. Seuls les socles et étiquettes associés aux sept spécimens de rollier d'Europe ne sont donnés à voir, c'est-à-dire les accessoires qui ont été ajoutés aux corps animaux pour mener à bien leur rangement pérenne et efficace, et par extension leur bonne conservation. Les reliques animales en tant que telles ne sont pas révélées, mais le narrateur les décrit par leur propriété de détentrices d'informations scientifiques à analyser quant à leur espèce, en même temps que par leur propriété d'être en un très bon état de conservation après une centaine d'années; soit les deux résultantes de l'activité conservationniste humaine sur le corps animal. Lorsque la caméra se détourne de ces oiseaux, quelques plans, avec phrases en voix off, sont adressés plus globalement à l'endroit de l'agencement des autres spécimens dans la réserve, «everywhere from top to bottom», notant la présence d'un spécimen de lion «somewhere in

17 Site web de l'artiste, à l'adresse <http://genevievechevalier.ca/project/mirement-trisements-towering-trisements/>, consulté le 18 juillet 2022. De Chevalier signalons le dossier *L'artiste muséologue* de la revue «Espace», n. 129, et notamment l'article *Chrystel Lebas au Musée d'histoire naturelle de Londres: The Sir Edward James Salisbury Archive Re-visited* (pp. 6-17), sur l'œuvre de la photographe et cinéaste Lebas. Entre 2011 et 2017 Lebas a tourné sur les lieux capturés en négatif sur plus de 1400 plaques de verre par l'écologiste et ancien directeur des Jardins Botaniques Royaux de Kew, Salisbury, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce travail de revalorisation d'archives met en lumière les changements écologiques drastiques déclenchés par la crise environnementale, et par là-même le rôle joué par l'institution muséale d'histoire naturelle.

the mess». Les spécimens d'animaux naturalisés sont accumulés sans ordre particulier avant qu'ils ne soient éventuellement classifiés, avec des rangées linéaires de crânes, d'oiseau couchés sur leurs flancs, de boîtes remplies de restes zoologiques étiquetées de noms latins, de squelettes de mammifères croisant des peaux montées avec ou sans yeux en simili. À l'image de *Searching for the European Roller*, les œuvres audiovisuelles donnant à voir les réserves de collections zoologiques d'aujourd'hui sont des témoins de l'organisation dans l'espace de ces lieux, défiant toutes les habitudes de contextes de rencontre avec la forme animale: du fait de leur conservation dans le temps, les animaux sont entourés de matériaux et d'autres objets, et sont placés les uns par rapport aux autres, tels qu'ils ne le seraient jamais dans leur habitat naturel, ni en captivité dans un zoo, ni naturalisés dans une exposition d'histoire naturelle. Loin de la vue des visiteuses, l'organisation dans l'espace d'une collection zoologique en réserve est uniquement soumise à un besoin pratique de stocker efficacement pour conserver durablement. Il faut faire gain d'espace, minimiser les zones de contact, tout en ayant en tête de laisser un accès logique et rapide aux spécimens lorsqu'il sera nécessaire. Ceux-ci sont disposés par ordre taxonomique, ou alors par collections de donatrices; si ces ordres ne sont pas dérangés par des contraintes liées aux dimensions des objets ou à d'autres besoins spécifiques. Les petits spécimens sont avec les autres petits et les grands avec les grands – gnous et ours têtes bêches, phoque et paon en face à face – faisant fi de toutes relations intra et interspécifiques naturelles. Une fois rangés à leur place, des étiquettes sont suspendues à l'une ou l'autre partie du corps, de l'éventuel polystyrène sur les cornes, la tête recouverte de papier kraft...

Finalement, si nous avons développé précédemment que la temporalité propre à la réserve de spécimens naturalisés est suspendue, ou au contraire infiniment étendue, c'est également spatialement qu'elle se singularise. Pour les visiteuses exceptionnelles, qu'il est captivant de découvrir une abondance de spécimens dans un décor aseptisé, dans des dispositions destinées ni au plaisir de l'œil humain, ni à répondre à un circuit dirigé par

des outils de médiation vulgarisateurs et intelligibles. Comme l'exprime l'ancienne directrice du Musée national des arts et traditions populaires, Martine Jaoul, pour justifier l'intérêt accru des visiteuses envers les quelques journées portes ouvertes de réserves muséales, tous types de collections confondus:

Combien de rêves, de frustrations ce lieu réservé engendre-t-il? [...] N'y cacheraient-on pas les plus beaux trésors du musée, les objets les plus insolites? [...] Et puis ne serait-ce pas un lieu de liberté où, loin de la foule, des cartels et des circuits imposés, dans le silence et la pénombre, on pourrait découvrir en compagnie d'un spécialiste passionné l'objet qui ne parle qu'à soi? [...] Une autre forme de délectation, au goût de fruit défendu!<sup>18</sup>

Nous proposons donc que c'est la procuration d'un espace-temps antinomique et suspendu du fait des fonctions de ces lieux qui stimule une attraction pour la représentation des réserves, et donc de ces animaux *réservés*, à travers les images en mouvement. Un espace-temps dont l'humain choisi de se retirer aux fins d'une double conservation: conservation de l'animal taxidermisé; et ultimement conservation des espèces menacées. La caméra qui filme les réserves est celle qui accède enfin à l'animal retiré, rarement accédé, rarement vu; en même temps qu'elle interroge les contours de ce même retrait.

### **Une prise sur le vif (le mouvement et l'habitat de l'animal par la caméra Akeley)**

Ces caméras contemporaines qui accèdent à l'animal hors de vue à des fins de conservation résonne avec le projet ayant motivé l'invention d'une caméra d'enregistrement d'images en mouvement, en 35mm, au début du XXe siècle: la Akeley Camera, inventée, brevetée et commercialisée par le taxider-

<sup>18</sup> M. Jaoul, *Des réserves, pour quoi faire?*, cit., p. 5.

miste américain éponyme, autour des années 1915. Celle-ci concrétise un moment exemplaire dans l'histoire de ce paradigme de la conservation – rendant possible la mise en boîte du vivant, son archivage au mieux, pour assurer une permanence, contre l'impermanence des êtres et des choses... Naturaliste et explorateur de l'est de l'Afrique, à sa manière frustré de ne rapporter que les carcasses des animaux rencontrés comme collectes de ses voyages de recherche aux allures de parties de chasse, la caméra de Carl Akeley pouvait remplir ses besoins alors non comblés par le matériel sur le marché<sup>19</sup>. Il lui devenait possible d'immortaliser par l'image «la charge d'un troupeau d'éléphants, un alligator saisissant sa proie ou un lion agonisant après avoir été pris au piège»<sup>20</sup>. Akeley était employé du American Museum of Natural History, où il était maître dans la collecte et la préparation d'animaux de la faune africaine aux fins de leur présentation muséale. Suivant son propre et démesuré projet, les peaux rapportées, montées sur des sculptures en terre glaise – ce que l'on nommera taxidermie moderne, dont il se trouva être reconnu le père américain – participeront à la crépusculaire Arche de Noé, composée de 28 dioramas d'habitat, dans ce qui sera nommé post-mortem le Akeley Hall of African Mammals et ouvert aux publics en 1936. Nous avons étudié en détail l'univers de cette caméra, entre autres par une recherche sur les presses corporatives synchrones à l'âge d'or de la caméra (1914-1930)<sup>21</sup> : revues de vulgarisation des sciences,

19 C.W. Person, *As Easily Handled as a Rifle: A Revolutionary Motion Picture Camera*, «Popular Science», vol. 89, n. 1, Juillet 1916, p. 77.

20 *Camera for Naturalists*, «Moving Picture World», vol. 29, n. 1, 8 juillet 1916, p. 275.

21 Compulser des revues corporatives d'une époque spécifique, est une méthode canonique en études cinématographiques, surtout sur les premiers temps d'un média, et plus généralement dans les recherches de Viva Paci. Cfr. par exemple le livre sous sa direction: *Une télévision allumée. Les arts dans le noir et blanc du tube cathodique* (en codirection avec Stéfany Boisvert), Presses universitaires de Vincennes, Paris 2017, p. 272. Ainsi que les articles: «Les visions d'un scientifique récalcitrant», in A. Gaudreault et L. Leforestier (dir.), *Méliès, carrefour des attractions*, Cerisy/Rennes, Colloque de Cerisy/Presses Universitaires de Rennes, Ehesp 2014, pp. 279-290. «*Les Films impossibles* ou

revues de l'industrie cinématographique, et de la direction photo en particulier.

Dans ses *habitat dioramas* comme dans l'idée de son cinéma – qui n'aura pas vraiment lieu de son vivant – l'un des principaux objectifs d'Akeley était d'encourager les publics à prendre connaissance d'une faune dont il était persuadé qu'elle était vouée à disparaître. Celle-ci serait alors au moins conservée par la mémoire des Américaines sensibilisées par le biais de ces dispositifs, témoignages du péril d'habitats naturels. L'avènement des dioramas dans les musées de sciences naturelles occidentaux est bel et bien allé de pair avec la conscientisation à la conservation de la nature, jusqu'à jouer un rôle décisif dans la fondation de réserves naturelles<sup>22</sup>. C'est donc dans cet élan de premières dynamiques de conservation des animaux et de leurs milieux à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, étroitement liée à l'histoire des

---

les possibilités du cinéma» in Frank Kessler (dir.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895-1915*, John Libbey, London 2007, pp. 304-311. "Anticiper les mutations. Le cas d'*Images du futur* (Montréal 1986-1996)", *Médiamorphoses* (Revue de l'Institut National de l'Audiovisuel de France), «D'un média... l'autre», n. 16 (sous la direction de Gilles Delavaud et Thierry Lancien), avril 2006, pp. 74-78.

<sup>22</sup> Par exemple, les dioramas de l'ornithologue Frank Chapman ont participé à encourager le président Roosevelt à établir dès 1903 la première réserve fédérale d'oiseaux sur la Pelican Island en Floride (cfr. E. Barlow Rogers, *The Dioramas of the American Museum of Natural History*, «SiteLines. A Journal of Place», vol. 8, n. 2, 2013, p. 11). Aussi, les travaux de Akeley ont incité à la création de la réserve du Parc national des Virunga, initialement intitulé Parc national Albert, entre le Congo et le Rwanda, pour la préservation gorilles argentés dès 1925 (cfr. P. Van Schuylenbergh, H. de Koeijer (dir.), *Virunga, archives et collections d'un parc national d'exception*, Musée royale de l'Afrique centrale, Tervuren, 2017). Dans son ouvrage *Against Extinction: Story of Conservation*, le professeur de conservation au département de géographie de l'Université de Cambridge, William M. Adams recense les phases successives de réactions et de méthodes de conservation face aux redoutables extinctions d'espèces animales depuis le XX<sup>e</sup> siècle en Occident. Son premier chapitre, inaugural, *The Challenge of Nature*, aborde les pratiques d'Akeley en tant que figure majeure des chasseurs-taxidermistes du début du siècle. Adams note également la croyance d'Akeley en la nécessité des parcs nationaux, en le citant au sujet du parc susnommé: «No other project of so moderate a size would render such valuable and lasting service to humanity and science as would the Parc National Albert».

pratiques muséales en sciences naturelles, que la création de la Akeley Camera apparut comme une innovation majeure. Elle vint offrir une nouvelle forme de représentation des espèces animales à une époque où leur prise d'image en milieu sauvage était très limitée, tel que le commente un rédacteur d'une revue de vulgarisation scientifique et technologique française introduisant ladite caméra à son lectorat: «il est toute une série de vues qui nécessitent un nouvel appareil: ce sont les vues d'histoire naturelle et celles concernant les mœurs des animaux sauvages»<sup>23</sup>. L'histoire biographique de l'homme Akeley veut que ce soit après plusieurs épisodes de chasse à la lance de lions par des chasseurs locaux entre 1909 et 1911, au cours desquels Akeley a échoué sa prise d'images, qu'il rentre à New York avec l'ambition de créer un matériel adéquat pour capturer la faune sauvage dans toute sa spontanéité et rapidité de mouvements<sup>24</sup>. L'innovante caméra cylindrique, pesant seulement 15 kilogrammes, était alors vantée d'être installable et prête à filmer en un temps record de trente secondes<sup>25</sup>. C'est principalement l'innovation d'une possibilité de rotater la caméra dans les positions horizontales et verticales, pour la prise d'images panoramiques à n'importe quelle vitesse désirée, qui distingue la caméra des autres appareils alors commercialisées<sup>26</sup>. Aussi, dégainable sans qu'un trépied ne soit nécessaire, toute base fixe suffisait à permettre les opérations<sup>27</sup>, tout portant à constater que la Akeley Camera fut définitivement «conçue avec l'idée de faire le portrait des vitesses les plus insaisissables et incon-

---

23 H. Volta, *Nouvel appareil cinématographique*, «La Nature: Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie», n. 2239, 26 août 1916, pp. 143-144.

24 A.H. Fisher, *Lion Spearing in the African Jungle*, «Travel», vol. 26, n. 4, août 1916, pp. 9-13; M.J. Akeley, *Carl Akeley's Africa: The Account of the Akeley-Eastman-Pomeroy African Hall Expedition of the American Museum of Natural History*, Dodd, Mead & Co., New York 1929, pp. 128-132.

25 C.W. Person, *As Easily Handled as a Rifle: A Revolutionary Motion Picture Camera*, cit., p. 78.

26 *Ibidem*.

27 *Ivi*, p. 80.

trôlables au monde; les allures des animaux sauvages»<sup>28</sup>. Par l'ensemble de ces innovations techniques, la caméra Akeley est venue combler le désir de son créateur d'archiver le vivant pour sensibiliser à des êtres vivants potentiellement en voie de disparition, en limitant la taxidermie issue de la chasse. Akeley affirma par exemple que c'est grâce à son invention qu'il put enregistrer et partager les premières images d'un gorille vivant dans son milieu sauvage<sup>29</sup>, pouvant immortaliser ses majestueuses rencontres avec quelques individus de cette espèce sans avoir à les tuer<sup>30</sup>. L'image fidèle, le mouvement libre, la manière d'habiter le milieu et le relationnel entre les individus, sont les éléments que ce naturaliste recherche. C'est tout de même intuitivement très innovant.

Dans un de ses ouvrages autobiographiques, la seconde femme et veuve d'Akeley, l'exploratrice et naturaliste Mary Jobe Akeley, confia combien l'enregistrement cinématographique d'animaux sauvages africains et sa diffusion à des fins éducatives comptaient pour son mari, «à mesure qu'il était témoin des ravages causés dans les zones de chasse au gros gibier»<sup>31</sup>. C'est également remarqué en 1927 dans un article publié par le AMNH en hommage posthume, notant «son amour pour [les mammifères africains], sa croyance totale en leur beauté, [...] son souci d'enregistrer la vie sauvage existante avant qu'elle ne devienne une histoire du passé»<sup>32</sup>. En effet, c'est dès 1911, alors

28 Notre traduction, I.B. Hoke, *What is an Akeley?*, «American Cinematographer», vol. 9, n. 1, avril 1928, pp. 20-21.

29 C.E. Akeley, *In Brightest Africa*, Garden City Publishing, Memorial Edition, New York, 1923, pp. 223-224.

30 *Ivi.*, p. 235: «Here is a perfectly peaceful family group including three or four males. I could use my two males without apologies. There is really no necessity for killing another animal. So the guns were put behind and the camera pushed forward and we had the extreme satisfaction of seeing that band of gorillas disappear over the crest of the opposite ridge none the worse for having met with white men that morning».

31 M.J. Akeley, *Carl Akeley's Africa: The Account of the Akeley-Eastman-Pomeroy African Hall Expedition of the American Museum of Natural History*, cit., p. 129. Les traductions sont les nôtres.

32 F.T. Davison, *Akeley, The Inventor*, «Natural History», vol. 27, n. 2, mars-

que la caméra n'est pas encore matérialisée, que Carl Akeley partageait à la revue *Moving Picture World* son vœu de voir tous les musées d'histoire naturelles disposer d'un fonds d'enregistrements cinématographiques dédié à instruire publics et écoles<sup>33</sup>, à une ère où les cinémathèques n'existaient pas encore. Possiblement sous son influence, aucune source à notre connaissance ne l'atteste, le AMNH établit en 1915 sa Motion Picture Library<sup>34</sup>, souhaitant en faire une référence internationale en matière de diffusion de films documentant la nature et l'histoire naturelle, à des fins d'études et de recherche<sup>35</sup>. La Motion Picture Library connut une croissance exponentielle entre 1925 et 1930<sup>36</sup> – tant dans ses missions d'acquisition que de prêt à d'autres institutions<sup>37</sup>, de coproduction et de sponsor d'expéditions – comptabilisant plus de 750,000ft de film à la fin des années 30<sup>38</sup>. L'introduction au 16mm en 1923 facilita l'acquisition

---

avril 1927, p. 124.

33 J.S. McQuade, *Picture of Animals in the Wild*, «Moving Picture World», vol. 10, décembre 1911, p. 890.

34 American Museum of Natural History, *Fifty-sixth annual report of the trustees, for the year 1924*, New York, 1 mai 1925, p. 128.

35 American Museum of Natural History, *Fifty-fourth annual report, for the year 1922*, New York, 1 mai 1923, p. 47; à partir duquel la revue britannique *Museums Journal*, diffusa l'information d'une Motion Picture Library à l'outre-atlantique dans son article *Cinematograph Films in Museums*, vol. 23, n. 4, octobre 1923, pp. 114-115.

36 A. Griffiths, *Film education in the natural history museums: Cinema lights up the gallery in the 1920s* dans D. Orgeron, M. Orgeron, D. Streible (dir.), *Learning with the lights off*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 140; ainsi que H. Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley 2005, p. 79.

37 À partir de 1928, la possibilité de prêt de films est élargie dans tout le pays, dans les écoles supérieures, écoles, églises, clubs et autres institutions (cfr. G. Fisher Ramsey, *The Film Work of the American Museum of Natural History*, «The Journal of Educational Sociology», janvier 1940, p. 282). De la même auteure, curatrice du département d'éducation du AMNH, après avoir été à la tête de la gestion des prêts de films de la Motion Picture Library entre 1919 et 1929, voir également l'ouvrage *Educational Work in Museums of the United States*, H.W. Wilson, New York, 1938.

38 Griffiths, *Film education in the natural history museums: Cinema lights up the gallery in the 1920s*, cit., p. 142



de matériel de projection dans les écoles et autres institutions emprunteuses, augmentant leur forte demande<sup>39</sup>, et provoqua la catalyse d'enregistrements d'images d'histoire naturelle filmées sous la lentille de la Akeley Camera<sup>40</sup>, dont le musée affirme équiper toutes ses expéditions<sup>41</sup>. Tel fut le cas de l'Asiatic Zoological Expedition (1916-1917)<sup>42</sup>, de la Faunthorpe-Vernay Indian Expedition (1923)<sup>43</sup>, de la Whitney South Sea Expedition (1920-1941)<sup>44</sup> ou encore de l'expédition de Martin et Osa Johnson au Lake Paradise (Kenya, 1924-1926)<sup>45</sup> – dont traite Akeley dans un texte paru dans la revue muséale du AMNH en 1924, sur les nouvelles frontières de la *wildlife photography*<sup>46</sup> – à

39 *Ivi.*, p. 141, sans source synchrone indiquée.

40 *Ivi.*, pp. 141-142.

41 Dans son rapport annuel de 1924, le AMNH note: «The Akeley camera [...] has superseded all others in the motion picture field work, on both land and sea. All our expeditions are now equipped with this camera, and through its perfect operation and quick action wonderful field records are being obtained in all parts of the world» (cfr. American Museum of Natural History, *Fifty-sixth annual report of the trustees, for the year 1924*, cit., p. 13.).

42 R. Chapman Andrews, *The Asiatic Zoological Expedition of the American Museum of Natural History*, «American Museum Journal», vol. 16, n. 2, février 1916, pp. 105-107.

43 J.C. Faunthorpe, *Jungle Life in India Burma and Nepal. Some Notes on the Faunthorpe-Vernay expedition of 1923*, «Natural History», vol. 24, n. 2, mars-avril 1924, pp. 174-198.

44 American Museum of Natural History, *Fifty-sixth annual report of the trustees, for the year 1924*, cit., p. 86.

45 Dans son rapport annuel de 1924, le AMNH note: «Chiefly to promote the visual educational system of the Museum, the Martin Johnson African Expedition was organized. At his own suggestion, Mr. Daniel E. Pomeroy, aided by Mr. Davison of our Board and one or two others, offered to form an independent corporation to finance at least five years of additional photographic work, to provide Mr. Johnson with the very best photographic equipment, in addition to the Akeley camera [...]» (cfr. American Museum of Natural History, *Fifty-sixth annual report of the trustees, for the year 1924*, cit., p. 16.).

46 C.E. Akeley, *Martin Johnson and his expedition to Lake Paradise. A culminating chapter in the history of the wild-life photography with a survey of some of the earlier stages in the development of its technique*, «Natural History», vol. 24, n. 4, mai-juin 1924, pp. 284-288.

l'origine du film *Simba: King of Beasts* (1928)<sup>47</sup>. Film qui veut, et qui s'adressera au grand public avec des images exclusives de mammifères africains en mouvement.

Résolument, l'invention de la caméra Akeley, et son recours, participa tout à fait à consolider une période conservationniste où l'idée principale dans les musées était de documenter et de sensibiliser à une nature impénétrable par l'humain ordinaire, par l'image ainsi que par les dioramas des salles d'exposition, tous deux pesant notamment pour catalyser la mise en place de zones protégées et réserves naturelles.

### **Conclusion. L'éléphant dans la pièce...**

Ainsi, à l'époque de l'image en mouvement, la Akeley Camera joua un rôle dans l'entreprise de méthodes de conservation d'espèces au début du XXe siècle en participant à rendre accessible en images – et représentations muséographiques – l'animal dans son écosystème, inconnu du lambda occidental. Un siècle plus tard, les points de vue, et les caméras, de Benning ou de Hillside Projects permettent à la spectatrice d'investiguer des méthodes de conservation de l'animal entreprises par les musées, l'animal conservé dans les réserves, inconnues du lambda occidental, aussi. À l'inverse des *habitat dioramas*, l'agencement des animaux des réserves est plutôt de l'ordre de l'anti-questionnement muséographique, uniquement dans une perspective ergonomique et durable, loin de la présence de l'humain ordinaire.

Finalement, sous la lumière de la notion de *mobiles immuables*, apparue dans le travail canonique en épistémologie des sciences de Bruno Latour<sup>48</sup>, nous pouvons esquisser une ligne interpré-

---

47 La Akeley Camera est aperçue sur plusieurs séquences du film *Simba* de Martin et Osa Johnson, prise en main par ces deux derniers, ainsi que par un opérateur local.

48 Dans B. Latour, *Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques*, «Culture et technique», n. 14, 1985, p. 11: «Si vous souhaitez convaincre un grand nombre de gens de choses inhabituelles, c'est vous qui devez d'abord sortir de vos habituels chemins; vous reviendrez,

tative qui lie nos objets: les corps animaux en mouvement filmés par la Akeley Camera et les taxidermies animales en réserve (auxquelles on peut surtout avoir accès par le biais de ces réflexions audiovisuelles d'artiste). Vis-à-vis des taxidermies en réserve, l'institution muséale d'histoire naturelle opère comme *centre de calculs*, d'après les concepts formulés par Latour. C'est-à-dire que, parmi un ensemble d'autres centres de calculs (laboratoires, universités, centre d'archives...), les musées sont des lieux de construction puis de dissémination d'une forme de connaissance, à partir de preuves d'observations qui lui sont apportées<sup>49</sup>. Dans le cas des réserves de collections zoologiques, l'animal est capturé, transporté et figé autant de temps que possible par sa taxidermie, avant que des informations soient extraites de son spécimen, donnant lieu à une documentation scientifique standardisée, à plat, et mise en circulation à condition de la durable gestion de la collection (fiches d'identification de spécimen dans les bases de données publiques muséales, articles scientifiques, catalogues d'exposition, rapport annuel institutionnel...)<sup>50</sup>. Cette documentation permet de mobiliser

---

accompagnés d'un grand nombre d'alliés imprévus et nouveaux, et vous convaincrez, c'est-à-dire que vous vaincrez tous ensemble. Encore faut-il que vous soyez capables de revenir avec les choses. Si vous en êtes incapables, vos mouvements seront perdus. Il faut donc que les choses puissent supporter le voyage sans se corrompre. Il faut aussi que toutes ces choses puissent être présentées à ceux que vous souhaitez convaincre et qui n'ont pas été là-bas. Pour résumer, il faut que vous inventiez des objets qui soient mobiles, immuables, présentables, lisibles et combinables. J'ai la conviction que ceux qui ont étudié les nombreuses relations entre les inscriptions et l'esprit scientifique ont fait, à leur manière, l'histoire de ces mobiles immuables».

49 À ce sujet, consulter H. Jöns, *Centre of Calculation*, dans J. Agnew, D.N. Livingstone (dir.), *The SAGE Handbook of Geographical Knowledge*, Sage Publications Ltd, Londres, 2011, pp. 158-170.

50 Dans B. Latour, *Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques*, cit., p. 49: «Rapporter de tous les coins du monde des collections de fossiles, c'est bien, mais bientôt les milliers de rochers s'accumulent en désordre dans les caves et les greniers. Il faut donc partir des rochers et en extraire un nouvel ordre exactement comme on a extrait ces fossiles de la confusion des couches d'anthracite ou de calcaires. Des années de travail mettent de l'ordre dans les collections du Muséum d'histoire naturelle; chaque pièce est étiquetée. Même le fichier est encore trop vaste

la société autour d'une même connaissance collective sur l'écosystème dont l'animal a été sciemment prélevé comme témoin matériel – à défaut de pouvoir prélever l'écosystème directement – dans le but d'agir en retour sur celui-ci. De fait, les taxidermies dans leurs réserves appartiennent à une cascade de transformations en vue de l'obtention d'une documentation mobile et immuable convaincante en faveur de la préservation d'espèces; et la constitution de ces *mobiles immuables* modernes engendre des mesures conservationnistes prises sur le terrain où les animaux ont été prélevés.

Quelques décennies plus tôt, c'était une autre configuration d'intentions de mobilisation autour de la connaissance des risques pour la biodiversité qui motivait Akeley à charpenter sa caméra éponyme: la prise d'images en mouvement d'animaux comme preuve d'existence d'un habitat naturel autour duquel créer un savoir sociétal, par l'importation et la transformation en *mobiles immuables* dans des centres de calcul respectifs (filmothèques telle que la Motion Picture Library du AMNH...), et ultimement sauver cet habitat naturel.

Ces deux exemples de tentatives de mobilisation autour d'une connaissance écosystémique par la représentation animale – une taxidermique et une filmique – correspondent à des périodes de paradigmes conservationnistes, différentes dans les formes qu'elles prennent car s'inscrivant dans leurs temps. Elles appartiennent à des démarches de donner à *voir*, à poser un *regard*, sur un ailleurs à l'accès limité pour la société occidentale dans laquelle elles prennent lieu. Ultimement, l'accord de toutes les composantes de la société sur l'existence et sur la pertinence informationnelle de ces objets (taxidermies et représentations filmiques animales) et de leurs *mobiles immuables* associés, induirait des actions en retour sur le lieu où elles ont

---

pour qu'un esprit s'y retrouve. Il faut donc le sommer, le simplifier encore, inventer des diagrammes qui décrivent les fossiles sur le papier. À la fin de cette cascade d'inscriptions sommées par d'autres, l'esprit du paléontologue commencera à discerner quelque chose. S'il est privé, pour une raison ou pour une autre, de cet empilement de traces, si des fiches ont été mélangées, si un fossile a été déplacé, l'obscurité la plus profonde régnera à nouveau».

été prélevées; jusqu'à ce que l'apparition de nouveaux *mobiles immuables* révolutionnent l'apparition d'un nouveau paradigme de la conservation animale.

Et si c'était cette période transitoire, de remise en question de l'actuel paradigme conservationniste – paradoxal et ambigu – que les œuvres audiovisuelles contemporaines ici discutées participaient à mettre en lumière?

Enfin, si nous mettions les concepts de Latour de côté, il nous apparaît que, que ce soit au travers de nos objets filmiques plus récents ou de la caméra Akeley, la spectatrice des images en mouvement d'animaux vivants et morts accède à un espace-temps autre, auquel elle n'appartient pas, sauf si elle s'avère exploratrice ou scientifique spécialiste. Dans les deux séries, c'est un aperçu suintant de mort animale: au début du XXe siècle l'animal à conserver est filmé vivant, mais lourdement prédaté par la caméra des chasseurs-taxidermistes en quête, si non de trophée, de spécimen. À l'aube du XXIe siècle, l'animal à conserver est pétrifié, étiqueté, soclé et manipulé par des spécialistes, et la caméra des artistes en reste souvent fascinée. C'est-à-dire, la caméra Akeley prétend montrer l'espace-temps de l'animal avant activité humaine, celles de Benning et compagnie montrent l'espace-temps de l'animal après activité humaine, toujours, en quelque sorte, prétendant montrer les individus ou les espèces dans leur état premier. Dans tous les cas, sous couvert d'actions et de discours conservationnistes, les animaux ont été *shootés* et montés: l'anglais *to shoot* faisant ici preuve de son double sens, tant tirer sur une arme à feu, que prendre une photographie; et monter rappelant à la fois la manipulation d'images cinématographiques pour l'obtention d'un tout filmique, et le travail de la peau animale dépecée pour la poser sur un mannequin empruntant la silhouette dudit animal.

Finalement, c'est le même animal, le même zèbre, le même gorille, que nous pourrions observer dans l'un et l'autre de ces espace-temps filmés à un siècle d'intervalle. Le même animal, traité selon les paradigmes conservationnistes en vigueur, selon les formes que dicte la prise en main du vivant par l'humain.

L'institution muséale est aujourd'hui remise en question pour les bases colonialistes et patriarcales sur lesquelles elle se base, auxquelles Akeley a participé, tel que pointé du doigt par Donna Haraway déjà en 1984 avec le texte *Teddy Bear Patriarchy*. C'est dans son intégralité que la possession de ces spécimens naturalisés est inévitablement imprégnée par ce passé chargé de discrimination, quoique l'institution possesseuse n'en fasse aujourd'hui. En 2021, le court-métrage animé *Elephant in the Room* du collectif Design Earth, narré tout en rimes par Donna Haraway, fait suite à son texte de la fin du XXe siècle en proposant un nouveau modèle de musées pour lutter contre la crise climatique actuelle. L'éléphant, celui qui est dans la pièce comme le nom l'indique, est fortement symbolisé par les éléphants naturalisés par Akeley qui décorent la galerie de dioramas à son nom au AMNH, représentés à l'image dès le début de la vidéo. Pour la majorité des visiteuses, impossible de comprendre le lourd bagage politique que ces éléphants portent, et combien il est antithétique à la lutte pour une planète viable pour la biodiversité qui doit se faire pendant les (douze !) prochaines années. De fait, la proposition d'un nouveau modèle muséal formulée par Design Earth passe par un démantèlement imagé, et métaphorique, des divisions et inégalités perpétuées dans les salles d'exposition. En dépeignant le militantisme environnemental aux portes du musée, et notamment la figure connue de Greta Thunberg, l'éléphant interprété par Donna Haraway clame «The one thing I know is that the teddy bear patriarchy will have to go!». Suivant la leçon de cette vidéo de création, seules les façades des musées de sciences naturelles doivent subsister, dédiant toutes leurs missions institutionnelles à l'action climatique pour réparer les dommages causés par les imposteurs environnementaux au pouvoir. De la sorte, est-ce qu'un travail de reformulation des réserves de collections zoologiques, pour aller vers un nouveau paradigme de conservation de l'animal doit être mis en chantier? D'après *Elephant in the Room*: «In the garden of a damaged planet no collection is held, only the demand for action – that's why the Elephant rebelled!».

## Raffaele Ariano

Notare l'aspetto umano.

*Soul-blindness e reenactment* nei documentari di Joshua Oppenheimer

### Introduzione: una storia di violenza

I due lungometraggi di Joshua Oppenheimer si concentrano entrambi sull'eredità dei massacri di massa avvenuti in Indonesia nel 1965-1966, ma da due prospettive differenti. Mentre *The Look of Silence* (2014) elegge a protagonista della narrazione documentaria Adi, il fratello di una vittima, seguendone, a quasi cinquant'anni di distanza dai fatti, la ricerca di verità, senso e riconciliazione, *The Act of Killing* (2012), in una singolare mosca sulle cui conseguenze si concentrerà la sezione conclusiva dell'articolo, ha invece come personaggio principale uno dei carnefici, un ex "gangster" di nome Anwar Congo.

Grazie alle poche, essenziali didascalie in sovraimpressione e ai brandelli d'informazione sparsi nelle interviste, lo spettatore è in grado di ricostruire una vicenda storica dalle proporzioni perturbanti. Nel contesto di un momento di crisi economica e instabilità politica, tra la fine del 1965 e l'inizio del 1966, lungo il vasto territorio dell'arcipelago indonesiano, si scatenò un'ondata di violenze ed epurazioni, classificate come spontanee dalle autorità, ma in realtà portate a termine per conto di esercito e governo da una nebulosa di milizie paramilitari e gruppi criminali organizzati. Nel giro di poco più di tre mesi, apprendiamo, venne sterminato circa un milione di persone. Definite ufficialmente come "comunisti", le vittime inclusero in verità non soltanto membri e simpatizzanti del Partito Comunista d'Indonesia, ma altresì contadini senza terra, intellettuali, sindacalisti e persone di nazionalità cinese.

Emerge inoltre che, al tempo in cui furono girati i due film, ossia a circa quindici anni dalla fine della dittatura che era nata all'indomani dei massacri, il paese era ancora molto lontano anche solo dall'intenzione di fare i conti con la propria memoria storica. Una moltitudine di figure coinvolte direttamente o indirettamente nei massacri viene mostrata occupare ancora posizioni apicali nel sistema di potere indonesiano. I programmi d'insegnamento scolastico ancora tacciono dei massacri, mentre indugiano, come apprendiamo in una scena ambientata in una scuola, in una caratterizzazione dei "comunisti" che è difficile non interpretare come vera e propria propaganda po-

### Abstract

The article studies Joshua Oppenheimer's documentaries – *The Act of Killing* (2012) and *The Look of Silence* (2014) – combining close reading, film theory and philosophy. In particular, the balance between performativity and spectatorship developed in Oppenheimer's reenactments will be described, then interpreted through the lens of Cavell's concept of soul-blindness and, more generally, his use of Wittgenstein's discussion of appearance-vision and intersubjectivity.

### KEYWORDS

JOSHUA OPPENHEIMER  
-  
STANLEY CAVELL  
-  
LUDWIG WITTGENSTEIN  
-  
REENACTMENT  
-  
SOUL-BLINDNESS

litica, con contenuti in continuità con quelli dei film di regime girati negli anni successivi ai massacri e con quanto, ancora negli anni Duemila, i carnefici sostengono apertamente circa le loro vecchie vittime, ossia che fossero dei crudeli torturatori, dei congiuranti, degli atei, che avessero l'abitudine di scambiarsi le mogli, ecc.

Si capisce, così, come mai le poche persone “neutrali” intervistate nel corso dei film, quelle che non furono né vittime né carnefici, mantengano un atteggiamento ambiguo e sospettoso: i responsabili sono in effetti ancora tra loro, parte integrante dello scenario della vita di ogni giorno; e questa è altrettanto la condizione in cui vivono parenti e discendenti delle vittime.

### **Un metodo cinematografico: documentario e reenactment**

Oppenheimer fa certamente affidamento sulle capacità referenziali del medium filmico, su quella facoltà di riproduzione meccanica e fotografica del reale che ha portato critici e teorici a descrivere il cinema come «drammaturgia della natura» (Bazin), come incentrato sul medium «della realtà fisica come tale» (Panofsky), come «successione di proiezioni automatiche del mondo» (Cavell)<sup>1</sup>. Il regista mette a frutto la componente realista del cinema allo scopo di intimare agli spettatori – per citare le celebri parole di Primo Levi – “meditate che questo è stato”, per testimoniare eventi storici il cui appello rischierebbe di passare inascoltato. Ciononostante, il suo atteggiamento nei confronti della referenzialità documentaria non è mai semplicistico o lineare, e ciò non soltanto perché i fatti rilevanti sono accaduti in un passato ormai lontano e sono quindi materialmente *impossibili* da filmare.

<sup>1</sup> Cfr. A. Bazin, *Teatro e cinema*, in *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, tr. it. di A. Aprà, Garzanti, Milano 1986, p. 177; E. Panofsky, *Style and Medium in the Moving Pictures*, in D. Talbot (a cura di), *Film: An Anthology*, Simon and Schuster, New York 1959, p. 31; S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Harvard University Press, Cambridge MA 1979, p. 72.



Alcune delle cautele usate da Oppenheimer possono definirsi di tipo epistemologico. Il regista, per esempio, non prova a nascondere il montaggio tramite piani sequenza e transizioni invisibili; non sente che il genere del documentario lo costringa a una grammatica dei dialoghi differente da quella classica basata sull'alternanza di campo e controcampo. Ancora, egli non è fisicamente presente in alcuna inquadratura, forse perché ciò avrebbe significato arrogare per sé un eccessivo protagonismo; non prova però nemmeno a nascondersi, a favorire l'illusione di un documentario che sia sguardo da nessun luogo, e quindi non espunge dal *final cut* quei momenti in cui un personaggio guarda fuori campo per rivolgere la parola direttamente a lui o al secondo operatore, oppure quelli in cui lo spettatore ode la voce del regista che interviene nella conversazione per porre una domanda o per riformulare con maggior chiarezza l'affermazione di qualcuno. Sebbene, insomma, Oppenheimer non dichiari ostentatamente la propria presenza di regista – Cavell, in due acute sezioni di *The World Viewed*, suggeriva che la coazione all'autoreferenzialità e ad uno stile cinematografico assertivo possa leggersi come una forma di autodenuncia da parte del *filmmaker* e quindi, per paradosso, come inconsapevole omaggio agli ideali dell'onestà, della sincerità e della trasparenza filmica<sup>2</sup> – nemmeno cerca di eluderla, o ritiene possibile farlo.

C'è però un motivo più determinante per il quale Oppenheimer non può basare il proprio lavoro su di un ideale di completa trasparenza, un motivo che attiene alle specifiche finalità del suo lavoro anziché soltanto ai caratteri generali del medium cinematografico o del genere documentario. Sin dalle loro battute introduttive, *The Act of Killing* e *The Look of Silence* mostrano infatti di non proporsi soltanto il compito di rappresentare e testimoniare dei fatti, ma piuttosto quello, per così

2 S. Cavell, *The World Viewed*, cit., pp. 126-146. Sul documentario in particolare, Cavell scrive: «Il documentarista sente naturalmente l'impulso di rendere la sua presenza nota al pubblico, quasi dovesse giustificare la propria intrusione nel suo soggetto. Si tratta però di un impulso colpevole, prodotto, se possibile, dalla negazione, da parte del regista, dell'unica cosa che davvero conta: che al soggetto sia concesso di rivelare se stesso» (*ivi*, p. 127, trad. mia).

dire, di *rimuovere una rimozione*, di portare a coscienza dei contenuti che tanto gli individui quanto il discorso collettivo avevano represso, e così facendo produrre effetti terapeutici a livello tanto psicologico quanto etico, civile e politico. Per questo motivo, Oppenheimer ricorre a quel metodo performativo e narrativo del *reenactment*<sup>3</sup>, che è stato oggetto di una consistente trattazione teorica dentro e fuori dai *film studies*<sup>4</sup> e che, negli ultimi decenni, in particolare nella sua variante in prima persona<sup>5</sup>, è stato seguito da una ormai nutrita schiera di registi<sup>6</sup>. Incentrandosi attorno alla messa in scena, alla ripetizione drammatizzata di eventi ed esperienze vissute del passato da parte dei loro stessi protagonisti, i documentari di Oppenheimer mirano ad essere non rispecchiamenti del mondo, bensì azioni *nel* mondo e *sul* mondo, strumenti di costruzione di senso, modi in cui, per parafrasare il titolo di una famosa raccolta di lezioni di John Austin, si possono «fare cose con le parole» (oltreché con il corpo, la voce, l'intenzione e tutto quanto, nella comunicazione

3 Sull'argomento, si veda l'aggiornata guida di L. Donghi, *Post-moderno/Reenactment*, in E. Bricco, L. Malavasi (a cura di), *The Future of the Post: New Insights in the Postmodern Debate*, Mimesis International, Milano-Udine 2022, pp. 211-225.

4 Si segnalano per esempio B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, in «*Critical Inquiry*», 35, Autumn 2008, pp. 72-89; V. Agnew, J. Lamb, J. Tomann (a cura di), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*, Routledge, Abingdon-New York, 2020; S. Bruzzi, *Approximation: Documentary, History and the Staging of Reality*, Routledge, Abingdon-New York, 2020.

5 I. Margulies, *In Person. Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*, Oxford University Press, New York 2019.

6 Oltre ad Oppenheimer, quelli censiti da Donghi includono: Raed Andoni (*Ghost Hunting*, 2017); Lola Arias (*Teatro de guerra*, 2018); Marco Bellocchio (*Sorelle mai*, 2010); Mike Figgis (*The Battle of Orgreave*, 2001); Ari Folman (*Waltz with Bashir*, 2009); Patricio Guzmán (*Chile, la memoria obstinada*, 1997); Werner Herzog (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997; *Wings of Hope*, 1998); Carl Javér (*Rekonstruktion Utøya*, 2018); Abbas Kiarostami (*Close Up*, 1990); Claude Lanzmann (*Shoah* 1985); Irene Lusztig (*Reconstruction*, 2001); Errol Morris (*The Thin Blue Line*, 1988); Guy Maddin (*My Winnipeg*, 2007); Mohsen Makhmalbaf (*Nun va goldun*, 1996); Avi Mograbi (*ז32*, 2008; *Between Fences*, 2016); Rithy Panh (*S-21, la machine de mort Khmère rouge*, 2003; *The Missing Picture*, 2013); Sarah Polley (*Stories We Tell*, 2012); Gianfranco Rosi (*El sicario - Room 164*, 2010), Zhang Yuan, (*Sons*, 1996).

umana, sia *performativo*)<sup>7</sup>.

In entrambe le pellicole Oppenheimer mette in scena un circolo ermeneutico tra performatività e spettatorialità che sembra strutturarsi in quattro momenti principali: 1) la messa in scena, da parte dei carnefici, delle violenze compiute in passato e la sua documentazione filmata; 2) la proiezione privata del girato dinnanzi a un pubblico ristretto di persone che, in quanto parenti delle vittime o in quanto carnefici, siano direttamente coinvolte nelle vicende; 3) la documentazione della reazione suscitata nei membri di questo pubblico, tanto nell'immediato (attraverso piani ravvicinati che ne catturino le espressioni facciali e il linguaggio del corpo) quanto in seguito (le azioni che decideranno di compiere e i cambiamenti nella loro visione degli eventi); 4) il montaggio di tutti i passaggi precedenti all'interno del film definitivo, quello indirizzato al più ampio e indefinito pubblico delle persone che non sono direttamente coinvolte, ovvero a *noi*.

All'interno di questa struttura di fondo, tra i due film sussistono però due significative dissimmetrie. La prima è costituita dal grado di elaborazione della messa in scena, del *reenactment* vero e proprio prodotto dai carnefici durante il momento 1. In *The Look of Silence* i carnefici per lo più raccontano a voce le proprie azioni e l'aspetto performativo è limitato al fatto di fare ritorno fisicamente sui luoghi del delitto, nonché alla loro spiccata tendenza a mimare, abitualmente in maniere enfatiche e dettagliate, le violenze commesse. Invece, in *The Act of Killing* i carnefici, su suggerimento del regista, s'imbarcano addirittura nel progetto di girare su quegli avvenimenti un film, con tanto di attori, comparse, costumi e scenografie.

La seconda dissimmetria è segnata invece dai protagonisti dei momenti secondo e terzo: mentre in *The Look of Silence* lo spettatore a cui vengono mostrati i filmati con le dichiarazioni dei carnefici è il fratello di una delle vittime, in *The Act of Killing* sono i carnefici stessi a prendere visione del *reenactment*

<sup>7</sup> Cfr. J.L. Austin, *Come fare cose con le parole*, tr. it. di C. Penco e M. Sbisà, Marietti, Genova 1987.

cinematografico da loro ideato e interpretato. Un altro modo per compendiare questa seconda dissimmetria è affermare che in *The Look of Silence* il protagonista del film è solo lo spettatore del *reenactment*, mentre in *The Act of Killing* ne è tanto attore-protagonista quanto spettatore.

Da queste due dissimmetrie fondamentali, e in particolare dalla seconda, discenderanno le significative differenze tra gli effetti prodotti dai processi di *reenactment* documentati nei due film.

### ***Soul-blindness* e alterità: un problema filosofico**

Per poter pienamente comprendere la portata di tali differenze, però, è necessario prima far emergere quella che può apparire la principale questione sollevata dal dittico cinematografico di Oppenheimer.

Ad un primo livello, tale questione riguarda gli automatismi psicologici e retorici tramite cui i carnefici tendono a giustificare il proprio operato: tra gli intervistati nei due film, c'è chi sostiene di aver "soltanto" eseguito degli ordini, chi afferma che era necessario difendere "lo stato", chi ricorda di non aver ucciso direttamente nessun dissidente (giustificazione che, emblematicamente, viene fornita sia da un umile secondino senza gloria, che di alcune vittime aveva semplicemente sorvegliato la detenzione, sia da un prominente capo militare che invece aveva personalmente ordinato, ma appunto non eseguito, l'uccisione di decine di migliaia di persone), infine chi, essendone stato l'esecutore materiale, non può far altro che ricorrere alla già citata propaganda contro i "comunisti". Tornano facilmente alla mente certe pagine del resoconto offerto da Hannah Arendt del processo ad Adolf Eichmann, così come certe sue intuizioni circa la pochezza intellettuale e caratteriale e la superficiale malafede di cui era intrisa la personalità del carnefice.

Tra la soluzione finale del problema ebraico e i fatti raccontati da Oppenheimer, però, c'è una differenza che suggerisce forse di spostare il fuoco della nostra attenzione. Già Arendt, nel

suo classico, notava che nel contesto del processo ad Eichmann «era di grande interesse politico, anche se di poco rilievo giuridico, sapere quanto tempo occorre a una persona media per superare l'innata ripugnanza per il crimine e sapere che cosa le accade una volta che abbia raggiunto quel punto»<sup>8</sup>. Tale questione è destinata ad apparire però ancora più interessante nel caso dei massacri indonesiani, se si pensa che in quel contesto non si diede nulla di paragonabile alla proceduralizzazione burocratica e medica che caratterizzò lo sterminio nazista del popolo ebraico. Si tratta di una differenza non di gravità, come ovvio, ma di modalità e quindi di implicazioni: tale proceduralizzazione, questo è il punto che si potrebbe sostenere ed è stato sostenuto, poté in effetti coadiuvare la malafede di alcuni, permettere loro di nascondere a se stessi le proprie responsabilità individuali dietro la celebre «teoria della rotella»<sup>9</sup>. Parte dell'orrore evocato della camera a gas risiede nell'idea di una organizzazione industriale del massacro, eppure proprio questa industrializzazione può aver costituito per i suoi operatori anche un dispositivo di distanziamento psichico, una facilitazione nel processo di disumanizzazione delle vittime.

I massacri indonesiani furono invece condotti all'arma bianca o addirittura a mani nude. Senza entrare qui nel dettaglio delle torture, delle mutilazioni, delle sadiche modalità d'esecuzione che vengono diffusamente raccontate nei due documentari, si può compendiarle affermando che in esse non vi fu letteralmente *alcun* dispositivo di distanziamento, né di tipo simbolico né materiale. I due film sembrano anzi esibire una costante: quando dai mandanti e dai “corresponsabili” si passa agli esecutori materiali, l'atteggiamento muta, le superficiali autogiustificazioni vengono abbandonate in favore dell'aperta rivendicazione, addirittura di una vanteria ilare e apparentemente spensierata. I carnefici di Oppenheimer raccontano e mettono in scena le loro malefatte ridendo sguaiatamente, en-

<sup>8</sup> H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, tr. it. di P. Bernardini, Feltrinelli, Milano 2001, p. 101.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 291.

fatizzando i dettagli di destrezza delle uccisioni, facendo mostra di divertirsi nella rievocazione almeno quanto si erano divertiti nell'atto originale.

Si ripropone, insomma, la domanda arendtiana: che cosa accade a una persona «che abbia raggiunto quel punto»? Questa ilarità gioiosa è forse essa stessa un dispositivo di distanziamento? È possibile che simili individui abbiano sempre mancato, o siano riusciti in qualche modo a sopprimere in se stessi, qualsiasi forma di – e i termini nella tradizione filosofica sono stati molteplici – *empatia, simpatia, con-esserci, rispetto per l'umanità dell'altro, coscienza morale*?

Cavell, in *The Claim of Reason*, si chiede a un certo punto se si possano immaginare individui che siano affetti da quella che chiama «soul-blindness»<sup>10</sup>, letteralmente “cecità all'anima”. Siamo nel contesto di una trattazione filosofica sull'intersoggettività e sul problema delle altre menti che prova a mettere a frutto le riflessioni del Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* in una direzione non soltanto epistemologica e metafisica, bensì *etica* – seppur “etica” in quel senso modificato che caratterizza, per esempio, la filosofia “prima” di un Emmanuel Lévinas, con il quale non a caso Cavell avrebbe tardivamente scoperto forti affinità<sup>11</sup>.

Nel capitolo XI della Parte II delle *Ricerche*, Wittgenstein aveva applicato il suo metodo «grammaticale» (§ 90)<sup>12</sup> allo studio di quei casi, come per esempio la celebre anatra-coniglio di Jastrow, in cui può sembrare di essere a metà strada tra vedere e pensare o tra percepire e interpretare. Mi accorgo d'un tratto della somiglianza tra due volti o che quell'anatra stilizzata può essere letta anche *come* un coniglio; Wittgenstein, come è noto, parla a questo proposito di un «improvviso balenare», di «notare un aspetto», di «vedere come»: vedere la figura come

10 S. Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1979, pp. 354-380.

11 Cfr. S. Cavell, *Philosophy the Day After Tomorrow*, Cambridge University Press, Cambridge MA 2005, pp. 132-154.

12 Le citazioni wittgensteiniane saranno tratte da L. Wittgenstien, *Ricerche filosofiche*, tr. it. di M. Trinchero, Einaudi, Milano 2014.

coniglio, un triangolo *come* freccia, un volto *come* somigliante a un altro, ma anche, e in maniera pertinente con la nostra discussione su cinema e *reenactment*, una fotografia *come* l'oggetto che vi è rappresentato, o una cassa *come* una casa nel contesto di un gioco infantile d'immaginazione, di *make-believe*. L'apparente paradosso di questi casi, nei quali «nulla è cambiato in ciò che vedo, eppure tutto sembra diverso» (Baker)<sup>13</sup>, viene risolto perimetrando i modi in cui le nostre percezioni si riconnettono strutturalmente a cose come il nostro «atteggiamento», «l'abitudine e l'educazione», la capacità di cogliere una «relazione interna tra l'oggetto e altri oggetti» (II, § 11), ovvero, in fondo, ai temi portanti delle *Ricerche*: «giochi linguistici», «forme di vita» e «somiglianze di famiglia». In alcuni suoi ambiti la percezione umana è prospettica, olisticamente inserita in quel complesso insieme di pratiche socio-culturali e reazioni naturali che vengono compendiate da Wittgenstein con il concetto di forma di vita.

Nel capitolo in questione Wittgenstein non descrive esplicitamente la conoscenza delle altre menti come una forma di «vedere come», ma nel resto del libro è possibile trovare dei passaggi che tracciano questa connessione. Nel § 420, ad esempio, Wittgenstein sostiene che il caso ipotetico di qualcuno il quale, tramite lo sforzo e l'immaginazione, riuscisse a decondizionarsi dalle proprie reazioni naturali a tal punto da riuscire a «vedere un uomo vivo come un automa», a vederlo semplicemente come un corpo privo di psiche, sarebbe analogo a quello consistente nel «vedere una figura come caso-limite, o variante, di un'altra». Analogamente, nel § IV della Parte II, Wittgenstein afferma che io non «credo» che quello che ho dinnanzi a me sia un essere umano, che io «non sono dell'*opinione* che egli abbia un'anima»; piuttosto, prosegue l'austriaco, corretto è affermare che «il mio atteggiamento nei suoi confronti è un atteggiamento nei confronti dell'anima». Questo ed altri passi sembrano voler proporre l'idea che l'intersoggettività non abbia una base

<sup>13</sup> G. Baker, *Wittgenstein's Method: Neglected Aspects*, Blackwell, Oxford 2004, p. 279 (trad. mia).

strettamente cognitivo-conoscitiva, che si trattino gli altri esseri umani come dotati di una vita personale, di una vita psichica, non tanto perché si sono compiute delle inferenze logiche circa la loro vita “interiore” a partire dall’osservazione delle loro apparenze esteriori. Da un punto di vista strettamente cognitivo, infatti, tali inferenze sono in ultima analisi infondate, non potrebbero resistere alle ostinate obiezioni dello scetticismo epistemologico radicale. Anche il trattare, il *vedere* gli altri *come* esseri dotati di una vita psichica, quindi, dipende da reazioni e atteggiamenti che sono radicati nella nostra storia naturale e nelle nostre abitudini culturali. «Il corpo umano – scrive Wittgenstein – è la migliore immagine dell’anima umana» (II § IV), eppure a chi si ostinasse a chiedere “perché?” (perché trattare questo essere umano come un essere umano?) non si potrà che rispondere come in § 217: «Quando ho esaurito le giustificazioni arrivo allo stato di roccia, e la mia vanga si piega. Allora sono disposto a dire: “Ecco, agisco proprio così”».

In *The Claim of Reason* Cavell raccoglie e sviluppa questa connessione wittgensteiniana tra meccanismi dell’intersoggettività e “notare un aspetto”. Tre implicazioni sembrano interessarlo in particolar modo. La connessione tra vedere un aspetto e immaginazione gli permette di definire quest’ultima come la «capacità di stabilire connessioni, di vedere o realizzare possibilità», e di affermare che sussiste sempre una dimensione immaginativa nell’apprensione della soggettività altrui: «L’immaginazione è richiesta quando, posto dinnanzi all’altro, devo accogliere i fatti, realizzare il significato di ciò che sta accadendo, rendere quel comportamento reale per me, [...] per esempio, vedere quel suo strizzare gli occhi *come* una smorfia»<sup>14</sup>. La seconda implicazione della connessione tra intersoggettività e vedere un aspetto deriva dal carattere prospettico delle percezioni coinvolte: «ne discende che essenziale alla consapevolezza che qualcosa sia umano sia che a volte lo esperiamo come tale, mentre altre volte non ci riusciamo»<sup>15</sup>. La nostra percezione

14 S. Cavell, *The Claim of Reason*, cit., pp. 353-354 (enfasi e trad. mia).

15 *Ivi*, p. 379 (trad. mia).



dell'umanità dell'altro, dell'esistenza di una vita psichica con la quale entriamo in contatto per via dei suoi comportamenti, anziché di un semplice corpo di cui si potrà eventualmente disporre a piacimento, è qualcosa di intrinsecamente mobile e fragile, soggetto ai nostri atteggiamenti e condizionamenti, e quindi esposto al rischio di ciò che altrove Cavell ha definito come «fallimento del riconoscimento» (*acknowledgment*)<sup>16</sup>, o ancora, nel suo celebre saggio sul *Re Lear* di Shakespeare, come «elusione» (*avoidance*)<sup>17</sup>. Una terza ed ultima implicazione discende dall'ipotesi wittgensteiniana che possa darsi qualcosa come una «cecità per l'aspetto», ovvero «uomini privi della facoltà di vedere qualcosa *come qualcosa*» (II, § XI). Quest'ipotesi si traduce per Cavell in quella sulla possibilità di una *soul-blindness*, la cecità all'aspetto umano che abbiamo già introdotto e che ora può essere approfondita.

La trattazione di Cavell si concentra sull'esempio dello schiavismo americano<sup>18</sup>. Degli schiavisti delle piantagioni del Sud si è spesso detto, e loro stessi hanno detto di sé, che non vedevano gli schiavi come esseri umani, bensì come oggetti o bestie da soma. Cavell contesta questa lettura attraverso una descrizione alternativa basata sul vocabolario wittgensteiniano. «Ciò che lo schiavista crede davvero – comincia – non è che gli schiavi non siano esseri umani, ma che certi esseri umani siano schiavi [...] quest'uomo vede certi umani *come schiavi*»<sup>19</sup>. Lo schiavista non sta esibendo un'incapacità di vedere un certo qualcosa nei suoi schiavi, di notare ad esempio il loro *aspetto* umano. Che cosa, allora, sta mancando di cogliere? Cavell prosegue:

Ciò che si sta perdendo non riguarda esattamente

16 S. Cavell, *Knowing and acknowledging*, in *Must We Mean What We Say*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 243.

17 S. Cavell, *The Avoidance of Love*, in *Must We Mean What We Say*, cit., pp. 246-325.

18 In tempi recenti l'argomentazione cavelliana è stata riattualizzata, per esempio, in J. Havercroft, D. Owen, *Soul-Blindness, Police Orders and Black Lives Matter*, «Political Theory», Vol. 44, No. 6, 2016, pp. 739-763.

19 S. Cavell, *The Claim of Reason*, cit., p. 375, (enfasi e trad. mia).

gli schiavi, né esattamente gli esseri umani. Ciò che si sta perdendo riguarda piuttosto qualcosa di sé, o meglio della sua connessione con queste persone, della sua relazione interna con loro, per così dire. Quando vuole essere servito al tavolo da una mano di colore, non sarebbe soddisfatto di farsi servire da una zampa di colore. Quando stupra una schiava o la prende come concubina, non sente di aver, nei fatti, commesso zoocrazia. Quando dà una mancia a un cocchiere di colore (cosa che non fa mai con un cocchiere bianco) non gli viene in mente che sarebbe stato più appropriato accarezzare la creatura affettuosamente sul fianco o sul collo. Non arriva al punto da convertire i suoi cavalli al cristianesimo [...]. Tutto nel suo rapporto con i suoi schiavi mostra che li tratta come più o meno umani – le umiliazioni che riserva loro, le volte in cui lo deludono, le sue invidie, le sue paure, le sue punizioni, il modo in cui ci si affeziona<sup>20</sup>.

Lo schiavista, insomma, non è affetto da *soul-blindness* (Cavell lascerà in sospeso la più generale questione se qualcuno possa mai esserlo davvero, anche se sembra evidentemente propendere per una risposta negativa). Egli non è strutturalmente incapace di cogliere, da un punto di vista percettivo o cognitivo, l'aspetto umano delle persone che fa oggetto delle sue angherie o della sua mancanza di considerazione. A caratterizzarlo è piuttosto una ignoranza di sé, della propria posizione, la quale si origina, se teniamo a mente il passo citato poco sopra (la prima delle tre "implicazioni"), in una mancanza d'immaginazione: non sa vedere la sua «connessione con queste persone», la sua «relazione interna con loro».

Il filosofo americano aggiunge:

Ciò che [lo schiavista] intende, che può intendere, non è alcunché di definito. [...] Intende, indefinita-

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 376 (trad. mia).

mente, che ci sono diversi tipi di essere umano [...] Intende, indefinitamente, che gli schiavi sono diversi [...] Non deve negare la supremazia della giustizia; può persino essere eloquente sul tema. [...] Deve solo negare che certi altri debbano essere riconosciuti come tali da cadere nel suo reame. Si potrebbe dire che ciò che egli nega è che lo schiavo sia "altro", cioè il suo altro. Essi sono per così dire meramente altro; non semplicemente separati, ma differenti<sup>21</sup>.

Che cosa accade, si chiedeva Arendt, a una persona «che abbia raggiunto quel punto»? Una parte della risposta ci viene forse offerta da questa reinterpretazione cavelliana dei concetti di Wittgenstein. Avviene che una reciprocità venga spezzata, che il «volto dell'altro», di levinassiana memoria, venga ignorato, sospinto al di fuori di quel cerchio della considerazione morale che qui Cavell chiama «giustizia» ma che, lungi dall'essere per lui il luogo di una ragione determinante e universalmente legislatrice, viene piuttosto concepita come il frutto di un esercizio d'immaginazione, come capacità di guardare prospetticamente a sé e agli altri in modo tale da cogliere quella «rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda», che Wittgenstein chiama «somiglianze di famiglia» (§ 66). Che le auto-giustificazioni degli Eichmann, dei carnefici indonesiani e degli schiavisti siano così grigie e indefinite non deve stupirci, se concordiamo con Cavell, perché il fallimento etico che le caratterizza può appunto essere descritto come un fallimento dell'immaginazione, nell'esercizio, sulle proprie percezioni, di quella capacità di spostamento prospettico che è connaturata alla nostra forma di vita.

Un ultimo passo di *The Claim of Reason* ci mostra anche quale soluzione Cavell intraveda per una simile condizione:

Se egli [lo schiavista] dovesse cedere, o loro [gli schiavi] trovare, il potere di riconoscerlo, di vederlo come il

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 376-377 (trad. mia).

loro altro, il potere di vedere la sua esperienza come lui la vede, allora egli vedrebbe se stesso attraverso i loro occhi, ed essi saprebbero che avevano visto se stessi attraverso i suoi, e i suoi giorni sarebbero contati<sup>22</sup>

Tale soluzione viene lasciata qui in uno stato di allusiva indefinitezza: Cavell sembra pensare a dispositivi che permettano di ristabilire una reciprocità attraverso l'esercizio dell'arte immaginativa del mutamento prospettico, ma non ce ne offre un esempio. Lo fa altrove, nei suoi scritti sul teatro<sup>23</sup>, sul cinema<sup>24</sup> e su quello che più tardi definirà «perfezionismo morale»<sup>25</sup>. Per quanto ci riguarda, ad ogni modo, possiamo fare ritorno a Oppenheimer per mostrare come anche il suo metodo di *reenactment* sia stato precisamente uno di questi dispositivi.

### **Conclusion: l'atto di uccidere**

Gli effetti del *reenactment* di *The Look of Silence*, nel quale attori e spettatori non coincidono, si rivelano in chiaroscuro. Dopo aver visto i filmati in cui gli assassini di suo fratello rimettono in scena il loro operato, Adi sceglie di rintracciarli per condividere con loro la sua esperienza, ma si trova davanti al proverbiale muro d'indifferenza, a quella che Cavell chiamerebbe *elusione del riconoscimento*. Sono ormai troppo vecchi, o troppo incistati nel proprio status di intoccabili, per poter comprendere l'entità delle loro azioni. Alcuni lo minacciano, altri riesumano le vecchie giustificazioni piene di malafede; la figlia di uno di loro

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 377 (trad. mia).

<sup>23</sup> S. Cavell, *Disowning Knowledge: In Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

<sup>24</sup> Cfr. S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge MA 1981; S. Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, The University of Chicago Press, Chicago 1996.

<sup>25</sup> S. Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism. The Carus Lectures, 1988*, The University of Chicago Press, Chicago 1990.

chiede il suo perdono, ma l'impressione è che lo faccia anche per timore che Adi possa essere in cerca di vendetta – e in ogni caso ci sarebbe ben poco che lei possa fare o dire per conto di suo padre. Così, se Adi sembra uscire dalle vicende narrate avendo raggiunto una qualche misura d'equilibrio, un qualche senso di pacificazione, non altrettanto può dirsi della sua vecchia madre, che, ancora nell'ultima scena del film, invoca lo spirito del figlio perduto e, a decenni di distanza, non sa capacitarsi della sua scomparsa.

Ben diverso è il caso di *The Act of Killing*, in cui l'anziano ex-gangster Anwar Congo è sia ideatore e performer del *reenactment* sia suo spettatore e destinatario. All'inizio del procedimento Anwar ci appare come tutti gli altri: racconta i fatti spensieratamente, si vanta dell'ingegno con cui aveva escogitato nuovi metodi d'omicidio, e via dicendo. In alcuni frangenti ammette di aver a volte sognato le proprie vittime, di esser stato inseguito dal pensiero di quelle a cui non aveva «chiuso gli occhi», ma nel dire ciò appare completamente distaccato, privo di qualsiasi reazione emotiva. Le cose cambiano però gradualmente nel corso del *reenactment* cinematografico, della produzione, da parte dei carnefici, del film nel film, e questo a dispetto del suo carattere dilettesco, nonostante la grottesca mancanza di realismo dei costumi, delle scenografie, della recitazione.

Il riaggiustamento gestaltico sembra avvenire tramite un processo in tre fasi. Nella prima, essendosi trovato per la prima volta a recitare nei panni di un torturato, Anwar ha una reazione inaspettata: il suo corpo è improvvisamente afferrato da un sentimento incontenibile di terrore ed è costretto a interrompere le riprese. La sua performance, il *make-believe* attoriale, gli ha permesso di immaginarsi, di sentirsi come una delle vittime, di comprendere come la vittima si senta guardata dai carnefici e il modo in cui, a sua volta, li guarda. La seconda fase si innesca quando è lo stesso Anwar a chiedere di poter guardare il girato di quella scena, come mosso dalla curiosità di comprendere che cosa davvero gli fosse accaduto. «Le persone che ho torturato si sentivano come mi sono sentito io qui?», si chiede davanti al monitor, e, per la prima volta in lacrime, inizia a confessare alla

macchina da presa il proprio sgomento per quanto aveva fatto «a così tante persone». Trovarsi nel ruolo dello spettatore gli permette di far sedimentare la consapevolezza dell'inversione prospettica che aveva sperimentato in maniera caotica e viscerale durante la performance, di attraversare un momento di quella catarsi che Cavell, giocando sul rovesciamento dei concetti aristotelici, descrive in un'occasione come finalizzata «non a purificarsi della pietà e del terrore, bensì a renderci capaci di provarli ancora»<sup>26</sup>.

La terza fase ha luogo quando Anwar – siamo ormai nell'ultima scena del film – fa ritorno nel retrobottega in cui, come all'inizio della pellicola ci aveva raccontato serenamente, tutte le sue vittime erano state massacrate. Per un istante prova ancora a giustificarsi («so che è sbagliato, ma dovevo farlo»), ma è ormai troppo tardi per questo atteggiamento, per questo modo di vedere le cose: le sue parole vengono interrotte da un violento e interminabile accesso di conati di vomito, conati inarrestabili, profondi, un'altra reazione fisica, questa volta ancora più incontrollabile della precedente. Il rimosso è ormai riemerso: Anwar prende coscienza della propria «relazione interna», *viscerale*, con le persone che aveva torturato e ucciso, vede distintamente quell'aspetto-coniglio che fino ad allora gli era stato nascosto, in bella vista sotto gli occhi, dall'aspetto-anatra. Ora che si è guardato dalla prospettiva della vittima i suoi giorni di carnefice sono contati, anzi si sono forse già conclusi nel momento in cui lo vediamo camminare fuori campo per l'ultima volta. Lungi dall'offrirci un finale consolatorio, ad ogni modo, la sua andatura malcerta, quella di un vecchio schiacciato e svuotato, ci fa domandare durante i titoli di coda se non siano contati, e a quali condizioni possano essere vissuti, anche i giorni umani che gli restano.

<sup>26</sup> S. Cavell, *The Avoidance of Love*, cit., p. 319 (trad. mia).

## Cornelia Wild

La gente risponde.

Plurale Rede in Pasolinis *Comizi d'amore*

In seinem Dokumentarfilm *Comizi d'amore*, der als Umfrage über die Sexualität der italienischen Bevölkerung konzipiert ist, rückt Pasolini nicht nur die Ansichten der Leute in den Blick, sondern auch ihr Sprechen. Es ist vor allem das Gerede der Leute und damit die diskursive Ebene, die vor der Kamera inszeniert wird. Pasolini selbst tritt dabei als eine Art Lumpensammler auf, der die Stimmen der Leute auf der Straße einsammelt, «il regista va per la strada»<sup>1</sup>. Dieses solchermäßen aufgesammelte Gerede versteht Pasolini als babylonisches Sprachgewirr, als das Durcheinander der verschiedensten Ansichten: «La gente risponde. Un turbinio, un caos, una babilonia di opinioni diverse. Le più ridicole, inconcepibili e contraddittorie»<sup>2</sup>. Der Film *Comizi d'amore* zielt damit nicht in erster Linie auf die Darstellung des Volkes, sondern vielmehr auf sein Sprechen. Hieraus ergeben sich Fragen nach der Bedeutung der Rede im Film, der Repräsentation und danach wer spricht und was die Mittel der Darstellung dieses Sprechens sind<sup>3</sup>.

Die Problematisierung der allgemeinen Auffassung, dass es sich bei *Comizi d'amore* um einen Dokumentarfilm handelt, der sich mit dem Konzept der Sexualität und dessen Wahrnehmung durch die italienische Bevölkerung befasst und damit um “cinema-verità”, d.h. um ein Kino, das die Wirklichkeit möglichst in authentischer Weise wiedergibt<sup>4</sup>, muss also präzisiert und erweitert werden. Die Frage nach dem Konzept der Diskursivität, das den Film auszeichnet und die Frage, in welchem Zusammenhang dieses Konzept steht, gilt umso mehr, als sich das Kino Pasolinis durch seine literarische Verfasstheit auszeichnet. Sowohl die «lingua scritta della realtà»<sup>5</sup> wie auch

1 P.P. Pasolini, *Cento paia di buoi*, in P.P. Pasolini, *Per il cinema. Vol. 1*, Mondadori, Milano 2001, p. 479.

2 P. Pasolini, *Cento paia di buoi*, cit., p. 478.

3 Cfr. G.C. Spivak, *Can the subaltern speak*, in P. Williams, L. Chrisman (a cura di), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, Routledge, London 2013, p. 74.

4 Cfr. M. Giori, «Parlavo vivi a un popolo di morti», *Comizi d'amore, cinema-verità e film a tesi*, «Studi Pasoliniani», n. 6, 2012, pp. 99-112.

5 P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 198-226.

### Abstract

The essay analyses Pasolini's lesson on “cinema-truth”, starting with the interviews conducted by the director on sexuality and love. The contribution hypothesizes that, in his attempt to record the opinions of Italians, Pasolini highlights the function of the word as public discourse to which cinema becomes a witness as a choral form, at once humble and epic, in which a people finds its collective expression.

### KEYWORDS

CINEMA-TRUTH  
-  
SEXUALITY  
-  
SPEECH  
-  
PUBLIC DISCOURSE  
-  
PEOPLE

die filmische Technik des «sogettivo libero indiretto» leiten sich von der literarischen Redeweise des «discorso libero indiretto» ab<sup>6</sup>.

Die Problematik, um die es im Folgenden geht, ist also nicht so sehr die Frage nach den Inhalten und den Ansichten der Leute zur Sexualität und damit die Frage, ob sie die Wahrheit sagen oder nicht<sup>7</sup>, sondern die Frage, wie diese Ansichten zum Erscheinen gebracht werden: Wie werden die Personen zum Sprechen gebracht? Wie sprechen sie? Damit ist das Ziel der vorliegenden Überlegungen, die sogenannten «interviste collettive»<sup>8</sup> als Inszenierung kollektiver Rede zu bestimmen, die letztlich nicht nur Comizi d'amore auszeichnet, sondern für das gesamte Werk Pasolinis gilt und damit eines seiner zentralsten Aspekte berührt.

### **Babylonisches Sprachgewirr und chorale Rede**

Das babylonische Sprachgewirr, das Pasolini selbst in den Comizi gesehen hat, erweist sich als Stilmittel der choralen Rede. Diese "chorale Rede" hatte Leo Spitzer in Giovanni Vergas Malavoglia beobachtet: Ein Sprechen im Chor, das gegenüber den Sprechweisen der direkten Rede, der indirekten und der freien indirekten Rede eine erweiternde Präzisierung vornimmt. Unmittelbar der erste Satz des Romans lässt sich als eine solche chorale Rede, als «"citazione del coro"»<sup>9</sup>, verstehen: «Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza»<sup>10</sup>. Die Aussage, dass die Mal-

6 Cfr. P.P. Pasolini, 'Il cinema di poesia', in P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 175-176 e P.P. Pasolini, *Intervento sul Discorso Libero Indiretto*, in P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 81-103.

7 Cfr. C. Musatti, *Lettera a Pier Paolo Pasolini*, Milano, 25 aprile 1963, in P.P. Pasolini, *Cento paia di buoi*, cit., p. 44.

8 P. P. Pasolini, *Lettera ad Alfredo Bini*, in G. Chiarocci, M. d'Agostini (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Comizi d'amore*, Contrasto, Roma 2015, p. 47.

9 L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, «Belfagor», vol. 11, n. 1, 1956, pp. 37-53, p. 38 (il corsivo è nell'originale).

10 *Ibidem*.



avoglia einst so zahlreich waren, wie die Pflastersteine der alten Straße von Trezza, ist insofern chorale Rede, als es sich dabei um einen Satz aus aller Munde handelt. Weder gehört er eindeutig und allein zur Rede des Erzählers, noch zu den Figuren. Vielmehr ist es ein Sprechen, das von irgendwo herkommt und niemandem genau zugeordnet werden kann.

Die chorale Rede lässt sich damit jener Bestimmung von Diskursivität zuordnen, die Michel Foucault in seiner Antrittsrede 1971 am Collège de France vorgenommen hatte und die die grundsätzliche Frage nach dem Ursprung der Diskurse berührt. Dort hatte Foucault seine eigene Rede und den Akt des "prendre la parole" in den Horizont eines ihm immer schon vorausgehenden Sprechens gestellt: «J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps»<sup>11</sup>. Diese dem eigenen Sprechen schon von jeher vorausgehende "voix sans nom", hatte Foucault mit Blick auf die Literatur vorgebracht und damit die Bestimmung des Untersuchungsfeldes der Diskurse vor einem literarischen Hintergrund vorgenommen, der folglich als der potentielle Horizont jeder Rede erscheint, so als würde sie sich stets auf dieses vorausgehende Sprechen als seine Alterität beziehen. In dem ersten Satz der *Malavoglia* ist es dieses Sprechen, das die chorale Rede auszeichnet. Niemand weiß woher der Satz kommt, es ist das Gerede der Leute, das subjektlos wie von selbst spricht. Es ist das, was man so sagt, was von Mund zu geht, was die Leute auf der Straße reden, ohne zu wissen, woher sie haben, was sie sagen, so wie auch die Rede über die Steine auf der Straße auf die immer gleichen Worte verweist, um auf diese Weise zum Medium für weiteres Gerede zu werden, das sie transportieren. Die namenlose Rede ist keine einzelne Stimme, sondern verdichtet viele Stimmen zu einer kollektiven Rede.

Die Originalität der erzählerischen Technik Vergas besteht nach Spitzer in der "choralen Rede", dem Sprechen durch einen Chor von Sprechern aus dem Volk: «attraverso un coro di

<sup>11</sup> M. Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971, p. 7.

parlanti popolare»<sup>12</sup>. Spitzer greift für seine These eine Beobachtung des Literaturwissenschaftlers Luigi Russo auf, der bei Verga bereits die sprachliche Form der Kollektivität entdeckt hatte. Das Tragische der Familie Malavoglia besteht diesem zufolge in der “voce dell’altro”, wie sie sich in der choralen Rede des Dorfes zeigen würde.<sup>13</sup> Spitzers darauf Bezug nehmende Bestimmung der “choralen Rede” als ein solches verselbstständigtes, kollektives Sprechen lenkt den Blick auf den Erzähler als jemanden, der hört. Die chorale Rede setze ein hörendes Schreiben voraus, «scrivere “ascoltando”»<sup>14</sup>, das immer ein Dem-Volk-Zuhören sei und damit zu einer unter Umständen zur humorvollen Vermischung mit diesem führe: «E la tecnica del romanziere, che professa aver imparato a scrivere “ascoltando” (ascoltando, cioè, il popolo) era dettata dal suo bisogno di immedesimarsi, forse umoristicamente, ma sempre simpaticamente col popolo»<sup>15</sup>. Durch diese Methode des Hörend-Schreibens rückt der Roman in die Nähe des Dokumentarischen: Der Erzähler macht es sich zur Aufgabe, das Sprechen seiner Figuren nachzuleben oder “nachzuahmen”. Spitzer spricht in diesem Zusammenhang von «[il] gusto del “documentario”»<sup>16</sup>. Der mimetische Akt ist also selbst ein dokumentarisches Verfahren, insofern es dabei um die Wiedergabe der Personen bzw. ihrer Rede geht.

Die Methode der choralen Rede weist damit Züge desjenigen stilistischen Mittels auf, das Pasolini später als freie indirekte Rede bestimmt hat.<sup>17</sup> Denn die freie indirekte Rede ist ein mimetisches Verfahren, das sich dadurch konstituiert, dass ein Erzähler das Sprechen der Leute nachahmt:

<sup>12</sup> L. Spitzer, *L’originalità della narrazione nei “Malavoglia”*, cit., p. 45.

<sup>13</sup> Citazione in L. Spitzer, *L’originalità della narrazione nei “Malavoglia”*, cit., p. 45.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Cfr. P.P. Pasolini, Intervista su Leo Spitzer, Rai teche, Per il programma “Arti e scienze, cronache di attualità”, in onda il 10/06/1959 [<https://www.teche.rai.it/2015/01/intervista-a-pasolini-su-leo-spitzer-1959/>; 28.10.2022]

La categoria infinitivale nell'Indiretto Libero, implica comunque epicità, umile, e direi, sindacale: non implica dunque solo un semplice ‚rivivere‘ il discorso di un parlante come personaggio particolare, anagraficamente e soprattutto socialmente individuato, ma di un parlante tipico, rappresentante di tutta una categoria di parlanti: quindi di un ambiente, addirittura di un popolo<sup>18</sup>.

Ziel des die repräsentative Redeweise eines Sprechers nachzuziehenden oder «nachzulebenden» Stilmittels («rivivere il discorso») ist dabei die Vermischung, «contaminazione»<sup>19</sup>, von Sprecher- und Figurenrede so wie sich auch bei Verga durch die Technik der choralen Rede auf humoristische Weise der Erzähler mit dem Sprechen seiner Protagonisten vermenget. Darüber hinaus spielt auch das Hören für Pasolinis Auffassung von freier indirekter Rede eine konstitutive Rolle, insofern es dazu führt, das Sprechen als Chor wahrzunehmen:

Ad ascoltarlo bene, c'è nel suono di tale categoria infinitivale un senso tutto speciale di normatività: speciale in quanto presuppone non un destinatario, ma un coro di destinatari: una coralità, insomma, d'ascolto e di riconoscimento delle esperienze da cui è nata la deduzione della norma<sup>20</sup>.

Pasolinis Bestimmung der freien indirekten Rede läuft also ebenfalls auf das Konzept der Pluralität der Rede, «coralità», hinaus, die durch das genaue Hinhören auf die Rede der An-

18 P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., p. 82; cfr. P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, Garzanti, Milano 2021, pp. 90-93 (*Vie nuove*, n. 48, 1960).

19 Cfr. G. Zigaina, *Hostia. Triologia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venedig 2005, pp. 13-30. Zum Einfluss von "Stilmischung" im Sinne Auerbachs auf das Konzept der "contaminazione" cfr. A. Cadoni, "Mescolanza" e "contaminazione" degli stili. Pasolini lettore di Auerbach, «Studi Pasoliniani», n. 5, 2011, pp. 79-94.

20 P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., pp. 81-103 (il corsivo è mio).

deren einen Chor von Adressaten einbringt. Dass Pasolini der besagte Traditionszusammenhang bewusst ist, lässt sich seinen eigenen Beispielen und Referenzen entnehmen, die von Dante Alighieri und Torquato Tasso über Verga bis Alberto Moravia reichen. Für Pasolini zeigt sich die kollektive Rede und die Mimesis des Erzählers bei Verga vor allem in der Zeitform: «Tutti i passati remoti del Verga sono “epici”: sono tempi di un discorso rivissuto collettivamente in tutti i suoi personaggi: e la “condizione stilistica” per tale discorso è dilatata a comprendere l’intero libero»<sup>21</sup>.

Von Bedeutung für den Zusammenhang von freier indirekter Rede als kollektiver Rede, “discorso rivissuto collettivamente”, und Comizi d’amore ist dabei, dass Pasolini sein erstes Beispiel aus Lorenzo da Pontes Don Giovanni entnehmen wird. Da er ursprünglich plante, Comizi d’amore “Il Don Giovanni” zu nennen<sup>22</sup>, entsteht vermittelt über das Beispiel eine enge Verbindung zwischen der Abhandlung “Intervento sul discorso libero indiretto” (1965) und dem Film Comizi d’amore. Das Zitat, das Pasolini dem ersten Akt, 1. Szene des Don Giovanni entnimmt, der das Libretto für Wolfgang Amadeos Mozarts gleichnamige Oper ist, soll zeigen, dass die grammatikalische Form der epischen Infinitive wie «Notte e giorno faticar [...] piova o vento sopportar»<sup>23</sup> dazu dient, durch die Rede des Anderen zu sprechen, «a parlare attraverso il parlante»<sup>24</sup>, woraus Pasolini den oben genannten «coro di destinatari» und mithin die Choralität ableitet.<sup>25</sup> Auch auf formaler Ebene gibt es Hinweise, dass Pasolini den Film wie ein Theaterstück bzw. als Oper konzipiert hat. Denn wie Lorenzo da Ponte Don Giovanni hat Pasolini Comizi d’amore in Akte unterteilt. Selbst die berühmte Schlusssequenz – die Hochzeit von Tonino und

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>22</sup> Cfr. P. P. Pasolini, *Lettera ad Alfredo Bini*, cit., p. 49. Cfr. P.P. Pasolini, *Il mio cinema*, a cura di Graziella Chiarcossi, Roberto Chiesi con la collaborazione di Maria D’Agostini, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2015, p. 72-79.

<sup>23</sup> P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., p. 81.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.



Comizi d'amore

1965, Pier Paolo Pasolini

Graziella – die als ein der Zuordnung des Films zum “cinema-verità” gegenläufiges Moment identifiziert worden ist<sup>26</sup>, ist vor dem Hintergrund dieser Bezugnahme auf die Oper bzw. auf die Technik der freien indirekten Rede zu verstehen. Denn die Frage ist, wie ansonsten die narrative Sequenz in den Film passt, der möglichst authentisch die Original-Töne auf der Straße einzufangen versucht. Während ansonsten Pasolini eine Handkamera und lange halbtotale bis halbnaher Einstellungen nutzt, um die Befragten möglichst realistisch zu zeigen, weist die letzte Sequenz, in der die Vorbereitung der Hochzeit bis zum Heraustreten des Paares auf die Straße gezeigt wird, deutlich narrative Züge und filmische Mittel auf, wie gezielte Lichteinsetzung, Kameraführung, dramatischer Szenenaufbau, Synchronon, die die Inszeniertheit der Schlusssequenz zeigen<sup>27</sup>.

Das Filmende, das mit dem Schlussbild des Kusses des Brautpaares besiegelt wird, stellt die Definition des Dokumentarfilms als “cinema-verità” vor eine unlösbare Herausforderung: Was fängt man mit dem fiktiven Ende eines auf Authentizität zielenden Dokumentarfilms an? Und was bedeutet das altmodische Happy End in Bezug auf die Frage der Sexualität? Die Zuordnung zu Don Giovanni und das Beispiel der freien in-

26 Cfr. B. Groß, *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*, Vorwerk 8, Berlin 2008, p. 268.

27 *Ibidem*.

direkten Rede zeigen, dass es Pasolini um etwas ganz anderes ging. Worum es Pasolini ging, war ein filmisches Verfahren zu finden, das die literarische Tradition der freien indirekten Rede als Inszenierung einer kollektiven Rede auf bildlicher Ebene fortsetzt. Das Schlussbild ist also genauso wie “die Steine auf der alten Straße der Malavoglia” ein schon zigmal gezeigtes Bild und der Ausdruck choraler Rede<sup>28</sup>. Das Hochzeitsbild von Tonino und Graziella ist ein Bild, das Pasolinis eigenen filmischen Arbeiten vorausgeht, als ein filmisches Bild ohne Namen, das immer weitergegeben wird. Es zeugt davon, dass sich Pasolinis Position mit der des *popolo* mischt, wie bei Verga, um dieses Filmbild, das nicht sein eigenes ist, nachzuahmen.

Dabei zitiert das Schlussbild zugleich auch ein Pasolini-Bild. Denn als dem Film im Vorspann bereits vorangestellt, hat es Pasolini mit dem Namen des Autors und des Regisseurs “Pier Paolo Pasolini” und daher mit seiner “signature” versehen. Das Schlussbild ist also ein choralen Bild im oben bestimmten Sinn, in dem sich die kollektive mit der eigenen Rede vermischt, sodass es den Status eines freien, indirekten und subjektiven Bildes bekommt.

### **Forum, Versammlung, öffentliche Rede**

Thema des Films sind die Ansichten der italienischen Bevölkerung zu Fragen der Sexualität, Gleichberechtigung, Prostitution, Familie, Homosexualität, Scheidung. Pasolinis *Comizi d'amore* schreiben sich damit in den Horizont des Sexualitätsdispositivs ein, das Michel Foucault in der *Histoire de la sexualité* bestimmt hatte. Damit hatte Foucault skizziert, wie die Arten und Weisen des Sprechens über die Sexualität untersucht werden müssten, um Sexualität nicht als Gegenstand der Unterdrückung, sondern als eine Fabrikation durch die Redeweisen, als «fait discursif»<sup>29</sup>, zu bestimmen, zu dem Sexualität

<sup>28</sup> Pasolini bezeichnet den Schluss als das Ende aller guten alten Filme. Vgl. P.P. Pasolini, *Cento paia di buoi*, cit., p. 484.

<sup>29</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité. Bd. 1: La volonté de savoir*, Gallimard, Paris

seit dem 17. Jahrhundert durch die unterschiedlichste «“mise en discours”» geworden ist<sup>30</sup>. Foucault selbst hatte vor diesem Hintergrund Pasolinis Dokumentarfilm als das historische Dokument des “*matin gris de la tolérance*” und damit als Schwelle des Sexualitätsdispositivs bestimmt. Was Pasolini inszenieren würde, wäre weniger das Wissen und Nichtwissen über Sexualität als vielmehr das Zögern vor der sexuellen Toleranz, bei der sich die Bevölkerung in die unterschiedlichsten Ansichten verstricken würde. Dabei rückt Foucault zugleich die Diskursivität einer anderen, sich den Zugriffen auf die Sexualität entziehenden Rede in den Blick, die sich bereits in der ersten Szene festmachen lässt, die Pasolini im Interview mit den Kindern auf der Straße von Palermo zeigt. Sie bestünde in den einander zugeworfenen Blicken, die sich dem Zugriff der Redeordnung von Frage und Antwort entziehe, um zugleich eine andere Ebene des Sprechens – Unsagbarkeiten, Leerstellen, Geflüster – sichtbar zu machen:

Regardez plutôt le visage de ces gamins: ils ne font rien pour donner l'impression qu'ils croient ce qu'ils disent. Avec des sourires, des silences, un ton lointain, des regards qui filent à droite et à gauche, les réponses à ces questions d'adulte ont une docilité perfide; elles affirment le droit de garder pour soi ce qu'on aime à chuchoter»<sup>31</sup>.

In der ersten Filmszene, die dem Film als eine Art Prolog vorausgeht, sieht man Kinder auf der Straße von Palermo, die Pasolini als Interviewender mit der Frage konfrontiert, “woher die Kinder kommen“: «*Come nascono i bambini?*»<sup>32</sup> Die unter den Kindern gesponnene Rede erfolgt als spielerischer Austausch, bei dem ein Wort das andere ergibt: Worte und Blicke

---

1976, p. 20.

30 Cfr. *ivi*, p. 20.

31 M. Foucault, *Les matins gris de la tolérance*, in M. Foucault, *Dits et écrits. Tome 2: 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001, p. 269 (il corsivo è mio).

32 P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., p. 420.



Comizi d'amore

1965, Pier Paolo Pasolini

werden hin und her geworfen und führen zu einem Reigen von Worten und tänzelnden Gesten, bei der sich die Kinder auf der Straße gegenseitig die Worte übergeben und dabei einander komplizenhaft zulachen.

Worte und Blicke werden hin und her geworfen und führen zu einem Reigen und tänzelnden Gesten der choralen Rede, bei der sich die Kinder auf der Straße gegenseitig die Worte 'übergeben' und einander komplizenhaft zulachen.

Durch diesen Reigen der einander zugeworfenen Worte zeigt sich bereits in dieser ersten Sequenz, die dem Vorspann und dem Namen des Regisseurs, Pasolinis signature, vorausgeht, wie der Titel des Films "Comizi" zu verstehen ist: als Versammlung auf der Straße, als Forum, das die philosophische Szene des Banketts auf die Straße von Palermo versetzt und mit neuen Protagonisten ausstattet. Von Anfang an spielt dieser Film auf der Straße mit der Möglichkeit des Erscheinens des popolo auf dem Forum.<sup>33</sup> Denn in den Comizi werden die sich auf der Straße versammelnden Menschen sichtbar. Pasolini befragt also mit den Interviews auch die Möglichkeiten und Bedingungen des Erscheinens: Wer tritt in Erscheinung? Und auf welche Weise? Hannah Arendt hat in *The Human Condition* mit Bezug auf die römische Idee des öffentlichen Platzes die

<sup>33</sup> Foucault übersetzt den Titel mit «les propos de rue sur l'amour». M. Foucault, *Les matins gris de la tolérance*, cit., p. 270.



Bedingungen des öffentlichen Raums und die Möglichkeit politischen Handelns als die Möglichkeit zu erscheinen bestimmt:

Since our feeling for reality depends utterly upon appearance and therefore upon the existence of a public realm into which things can appear out of darkness of sheltered existence, even the twilight which illuminates our private and intimate lives is ultimately derived from the much harsher light of the public realm<sup>34</sup>.

Mit dem Erscheinen der Leute im hellen Licht der Kamera werden bei Pasolini auch die einander zugeworfenen Worte "sichtbar", die durch ihr Zirkulieren untereinander über die einzelnen Sprecher hinausweisen. Zur Erscheinung kommt somit das Gerede, bei dem die Worte nicht als die eigenen Worte gesprochen werden.

Setzt die Sichtbarkeit des politischen Subjekts den «illuminated public square [...] as the architecturally bounded theatre»<sup>35</sup> für die Rede des Rhetors voraus, so ersetzt Pasolini das antike "forum romanum" mit den diversen Versammlungen auf den Plätzen, vor der Fabrik, am Strand, auf der Straße, wodurch die Versammelten durch einen zirkulierenden Austausch zugleich die Bedingungen einer souveränen Redeordnung und Handlungsfähigkeit politischer Subjekte verändern. Mit den Comizi inszeniert er die Möglichkeit einer Bühne des Volkes, auf der die unterschiedlichen und vielfältigsten Redeweisen sichtbar werden, "erscheinen" und sie erscheinen als Chor: «Die Bilder zeigen die großen Unterschiede der Italiener von der Emilia Romagna bis nach Kalabrien und Sizilien in ihren Sprachen, den Dialekten, der Mimik, der Gestik und der Art und Weise, einzeln, im Chor oder abwechselnd zu sprechen, sich zu kommentieren und zu paraphrasieren»<sup>36</sup>. Die Funktion

34 H. Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago 1998, p. 51.

35 J. Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge 2015, p. 76.

36 B. Groß, *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*, cit., p. 269 (il corsivo

der Interviews besteht also darin, öffentliche Rede zu inszenieren, die sich durch ihr kollektives Sprechen konstituiert.

### **Szene, Auftritt, Rahmung**

Die einzelnen Interviews werden damit zu “Szenen” im Sinn von Jacques Rancière als «lieu d’une rencontre»: Die “scène” ermöglicht das Zusammenspiel von Körpern, Gesten, Blicken, Worten und Bedeutungen an einem Ort<sup>37</sup>. Damit treten viele zueinander in Beziehung und beanspruchen einen Platz, durch dieses Zueinander-in-Beziehung-Treten, bei dem viele immer mehr sind als der Einzelne. Die Banalität der Meinungen verliert sich im heiteren Stimmengewirr, wobei aber die “mise en scène” der choralen Rede neue Erscheinungsräume öffnet. Bei der filmischen Anordnung, die die chorale Rede des popolo zum Erscheinen bringt, werden durch die Rahmung die Bedingungen des Sprechens transparent gemacht. Sowohl durch die gestellten Interview-Szenen mit Cesare Musatti und Alberto Moravia als auch durch das Auftreten Pasolinis selbst, wird eine reflexive Ebene in den Film eingezogen. In den verschiedenen Einstellungen sieht man stets “Pasolini” oder zumindest sein Mikrofon, sodass die Position desjenigen, der die Bevölkerung (oder die Intellektuellen) befragt, transparent gemacht wird. Im Anschluss an Spivak lässt sich Repräsentation damit als Inszenierung verstehen, die die Bedingungen des Erscheinens entschleiern und insofern erweist sich die “Szene” zudem auch als Szene des Schreibens: «its scene of writing, its Darstellung»<sup>38</sup>. Die Position des eigenen Sprechens wird in diesem Sinn in das Filmbild als seine “scene of writing” sichtbar eingetragen und damit die Möglichkeit der Stellvertretung – Pasolini, der für das Volk spricht – von Anfang an als eine solche Position der Macht reflektiert. Pasolini spricht nicht für den “popolo”, er vertritt diesen auch nicht durch seinen Film, sondern er stellt diesen als

---

è mio).

37 J. Rancière, A. Jdey, *La méthode de la scène*, Signes, Paris 2018, pp. 30-31.

38 G.C. Spivak, *Can the subaltern speak*, cit, p. 74 (tedesco nell’originale).



Comizi d'amore

1965, Pier Paolo Pasolini

Pluralität dar, um mit den Mitteln des Films über die Möglichkeiten der Darstellbarkeit und das In-Erscheinung-Treten eines kollektiven Subjekts nachzudenken.

Dabei mischt er sich selbst in diese Menge. In einem Hinterhof in Palermo, «[un] "cortile" di Palermo»<sup>39</sup>, sieht man nicht nur die Kamera umringt von Menschen, Kindern, Frauen, Alten, Jungen, die dort leben, auch Pasolini ist auf diesem Platz eingeschlossen von der rufenden Meute. Pasolini überführt das eigene Sprechen in das Gemenge, von dem sich seine Position dennoch stets sichtbar unterscheidet. Durch die auf diese Weise ausgestellte Position des Fragenden — unterstrichen durch den Kontrast zwischen dem hemdsärmeligen Pasolini und die demgegenüber wesentlich ärmlicher bekleideten Protagonisten — ermöglicht die "scene of writing" des Films politische Figuren, die außerhalb des Schauplatzes, abseits der (öffentlichen) Bühne liegen

Die Repräsentation des Volks erfolgt also nicht als Instanz des Einschlusses (Nation), sondern als Instanz des Ausschlusses (das "petit peuple", die Menge), die in der Gassenszene in Palermo durch die filmische Anordnung zum Sprechen gebracht wird<sup>40</sup>.

39 Cfr. P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., pp. 440-441.

40 Cfr. M. Meyzaud, *Wer spricht den Satz "Wir sind das Volk"?*, cit., p. 168; cfr. C. Wild, *Popolo/popolo. Pasolinis Menge der Armut*, in J. Welge, C. Wild (a cura di.),

Die Interviews im Stil des “cinema-verità” werden durch die theatrale Rahmung als Stück, Schauspiel und damit die Straße als Schauplatz ausgewiesen. Für das “cinema di poesia” hat Pasolini dieses Verfahren später in seinem filmtheoretischen Artikel “Il ‘cinema di poesia’” «far sentire la macchina»<sup>41</sup> genannt: Das stetige Bewusstsein der Kamera macht jede Aufnahme zu einer “Szene”, durch die das Bild in einen Metadiskurs übergeht<sup>42</sup>. Die behauptete Authentizität des Dokumentarfilms wird also nicht erst durch die Inszenierung der Hochzeit am Schluss in Frage gestellt, sondern von Anfang an immer auch durch die Theatralität, durch die Repräsentation als Darstellung, Szene ausgewiesen wird.

Man könnte Comizi d’amore in diesem Sinn als «lumpige Farce»<sup>43</sup> bezeichnen, in der Pasolinis Verfahren der freien indirekten Rede durch die filmischen Mittel zu einem “Stück Clownerie“ führen<sup>44</sup>. Denn die Nachahmung der Rede erfordert komödiantische Fähigkeiten. Die Authentizität der Comizi im Sinne des “cinema-verità” und damit der «dargestellten Wirklichkeit»<sup>45</sup> ist also sekundärer Effekt eines mimetischen Spiels und die Straße der Schauplatz für das “Stück”, das zur Aufführung gebracht wird: «Forse per quel tanto di clownesco e maleducato che comporta sempre il Libero Indiretto in chi lo usa (esso è in fondo l’azione di un mimo, di uno che ha le qualità istrioniche di fare il verso agli altri, riproducendone la lingua sia per simpatia che per ironia)»<sup>46</sup>.

---

*Menge und Armut*, Fink, Paderborn 2023.

41 P.P. Pasolini, *Il ‘cinema di poesia’*, cit., pp. 167-187; cfr. G. Deleuze, *L’Image-Mouvement*, Minuit, Paris 1983, p. 108.

42 Cfr. P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 83.

43 K. Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2018, p. 9.

44 Cfr. G. Agamben, *Parodia*, in G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, pp. 39-56.

45 Cfr. S. de Laude, *Pasolini lettore di Mimesis*, in I. Paccagnella, E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L’eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Esedra, Padova 2009, pp. 467-481.

46 P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., p. 92.



Comizi d'amore

1965, Pier Paolo Pasolini

Das Volk spricht also weder für sich selbst, noch tritt es als es selbst auf, genauso wie auch Pasolini nicht als er selbst, sondern als er selbst als Regisseur/Autor auftritt<sup>47</sup>. Pasolini inszeniert vielmehr den Akt des Auftretens, bei dem die Beteiligten selbst zu Schauspielern und damit Rede zur aufgeführten Rede wird<sup>48</sup>.

Die chorale Rede bei Pasolini bedingt also wirklich einen Chor, den Chor des Volkes. Eben dies ist gemeint, wenn Pasolini sagt, dass die Protagonisten zum Publikum werden: «protagonista, è diventato il pubblico»<sup>49</sup>. Durch dieses “Spiel” – die Ausstellung des Spiels im Film und des Spiels des Films – werden die Protagonisten als Chor sichtbar und damit wird auch ermöglicht, dass diese selbst ihr eigenes Spiel als Zuschauer verfolgen können. Die Transparenz des filmischen Dispositivs ermöglicht es den Protagonisten, sich selbst als Protagonisten

47 Cfr. G.M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, Columbia University Press, New York 2017 pp. 105-146. Cfr. auch E. Patti, *Pasolini, intellettuale mimetico*, «Studi Pasoliniani», n. 7, 2013, pp. 89-100, S. 100.

48 Zum Zusammenhang von Theater und Montage cfr. S. Eisenstein, *Montage der Attraktionen*, in J. Albersmeier (a cura di), *Texte zur Theorie des Films*, Reclam, Frankfurt 2018, pp. 58-69.

49 P. P. Pasolini, *Lettera ad Alfredo Bini*, cit., p. 47.; cfr. G. Deleuze, *L'Image Temps*, Minuit, Paris 1985, p. 9: Indem die Figur gewissermaßen selbst zum Zuschauer wird, wird das «cinéma d'action» vom «cinéma de voyant» abgelöst.

eines Films wahrzunehmen und sich damit in ihrem Spiel zu erkennen, das auch ihre Wirklichkeit auszeichnet.

Weder ist also die gezeigte Interview-Situation einfach nur die authentische Wiedergabe der Wirklichkeit, noch ist sie die direkte Wiedergabe der Rede des Volkes. Vielmehr bringt die “mise en scène” ein Sprechen zum Vorschein, das eben nicht authentisch, sondern das Gesagte ist, das niemandem gehört und somit, um zum Vorschein zu kommen, inszeniert werden muss. Das filmische Dispositiv erfasst also das theatrale Moment, das dem Sprechen vorausgeht. Der Dokumentarfilm *Comizi d’amore* unterscheidet sich damit nicht von einem narrativen Film wie *La ricotta*. Hier wie da inszeniert Pasolini die Bühne für das Spiel, Komödie oder Tragödie, in der das Volk als Chor auftritt, oder in einem übergeordneten Sinn eine “lumpige Farce”, die sich durch ihr parodistisches Moment als Mimesis und Schauspiel auszeichnet. Diese Bühne durchzieht als elementares Element das Werk Pasolinis, das sich auch in die Zukunft öffnet für eine chorale Rede<sup>50</sup>, die bei Pasolini weder ihren Anfang hatte, noch bei ihm endet, aber sich fortwährend dem Dispositiv einstimmiger Rede entgegensetzt.

---

50 In die Zukunft öffnet es sich in dem Dokumentarfilm *Futura* (2021) des Kollektivs Pietro Marcello, Francesco Munzi und Alice Rohrwacher. Wie Pasolini sind die Regisseur\*innen quer durch Italien gereist, um Jugendliche über ihre Vorstellungen von Zukunft zu befragen. Jungen, die in den Handwerksbetrieben ihrer Eltern aushelfen und Mädchen, die sich zur Kosmetikerin ausbilden lassen, kommen zu Wort, genauso wie Student\*innen in römischen Häuserblocks. Die Dreharbeiten des kollaborativen Films haben im ersten Jahr der Pandemie stattgefunden. Die Interviews rücken eine Generation in den Blick, die durch *social media*, Klimaveränderungen und Pandemie geprägt sind, durch die das Dispositiv der *Comizi d’amore* gegenwärtig interpretiert wird. Dabei nimmt der Film nicht nur durch seine Anordnung Bezug auf Pasolini. Im Abspann des Films haben die Regisseur\*innen alle Interviews, die sie geführt haben, übereinander gelegt und damit erneut chorale Rede inszeniert.

**Anna Caterina Dalmasso**

Calco mobile.

La costruzione del reale nelle produzioni di *non-fiction* immersiva

## Il ritorno del reale<sup>1</sup>

Da decenni il cinema ha iniziato a dismettere le ambigue etichette di “documentario”, “cinema del reale”, “direct cinema”, “cinéma-vérité”, preferendo espressioni che si smarchino dall’idea di un’aderenza al reale, come documentario sperimentale o documentario di creazione, o ancora lemmi più trasversali come *non-fiction* o film saggio. Questo cinema, dai confini ormai ibridati con un panorama intermediale, con la video arte e i contesti espositivi, è fin troppo consapevole della natura fabbricata di ogni reale in figura e sembra aver abbandonato ogni ansia di certificazione. Come scrive Marco Bertozzi, si tratta di un documentario che sembra aver «sfumato, forse abbandonato, l’idea di rappresentabilità di un supposto reale»<sup>2</sup>: da tempo abbiamo smesso di credere all’esistenza di un reale che pre-esista all’operazione della sua messa in forma, semmai, la sfida del documentario è divenuta proprio quella di esibire le complesse articolazioni di questa incessante in-formazione e costitutiva compromissione del materiale documentario.

A questa tendenza, che possiamo rintracciare nella produzione audio-visiva, si accompagna un mutamento epistemologico, che deriva dal nostro aver assimilato, ovvero interiorizzato, il cinema come protesi tecnica. In breve potremmo dire che questo mutamento interessa innanzitutto due piani, o meglio si traduce in due processi, distinti ma collegati: da un lato, la naturalizzazione dell’immagine fotografica in quanto fotorealistica, dall’altro l’integrazione della manipolazione come componente costitutiva della produzione di immagini. La cultura

1 Questo articolo è frutto della ricerca condotta nel quadro del programma di ricerca e innovazione dell’Unione Europea Horizon 2020 (grant agreement No. 834033 AN-ICON), finanziato dallo European Research Council (ERC) e ospitato dal Dipartimento di Filosofia “Piero Martinetti” dell’Università degli Studi di Milano nell’ambito del progetto “Dipartimenti di Eccellenza 2018-2022” attribuito dal Ministero dell’Istruzione, Università e Ricerca (MIUR).

2 M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell’esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2018, p. 12. Cfr. inoltre A. Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2014.

## Abstract

While cinema has repeatedly reframed the genre of documentary, moving away from the idea of an adherence to reality, the emerging medium of virtual reality seems to claim a close connection with the notion of “real”. By examining the expressive form of immersive journalism and the productions of non-fiction virtual reality, this article investigates how virtual environments entail a construction of the real and how this is inseparable from an analysis of the specific position the subject is called to assume within the visible virtual world.

## KEYWORDS

VIRTUAL REALITY

-

IMMERSIVE JOURNALISM

-

DOCUMENTARY

-

POINT OF VIEW

-

VIRTUAL STORYTELLING

visuale digitale e post-digitale ci ha poi messo a contatto con un reale documentario da comporre e ricomporre continuamente, in quanto inseparabile da meccanismi di fabbricazione e falsificazione, un reale che ha dunque trovato strategie alternative all'ideale di una rivelazione della realtà, e che opera invece all'insegna del riuso, dell'ipermediazione, dell'anacronismo, e più in generale dell'autobiografia (intesa come termine che riassume ogni dinamica di esibizione del processo di elaborazione e di un punto di vista autoriale). Inoltre, il complesso universo intermediale, dischiuso in particolare dall'internet interattivo, la commistione non solo dei diversi generi espressivi, ma anche dei diversi media – dal video allo smartphone, dalle camere di sorveglianza ai video-games, dai social network alle piattaforme di self-broadcasting – che sono venuti a ibridare il linguaggio cinematografico, pongono lo spettatore in una posizione testimoniale e lo chiamano, come ha osservato Pietro Montani, ad un'operazione di continua autenticazione del reale<sup>3</sup>.

Mentre il cinema approccia il genere documentario ponendo sempre più questo termine tra una serie di virgolette, per fugare l'ombra di ogni retaggio di un'adesione *naïf* o diretta ad un presunto reale afferrabile, ecco che di questo termine apparentemente ormai compromesso si appropria invece un *medium* ancora giovane, quasi ancora a venire, e forse per altri versi già obsoleto: la realtà virtuale, medium che fin dal suo nome intrattiene un legame quanto mai problematico con il reale.

Risulta estremamente problematico compiere un discorso generale attorno a una tecnologia che non ha ancora visto stabilizzarsi un proprio linguaggio espressivo e attraversa ancora un processo di riconoscimento delle proprie potenzialità artistiche – in maniera simile a come accadde al cinema ai suoi albori. Dopo aver conosciuto un sostanziale stallo in seguito alle pionieristiche ricerche iniziate già dagli anni '60, le tecnologie di realtà virtuale attraversano una nuova *hype* a partire dalla metà degli anni 2010. Si tratta di un contesto estremamente

---

<sup>3</sup> Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2021.



fragile e precario, ancora alla ricerca di un'interoperabilità che consenta uno scambio fluido tra tecnologie e sistemi produttivi, così come di un codice espressivo, di un sistema distributivo condiviso e di una stabilizzazione delle figure professionali e artistiche che vi operano. Inoltre, l'espressione "realtà virtuale" è ancora spesso utilizzata come termine ombrello per indicare la creazione di realtà simulate e mondi digitali resi accessibili agli utenti tramite grafiche e interfacce 2D. Pur dovendo compiere necessariamente una generalizzazione rispetto ad un panorama estremamente multiforme, nell'utilizzare questo termine ci si riferisce qui in maniera specifica a contenuti che possano essere fruiti attraverso visori (cosiddetti *head-mounted display*) dotati di sistemi di *motion tracking*, in grado cioè di riconoscere i movimenti svolti dall'utente nell'ambiente fisico e di replicarne gli effetti nell'ambiente digitale.

La creazione di contenuti fruibili attraverso visori interessa ambiti diversi quali l'industria videoludica, la progettazione, le pratiche di training, di addestramento, o riabilitazione, la pornografia, il mercato dell'arte contemporanea, al fianco dei quali si sta costituendo e diversificando un variegato panorama produttivo, la cui ascendenza può essere talvolta ricondotta ai tratti di alcuni generi cinematografici, tra cui il documentario.

Nella produzione dell'ultimo decennio la realtà virtuale ha visto un impiego crescente nell'ambito del giornalismo narrativo e in particolare nel genere dell'*immersive journalism*<sup>4</sup>, che raccoglie produzioni che mirano a sensibilizzare il pubblico rispetto a tematiche di attualità e cronaca, attraverso l'uso di tecnologie immersive e di diverse forme di *storytelling* digitale. Anche in virtù dell'interesse per questo campo di applicazione, la realtà virtuale in quanto tecnologia è stata spesso presentata

---

4 Riguardo al genere del giornalismo immersivo e in particolare alla sua applicazione alla realtà virtuale cfr.: T. Uskali, A. Gynnild, S. Jones, E. Sirkkunen (a cura di), *Immersive journalism as storytelling: Ethics, Production and Design*, Routledge, Londra, 2021; S. Jones, *Disrupting the narrative: immersive journalism in virtual reality*, «Journal of Media Practice», vol. 18, n. 2-3, 2017, pp. 171-185; E. Studt, *Virtual reality documentaries and the illusion of presence*, «Studies in Documentary Film», vol. 15, n. 2, 2021, pp. 175-185.

come uno strumento decisivo per promuovere una maggiore consapevolezza rispetto a temi sensibili e umanitari, definita dal produttore e regista Chris Milk secondo la problematica espressione di «macchina per l’empatia (*empathy machine*)»<sup>5</sup>, proprio in quanto questo medium sarebbe in grado di porci in contatto *diretto* con il reale che ci presenta.

Possiamo allora chiederci: in che modo il medium virtuale viene a ridisegnare i confini del reale in immagini? Qual è il legame che queste opere, che in maniere eterogenee si propongono come “documentarie”, intrattengono con il reale? Prima di analizzare il medium virtuale e di indagare alcune produzioni di non-fiction immersiva, passeremo brevemente in rassegna le pratiche discorsive e corporee con cui si rinnova il mito di un reale rivelato in presa diretta.

### **Da spettatorə a sperimentatorə**

La realtà virtuale può essere intesa come parte della parabola di un cinema espanso che si vuole opera totale, che da sempre cioè si pensa come un medium a vocazione immersiva e multi-sensoriale, ma può anche essere vista come la morte stessa del cinema, in quanto va a minarne i presupposti estetici, in particolare con il venir meno dell’operazione di taglio e selezione classicamente assicurata dall’inquadratura. Ecco allora che l’idea di scorniciamento<sup>6</sup>, nelle sue implicazioni estetiche e politiche, è proprio ciò che sottende il discorso con cui si presentano molte delle produzioni immersive, spesso orientate verso tematiche sociali e umanitarie<sup>7</sup>. Nell’annunciare la sua prima realizzazio-

5 Cfr. C. Milk, “How virtual reality can create the ultimate empathy machine”, TED talk, 2015. Sul tema dell’“empathy machine” cfr. J.A. Fisher, *Empathic Actualities: Toward a Taxonomy of Empathy in Virtual Reality*, in N. Nunes, I. Oakley, V. Nisi (a cura di), *Interactive Storytelling*, Springer, Cham, 2017; G. Bollmer, *Empathy machines*, «Media International Australia», vol. 165, n. 1, 2017, pp. 63-76; A. Pinotti, *Alla soglia dell’immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, *VII. Empathy Machine?*, pp. 177-208.

6 A. Pinotti, *Alla soglia dell’immagine*, cit., *IV. L’immagine-ambiente*, pp. 91-120.

7 A proposito di cultura visuale umanitaria cfr. F. Zucconi, *Displacing Caravaggio*.

ne in realtà virtuale presentata al Festival di Cannes nel 2017<sup>8</sup>, il regista messicano Alejandro Gonzalez Iñárritu sottolineava come la natura bidimensionale dello schermo cinematografico costituisca un limite al coinvolgimento dello spettatore nei fatti narrati, laddove la tecnologia immersiva può invece superare la «dittatura della cornice [*dictatorship of the frame*]»<sup>9</sup>, che erige lo spettatore in una posizione distaccata di osservatore, e consente invece di mettersi realmente nei panni dell'altro. Questa linea argomentativa ha molte consonanze con l'ispirazione che ha guidato il lavoro di Nonny de la Peña, pioniera del giornalismo immersivo, la cui ambizione consiste precisamente nel portare il pubblico «sulla scena [*on scene*]»<sup>10</sup> inaugurando così un'esperienza affettiva e viscerale, vissuta *in prima persona*.

Sofferamoci su questo termine chiave: conseguenza diretta dell'operazione di scorniciamento è la possibilità di esperire un ambiente virtuale *in prima persona*. «Cosa succede se invece di stare seduto in una sala cinematografica o davanti alla Tv, sei tu spettatore, che vivi la storia che ti narriamo?», leggiamo nel testo di presentazione di *Mare Nostrum – The Nightmare* di Stefania Casini<sup>11</sup>. Ecco che la realtà virtuale è presentata non solo come possibilità di fare un'esperienza estremamente immediata e coinvolgente di mondi simulati, di entrare cioè in contatto con lo spettacolo invece di oggettivarlo, ma anche come occasione per calarsi nell'esperienza percettiva di altri individui<sup>12</sup> e venire ad abitare il mondo diegetico.

Con il dissolversi dei limiti imposti dall'inquadratura, sembrerebbe venir meno quel distacco che tradizionalmente sepa-

---

*Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Londra 2018.

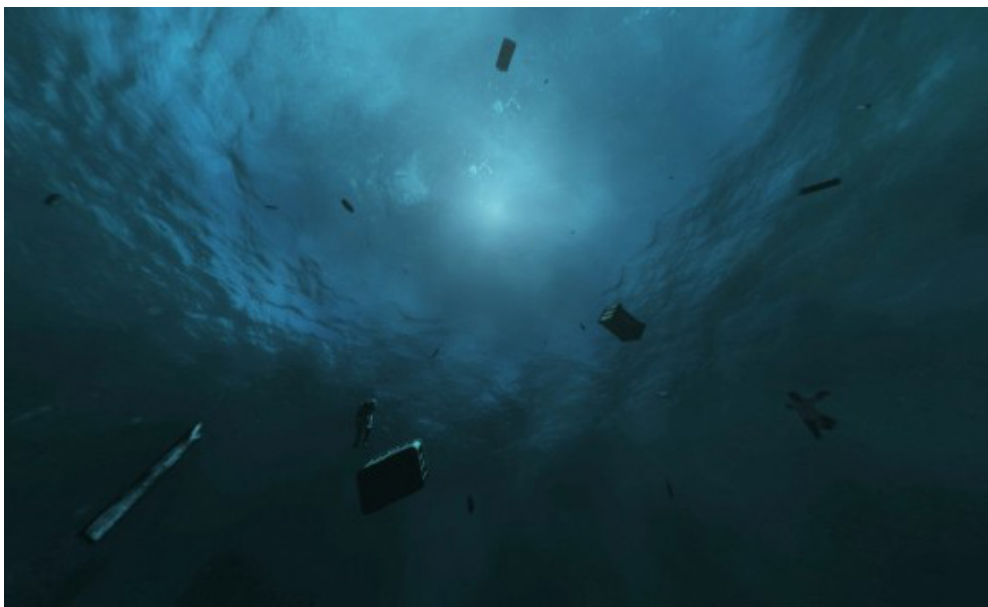
8 A.G. Iñárritu, *Carne y Arena. Virtually Present, Physically Invisible* (Fondazione Prada, ILMxLAB, Legendary Entertainment, 2017).

9 *Carne y Arena*, Quaderno Fondazione Prada, #12.

10 Dai testi di presentazione di N. de la Peña, *Project Syria* (MxR Studio, USC School of Cinematic Arts, World Economic Forum, 2014).

11 Dai testi di presentazione di *Mare Nostrum – The Nightmare* di Stefania Casini (Tama Filmproduktion, Bizef Produzione, in associazione con Intrigo Internazionale, MediaApes, 2019).

12 A.C. Dalmaso, *In prima persona. Anatomia di un desiderio cinematografico* (in pubblicazione).



*Mare Nostrum - The Nightmare*

2019, *Stefania Casini*

rava spettatorə e spettacolo. Ma superare i limiti bidimensionali della cornice ci consente davvero di poter eliminare la distanza che in quanto spettatorə ci separa dal reale in immagine? Come ha sottolineato Andrea Pinotti, la retorica che sostiene la diffusione dei contenuti immersivi in realtà virtuale comporta dei rischi: da un lato, tende a farci dimenticare la funzione di messa in forma operata dalle nuove strategie di regia e *storytelling* vir-

tuale per cui, mentre siamo convinti di “pilotare” in autonomia la nostra esplorazione dello spazio virtuale, siamo di fatto «inquadri dal discorso e nel discorso dell’autore», dall’altro, ci illude di poter avere un accesso diretto all’esperienza dell’altro «nella sua alterità, senza riconoscerla nella sua irriducibilità»<sup>13</sup>.

Inoltre, si potrebbe facilmente obiettare che già altri media e forme espressive, come ad esempio l’incontro sensibile con il film, consentivano di rendere compartecipi lo spettatore di un frammento di realtà, anche a prescindere dalla consapevolezza del carattere finzionale dei fatti rappresentati. Allora cosa trasforma gli utenti del medium virtuale da «testimoni oculari»<sup>14</sup> a “sperimentatore” protagonista di un’esperienza vissuta in prima persona?

La risposta è da ricercare innanzitutto nelle specifiche condizioni estesiologiche che presiedono a quella che gli studi di media definiscono *presenza* o *telepresenza*, ovvero la sensazione di trovarsi inclusi nell’ambiente simulato e anche di potersi muovere all’interno dello spazio virtuale. I sistemi di visualizzazione e di tracciamento dei caschi immersivi, infatti, generano delle contingenze sensorimotorie sufficientemente congruenti con quelle della realtà fisica<sup>15</sup>, tali da poter ingannare il cervello umano, in grado cioè di creare l’illusione di condividere lo stesso spazio e, entro certe condizioni di plausibilità, di provocare risposte analoghe a quelle che susciterebbe l’ambiente fisico. Occorre sottolineare che questo avviene a prescindere tanto dal grado di verosimiglianza dell’ambiente simulato quanto dall’apparenza più o meno fotorealistica dell’immagine virtuale, che può essere realizzata tramite ripresa video 360°, fotogrammetria, cattura volumetrica o interamente elaborata tramite *computer-generated imagery* (CGI).

Tuttavia, l’esistenza di una simile reazione in termini este-

13 A. Pinotti, *Alla soglia dell’immagine*, cit., p. 185.

14 Cfr. P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, tr. it. di G.C. Brioschi, Carocci, Roma 2017.

15 Si veda in particolare: M. Slater, *Place illusion and plausibility can lead to realistic behaviour in immersive virtual environments*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London B» vol. 364 (1535), 2009, pp. 3549-57.

siologici non è sufficiente per motivare l'effetto di compartecipazione e persino l'insorgere di una risposta empatica, come vorrebbe il discorso dominante con cui sono spesso promosse le tecnologie di realtà virtuale e i contenuti che queste veicolano. Se però proviamo ad analizzare le condizioni materiali e fenomenologiche del dispositivo, possiamo tentare di osservare i suoi effetti sul modo di esperire il reale che appare in immagine (un'immagine da intendere sempre non solamente nelle sue componenti visive, ma come esperienza multisensoriale).

In che modo il fatto di sentirsi presenti nell'ambiente simulato influisce sull'esperienza estetica di chi si "immerge" in un ambiente virtuale? Consideriamo, ad esempio, la realtà virtuale in contrasto rispetto ai media fotografici – fotografia e cinema –, che sono stati al centro della riflessione estetica e mediologica del secolo scorso. Pur operando una colossale semplificazione, potremmo riassumere la linea baziniana e barthesiana nell'idea che ciò che è proprio dell'immagine fotografica sia il fatto di presentarci il suo referente reale ponendoci dinnanzi all'evidenza del suo *esser stato*, ovvero dinnanzi a qualcosa che è stato assolutamente e irrecusabilmente presente, ma che io incontro sempre necessariamente in maniera differita, come una mummia del cambiamento. In tal senso, ciò che caratterizza la ricezione estetica di fotografia e cinema è l'incontro con un reale differito, che si oppone alla dimensione del presente, propria invece del teatro che, come scriveva György Lukács nelle sue *Riflessioni per una estetica del cinema*, è «presente assoluto»<sup>16</sup>: un presente che non è il semplice presente della vita, ma in cui si è portati ad abbandonare i parametri della quotidianità per assecondare un sistema di regole differente.

Con la tecnologia della realtà virtuale, proprio in virtù delle condizioni estesiologiche che il medium propone alla nostra percezione, siamo allora proiettati in un simile teatrale "presente assoluto". Prima di raggiungerci nel suo legame con un reale rappresentato e ri-presentato da cui si origina, l'immagine

<sup>16</sup> G. Lukács, *Riflessioni estetica del cinema* (1913), in A. Barbera, R. Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, 1978, pp. 27-28.

che ci circonda a 360° ci mette in contatto con un reale che sta avvenendo, e che anzi si co-costituisce insieme ai nostri movimenti corporei.

L'imporsi di un reale al presente emerge nella poetica di molti recenti lavori, come, ad esempio, nell'installazione in realtà virtuale realizzata dall'artista statunitense Jordan Wolfson, significativamente intitolata *Real Violence*<sup>17</sup>. Nell'installazione virtuale, lo sperimentatore si trova, una volta indossato il casco, in una comune strada cittadina dove un individuo – che ha le fattezze dell'artista stesso – inizia a colpire un altro uomo con una mazza da baseball, in maniera sempre più violenta, fino a ridurlo ad un ammasso di sangue e membra distrutte. Durante i 2 minuti e 25 secondi dell'esperienza, la vittima cerca a più riprese di stabilire un contatto visivo con lo spettatore, implicandolo così nello spazio finzionale e interrogando in maniera insistente il suo voyeurismo. L'opera si propone come un attacco frontale dell'idea di interattività, classicamente associata agli ambienti immersivi, ma, proprio riducendo l'agentività dell'osservatore al minimo, l'esperienza lo pone di fronte a una scelta essenziale, che precede ogni giudizio morale o interpretazione e coincide con il movimento stesso dello sguardo: a un tempo in seno all'universo diegetico (scelta tra guardare o rivolgere altrove il proprio sguardo, tra guardare o chiudere gli occhi) ed extra-diegetico (ovvero tra guardare e terminare l'esperienza togliendosi il casco, cosa che fece effettivamente la maggioranza dei visitatori dell'opera, presentata per la prima volta alla Biennale del 2017 del Whitney Museum, prima dell'effettivo trascorrere dei due minuti e mezzo previsti).

Ecco che, in un simile scenario, più che un reale che ci raggiunge dalla sua dimensione fattuale, storica, memoriale, siamo confrontati ad un reale che si attualizza, un reale che ci investe e da cui non abbiamo scampo. In altri termini, il reale che si costituisce sotto i nostri occhi sopravanza il riferimento – tutta-

17 Presentata nel 2017 alla Biennale del Whitney Museum of American Art, New York. Cfr. G. Bollmer, K. Guinness, *Empathy and nausea: virtual reality and Jordan Wolfson's Real Violence*, «Journal of Visual Culture», vol. 19, n.1, 2020, pp. 28-46.

via sempre possibile – a una dimensione “documentaria” di ciò che ci viene presentato. Da un punto di vista fenomenologico, assistiamo, cioè, a uno sbilanciamento dell’esperienza spettatoriale verso la dimensione performativa cui l’immagine virtuale ci chiama, a detrimento della sua componente rappresentativa: non siamo più dinanzi a un’immagine di qualcosa, ma a un mondo che si impone come tale nella sua presenzialità<sup>18</sup>. In questo senso l’immagine – anche quando fotorealistica o frutto di una cattura fotografica – sembra in gran parte privata della forza veritativa del fatto passato, in quanto la dimensione del suo attuale dispiegarsi prevale – prepotentemente – rispetto alla sua emanazione da un referente. Il reale si colloca perciò nell’eccedenza della nostra risposta incarnata, nel feedback corporeo che opera il vero montaggio dell’esperienza immersiva, e avviene anche indipendentemente dalle nostre componenti razionali e consapevoli.

### **Un reale a due tempi**

Ora, come si declina questa componente performativa nell’esperienza virtuale? Possiamo facilmente individuarla nelle condizioni di possibilità della fruizione degli ambienti immersivi tramite visori. In virtù dei vincoli imposti dal dispositivo, l’incontro sensibile con l’immagine virtuale implica, come forma minima ma inaggirabile di interattività, una performatività condivisa, in cui si produce una coincidenza tra i gesti di ispezione o esplorazione dell’ambiente e la messa in immagine del materiale esperito.

Un processo di negoziazione tra fruitore e materiale sensibile caratterizza l’esperienza estetica come tale, ma, con la realtà virtuale, il processo di apparizione dell’immagine tridimensionale riposa direttamente sui movimenti corporei di chi sperimenta l’ambiente immersivo<sup>19</sup>. Ecco che, a ben vedere,

---

<sup>18</sup> Su questo cfr. A. Pinotti, *Alla soglia dell’immagine*, cit., p. XV.

<sup>19</sup> Occorre poi operare una distinzione tra opere esperibili in 3 oppure in 6 gradi di libertà, in cui rispettivamente chi sperimenta l’ambiente immersivo



la funzione di in-formazione del reale in immagine, assicurata dalla cornice dell'inquadratura nei media 2D, non scompare completamente, ma – oltre a permanere come soglia simbolica, psichica, estetica, semiotica – è di fatto assunta dal corpo e dallo sguardo incarnato di chi sperimenta l'ambiente virtuale. Il suo corpo situato – tanto in termini fisiologici quanto in termini di appartenenza socio-culturale, di genere, etnia, etc. – diventa un *frame* virtuale<sup>20</sup>.

Questa performatività dell'operatore ha però come suo risvolto una performatività dell'immagine, in quanto immagine operativa e senziente. I visori sono, infatti, dotati di sensori che tracciano costantemente i movimenti dell'utente e ne ricostruiscono in tempo reale la posizione nello spazio. L'immagine che ne risulta e che appare sullo schermo – che pur non essendo esperita in quanto superficie bidimensionale si trova tuttavia dinanzi agli occhi dell'utente – si modifica continuamente assecondando i movimenti corporei, quale un calco mobile. In maniera peculiare, però, l'estrusione di questo calco non rispetta la geometria euclidea né la fisica newtoniana e si colloca invece, secondo una struttura topologica, tridimensionalmente attorno al proprio "stampo", fino a includerlo in seno a quel sensibile – direbbe Maurice Merleau-Ponty un vedente-visibile<sup>21</sup> – da cui continuamente è informato e in cui era già da sempre avvolto.

---

può esplorare lo spazio con i movimenti dello sguardo e della testa (3dof) oppure muoversi liberamente nello spazio in tutte le direzioni (6dof).

<sup>20</sup> Per uno sviluppo di questo punto mi permetto di rinviare agli articoli: A.C. Dalmasso, *The Body as Virtual Frame. Performativity of the Gaze in Immersive Environments*, «Cinéma & Cie», n. 32, 2019, pp. 101-119, e *I nuovi limiti della visione. Cornice e fuori campo tra soggettiva e realtà virtuale*, «FataMorgana», n. 9, 2019, pp. 33-53. Ad una conclusione simile giunge anche Luca Acquarelli, in riferimento al paradigma semiotico: «possiamo pensare ai dispositivi di localizzazione e di *tracking* come i nuovi luoghi delle soglie enunciazionali, al pari, ad esempio, della cornice nella visione di un quadro», L. Acquarelli, *Lo spettacolo del re-enactment e il tempo critico della testimonianza in Carne y Arena*, «E|C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», vol. XIV, n. 30, 2020, pp. 229-238, p. 232.

<sup>21</sup> M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2007.

Ma, se questa configurazione riguarda in maniera strutturale le condizioni di fruizione offerte *by design* dall'interfaccia virtuale (se non altro nella forma che ha assunto nella fase attuale di sviluppo di questa tecnologia), in che modo la performatività condivisa dell'immagine virtuale viene a ridisegnare l'apparizione del reale in immagini?

Anche laddove l'interfaccia o lo *storytelling* immersivo non preveda forme più complesse di interazione, la tecnologia della realtà virtuale coinvolge sempre lo sperimentatore nel processo di costruzione dell'immagine. Perciò, se in seno agli ambienti virtuali entriamo a contatto con un reale in immagine, si tratta di un reale che lo sperimentatore contribuisce a in-formare o se non altro ad attualizzare o riattualizzare.

Come ha suggerito Luca Acquarelli, l'ambiente immersivo è, ad un tempo, il frutto e il luogo di una performance di *re-enactment*<sup>22</sup>, che interviene tanto dal punto di vista del processo di produzione quanto del suo dispiegarsi nella fruizione. Una delle tecniche di registrazione implementata per la creazione di contenuti immersivi implica infatti l'uso della tecnologia *motion capture*, in cui degli attori o anche i veri protagonisti di eventi storici o vicende individuali sono chiamati a rimettere in scena il proprio coinvolgimento nei fatti narrati. Ma il *re-enactment* è anche quello che avviene nel momento in cui la traccia dei gesti umani e la loro memoria è riattivata dallo sperimentatore alle prese con l'ambiente virtuale, in una ricomposizione computazionale del punto di vista che riarticola i movimenti corporei preliminarmente catturati.

Per altro verso, commentando le molteplici applicazioni della tecnologia virtuale in ambito archeologico e museale, Elisabetta Modena ha osservato come anche i contenuti prodotti per il pubblico e volti alla visualizzazione di siti del patrimonio artistico o anche alla ricostruzione di edifici e opere andate perdute, attingano alla tradizione del *re-enactment* per ridare vita al passato e alla memoria storica, attraverso forme di *anastilosi*

---

22 L. Acquarelli, *Lo spettacolo del re-enactment*, cit.

*narrativa*<sup>23</sup>, in cui cioè il processo di ricomposizione non si limita alla ricostituzione degli ambienti ed edifici ma include anche la loro animazione con storie, riti e pratiche quotidiane.

Vi è poi un tipo particolare di *re-enactement*, che non implica solamente un *revival* performativo che si dispieghi sotto gli occhi di chi sperimenta l'ambiente immersivo, ma anche una sorta di *re-enactement* percettivo, ripetizione di un'esperienza vissuta *in prima persona*. Come si segnalava più sopra, infatti, l'esperienza della realtà virtuale è spesso compresa anche come possibilità di mettersi nei panni dell'altro, assumendo il suo punto di vista individuale. Si tratta di una variante peculiare dell'esperienza immersiva che implica l'essere chiamati a coincidere con un punto di vista preciso, che ci restituisce quella che Andrea Pinotti ha definito un'*autopsia a 360°*, nel senso etimologico di "*autòs optòs*", «vedere con i propri stessi occhi»<sup>24</sup>. Al contempo, questa cattura di un punto di vista soggettivo è un'*autopsia* anche nel senso mortuario del termine, in quanto viene a congelare la realtà che immortala nella sua mera ricezione percettiva e fattuale per offrirla, in assenza, all'ispezione di un altro.

Come queste diverse letture suggeriscono, evocando, in maniera diversa ma consonante, le nozioni di *re-enactment*, di anastilosi, di autopsia, nell'incontro sensibile con l'ambiente immersivo entriamo a contatto con un reale che più che raggiungerci dal passato del suo accadere, chiede di essere riattivato, se non addirittura ricostruito. La sua dimensione fantasmatica coinvolge allora non tanto i tratti del referente cui l'immagine rimanda, quanto l'identità e la "presenza" di chi la sperimenta e contribuisce a in-formarla. Come hanno sottolineato Barbara Grespi e Alessandra Violi<sup>25</sup>, commentando la celebre installazione di Iñarritu, il medium virtuale, chiamandoci a prendere parte alla "rappresentazione" al modo di un *tableau vivant*, ci fa

23 E. Modena, *Nelle storie. Arte, cinema e media immersivi*, Carocci, Roma 2022, pp. 95 ss.

24 A. Pinotti, *Autopsia in 360°. Il rigor mortis dell'empatia nel fuori-cornice del virtuale*, «Fata Morgana», n. 39, 2019, pp. 17-31, pp. 29-30.

25 B. Grespi, A. Violi, *Circondati dalle immagini*, in Ead. (a cura di), *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Aracne, Roma, 2019, pp. 9-38.



*Clouds Over Sidra*

2015, Chris Milk e Gabo Arora

apparire come fantasmi al suo interno, spesso anche privandoci di un avatar dalle fattezze visibili e portandoci così ad abitare una carne trasparente di spiriti incorporei.

Ecco che l'indagine del reale che si rivela o si dispiega a 360° nell'ambiente virtuale, deve prolungarsi in una discussione sullo sguardo, sul punto cioè da cui l'esperienza che si articola a partire da tale reale si origina e su cui si innesta, per indagare i modi in cui chi sperimenta l'ambiente immersivo è portato a situarsi rispetto a questo reale e anche a mettere in discussione il proprio inserirsi nel mondo virtuale e il proprio prendervi parte<sup>26</sup>.

### **L'innesto dello sguardo**

Se consideriamo alcune delle opere pioneristiche del giornalismo immersivo<sup>27</sup>, vediamo che il punto di osservazione che è offerto a chi sperimenta l'ambiente virtuale si propone come una sorta di grado zero dello sguardo, che mira a compiere una piena illusione di assenza di mediazione – definizione stessa dell'effetto di presenza: *come se fossi lì*. Se compresa in tal senso,

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>27</sup> Come, ad esempio, *Clouds Over Sidra* di Chris Milk e Gabo Arora (2015), *The Displaced* di Ben C. Solomon e Imraan Ismail (2015) o, per altro verso, i primi lavori della giornalista americana Nonny de la Peña *Gone Gitmo* (2007), *Hunger in Los Angeles* (2012), *Use of Force* (2013).

la realtà virtuale è l'emblema del sogno dei filosofi idealisti di poter superare l'esistenza del nostro corpo di carne e ottenere una pura visione interiore, puro atto percettivo esperito dall'interno. Tuttavia, queste produzioni non rinunciano a riferirsi a delle marche enunciative istituzionali, proprie del documentario tradizionale. Perciò chi si immerge nell'opera virtuale, pur collocandosi in seno allo spazio diegetico, non vede compromesso il proprio luogo privilegiato di testimone esterno. Occorre, inoltre, anche notare che, a causa dei limiti tecnici dei dispositivi di ripresa e elaborazione grafica, tanto le riprese 360° quanto i prodotti realizzati in CGI, non godevano ancora di una resa stereoscopica che valorizzasse pienamente il coinvolgimento dell'utente nello spazio tridimensionale<sup>28</sup>.

Ora, proprio facendo leva sulla ricerca espressiva messa in atto dalle produzioni pioneristiche dell'*immersive journalism*, molte opere di non-fiction immersiva hanno iniziato a interrogare dall'interno le condizioni di fruizione degli ambienti virtuali, tentando di articolare una grammatica espressiva che potesse fare leva sull'inclusione dello spettatore nello spettacolo e la dimensione performativa dell'immagine virtuale, che in precedenza abbiamo esaminato.

Se si è parlato di un reale da ri-mettere in atto o da ri-costruire, *questa anastilosi virtuale non riguarda unicamente il materiale percepibile in seno all'ambiente immersivo, ma innanzitutto la posizione del soggetto che lo sperimenta*. In altri termini, potremmo dire che, anche a prescindere dalla presenza di una componente ludica, ogni esperienza 360° si articola sempre potenzialmente anche come un enigma, in cui lo spettatore è chiamato a comprendere la propria posizione in seno allo spettacolo. Un *puzzle* la cui domanda costante è: chi sono io? Chi sono chiamato ad essere?

<sup>28</sup> Vale la pena sottolineare come sia inevitabile che, per la natura germinale di questo *medium*, molti dei discorsi che orbitano attorno alla realtà virtuale si riferiscano ancora ampiamente alle sue condizioni tecnologiche. Ogni tecnica deve infatti essere inventata almeno due volte: le sue condizioni tecnico-materiali devono cioè essere radicalmente riscoperte nei processi della creazione perché possa emergere come mezzo espressivo e come costruito mediale.

Qual è il grado di coinvolgimento che mi è richiesto? Quale identità devo impersonare perché l'esperienza possa funzionare?

Una prima specificità espressiva ed estetica del medium sembra allora darsi a vedere nella possibilità di interrogare precisamente il punto di *immeto*<sup>29</sup> tra reale e virtuale, quello che abbiamo definito come il punto attraverso cui si articola la performatività o agentività condivisa dell'immagine virtuale: con il mio semplice muovermi nello spazio, ho il potere di inflettere il sensibile che mi appare, ma quest'immagine che si plasma attorno al mio calco mobile, a sua volta ha il potere di plasmarmi come vedente incluso nel visibile<sup>30</sup>.

Vorrei ora esaminare, brevemente, alcune strategie estetiche e narrative attraverso cui chi sperimenta l'ambiente immersivo è chiamato a costruire la propria posizione rispetto al visibile che contribuisce a in-formare. Tentando di isolare certi elementi emblematici, limiteremo la nostra analisi ad alcune opere eterogenee, ma accomunate dall'intento di mettere a tema e sensibilizzare il pubblico nei confronti dell'esperienza della migrazione, concentrandosi in particolare sul momento topico del passaggio della frontiera.

Realizzato tramite ripresa 360° con effetti in CGI, *Mare Nostrum – The Nightmare* di Stefania Casini, ripercorre il viaggio di un giovane migrante dal Sahara verso il Mar Mediterraneo. Calandosi nell'ambiente virtuale, lo spettatore assiste al doloroso addio tra il giovane tuareg Atambo e la madre, mentre questi si accinge a lasciare la sua casa natale. Dapprima questa vicinanza sembra un'intromissione, ci costringe ad uno sguardo indiscreto su una situazione intima e inimmaginabile, ci sentiamo di troppo, finché non avviene un'interpellazione inaspetta-

29 In italiano il termine gode di un'ambiguità particolarmente interessante, in quanto riconduce tanto ad una terminologia biologica – in botanica indica l'operazione con cui si fa concrescere sopra una pianta una parte di un altro vegetale – quanto ad una meccanica – il collegamento tra ingranaggi che pone in relazione moti tangenziali.

30 In riferimento all'ontologia merleau-pontiana, cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit.

ta: la madre si rivolge verso di noi e ci chiede di proteggere suo figlio. La nostra vicinanza indiscreta assume quindi un senso a livello narrativo: ci viene chiesto di posizionarci rispetto all'immagine che ci avvolge. In realtà, la richiesta non è univoca: che posto occupo se mi colloco in seno all'universo diegetico? Sono uno dei trafficanti che gestiscono le rotte migratorie dall'Africa Sub-Sahariana, sono un amico, un compagno di viaggio che condividerà con il ragazzo la traversata? Oppure, rimanendo al di fuori dell'universo finzionale, sono proprio io, cittadina del primo mondo a cui la madre rivolge un'interpellazione simbolica? Queste diverse istanze si raccolgono nel mio punto di vista. Anziché assistere voyeuristicamente a questo viaggio immersivo, sono fin da subito chiamata a situarmi – insieme esteticamente ed eticamente – in seno a questo mondo e, nel corso della narrazione, la mia posizione sarà di nuovo interrogata a più riprese: in quella che sembra coincidere con una prigione in Libia sarò uno tra i prigionieri, e via dicendo, seguendo passo dopo passo il destino di Atambo.

La regia di quest'opera rivela che, anche quando in una ripresa 360° siamo privati di un'apparenza sensibile in seno al mondo virtuale e non possiamo riconoscerci in un avatar, ci sentiamo ugualmente visibili, interpellati, soggetti agli sguardi. Ritroviamo un uso simile dell'interpellazione nell'installazione *The Crossing* di Neil Bell (2022), che si configura come un'esperienza interattiva. Chi si immerge nell'ambiente immersivo si trova di notte in un ritrovo clandestino sulla costa libica, dove un trafficante incontra un gruppo di migranti che si apprestano ad intraprendere il viaggio. Si rivolge verso di noi: saremo noi a scegliere chi tra i compagni ci sembra più adatto a condurre la barca, sapendo che la responsabilità di questa decisione ricadrà su di noi.

L'esperienza virtuale si snoda così, con un andamento da *serious game*, ponendoci dinnanzi alle scelte da compiere nel corso della traversata.

Una strategia estetica opposta è messa in campo da quella che è divenuta senz'altro la più celebre opera in realtà virtuale ad affrontare il tema della migrazione: *Carne y Arena* di Iñarri-



*The Crossing*  
-  
2022, Neil Bell



tu, che abbiamo già evocato. Qui chi sperimenta l'ambiente virtuale – calandosi nel deserto di Sonora dove un gruppo di migranti sudamericani sta attraversando il confine tra Messico e Stati Uniti – è soprattutto confrontato alla frustrazione di non essere percepito dai personaggi che incontra, che ci ignorano e ci passano attraverso attribuendoci così un'esistenza fantasmatica, che fa segno verso l'invisibilità politica e sociale dei corpi dei migranti<sup>31</sup>. Attraverso la complessa installazione che fa da cornice all'opera, chi sperimenta l'ambiente virtuale è dunque chiamato a incarnare un'esperienza in prima persona – calzare

<sup>31</sup> Solo nella *punchline* finale, uno degli agenti della pattuglia si rivolge infine verso lo spettatore puntandogli contro un'arma, evocando e rimediando una tra le prime forme di interpellazione della storia del cinema: *The Great Train Robbery* di Porter (1903).





Medusa

2018, Sara Tirelli

i panni di un migrante – e tuttavia il processo di immedesimazione è lasciato alla sua libertà di movimento, in maniera tale da poter risultare o meno, oppure solo a tratti, in una sovrapposizione – con i rifugiati sorpresi nella notte o, forse, con gli agenti della pattuglia di frontiera.

In maniera diversa, nell'incontro con queste opere siamo chiamatə a compiere il movimento di un continuo innesto e re-innesto sul materiale visivo e sensibile, a collocarci rispetto a un reale che ci tocca proprio in quanto interroga il nostro essere situatə in un corpo. Tuttavia, questo movimento implica anche il collocarsi in seno ad una complessa cultura visuale che intesse di rimandi e di stratificazioni il sensibile che ci circonda e, in modo particolare, il sensibile in immagine. È a questa rete di rimandi che fa segno *Medusa* (2018) di Sara Tirelli<sup>32</sup>. Fin dal titolo l'esperienza a 360° stabilisce un legame diretto con uno dei miti più cruciali per la storia delle immagini – la Gorgone capace di pietrificare con lo sguardo – e al contempo colloca il suo punto di fuga nell'evento del naufragio cui rimanda la celebre opera di Géricault dal medesimo titolo<sup>33</sup>, evento tragico e ferita monumentale nella memoria culturale dell'Occidente. *Medusa* si discosta dalla grammatica narrativa del giornalismo immersivo, per porre lo spettatorə al cuore di una performance teatrale e cinematografica che lo avvolge, convocando eventi di cronaca ed elementi che popolano la cultura visuale umanitaria, fino ad un *reenactment* simbolico proprio del naufragio della Medusa. Attraverso lo storytelling virtuale chi sperimenta l'ambiente immersivo ricostruisce a poco a poco che il posto che

32 Cfr. S. Pirandello, *Intervista a Sara Tirelli*, «Piano B. Arti e culture visive», vol. 6, n. 1, 2021, pp. 4-88.

33 T. Géricault, *La zattera della Medusa*, 1819.

occupa – in quanto privilegiatə cittadinə occidentale dotatə di passaporto europeo o *Schengen* – è quello dellə spettatorə del naufragio che da Lucrezio in poi caratterizza il nostro rapporto allo spettacolo e che l'esplorazione artistica del medium virtuale non manca oggi di mettere in discussione.

L'operazione performativa del fruitore si concentra proprio su quel punto che sfugge all'immagine e da cui l'immagine si origina. Pur in assenza di un coinvolgimento interattivo, devo mettere a tema il mio ruolo di cornice mobile, tentare di adattare i miei gesti corporei al sensibile che contribuisco a informare attorno a me, in cui il reale prende forma come ciò che mi fa riemergere dall'immagine in quanto posizione soggettiva da ricostruire attorno allo sguardo che sono chiamatə a incarnare.

Nicola Turrini

## Il canto dei laminatoi

### «Il materiale acustico del nostro presente»

In un articolo a commento della programmazione musicale della Biennale di Venezia del 1993 – dedicata a Luigi Nono – Mario Messinis rubricava il rapporto del compositore veneziano con il cinema come irrilevante e marginale:

Non è certo Nono un compositore che abbia scritto colonne sonore, e forse niente è più distante dalla sua poetica come la musica da film. In lui la dimensione dell'ascolto è prevalente ed esclusiva, è contrapposta al vedere, che può condizionare lo stesso ascolto. Vedere è un voler riconoscere, è un voler dominare gli eventi, ascoltare è invece per Nono un disporsi nell'attesa dell'ignoto che sopraggiunge<sup>1</sup>.

Se per Nono la centralità della “dimensione dell'ascolto” è indubbia, Messinis dimentica che questo vale anche per il cinema che, di fatto, è un *medium* audio-visivo in cui la dimensione acustica va ben al di là della funzione della “musica da film”. Ci sono state interpretazioni che hanno proposto direzioni differenti, come quella di Veniero Rizzardi che proponeva di pensare il rapporto tra Nono e il cinema come un «capitolo mancato nella sua biografia artistica, costellata, in questo senso, più che altro, da desiderata, ipotesi, tentativi, incertezze, e molti possibili»<sup>2</sup>. Non solo, anche un compositore italiano come Vittorio Gelmetti – della stessa generazione di Nono – si era già reso conto di come, al di là della colonna sonora, le tecniche della musica sperimentale presentassero aspetti operativi del tutto simili alla ripresa e al montaggio cinematografico:

1 M. Messinis, *Su Luigi Nono e il cinema*, «Circuito Cinema», III/6, giugno 1993, senza indicazione di pagina.

2 Veniero Rizzardi citato in R. Calabretto, *Luigi Nono e il cinema. “Un'arte di lotta e fedele alla verità”*, LIM, Lucca 2017, p. 3. Roberto Calabretto è stato certamente colui che ha insistito maggiormente su questo possibile intreccio, ampiamente documentato nel succitato libro.

### Abstract

This essay aims to propose a cinematically oriented analysis of Luigi Nono's *La fabbrica illuminata* (1964). In particular, we will attempt to show how Nono's compositional strategy long for the construction of a politically oriented dialectic of listening, in which the role of technical devices related to recording, generation, processing and reproduction of sound is central.

### KEYWORDS

LUIGI NONO  
-  
RECORDING BASED  
MEDIA  
-  
FIELD-RECORDING  
-  
PHONOGENY  
-  
CONCRETE MUSIC

da certe tecniche della musica di oggi, direi che la musica elettronica, la musica concreta (la musica elettromagnetica *tout-court*) che hanno a che fare con nastro magnetico, con dei montaggi che sono tecnicamente la stessa cosa del montaggio del film; a questo punto, realizzando una stretta collaborazione e avendo degli schemi razionali molto precisi davanti, si possono ottenere risultati eccezionali; ad esempio in certe sequenze, contrastandone o seguendone l'andamento si può lavorare veramente in maniera perfetta. Io auspico questo tipo di collaborazione<sup>3</sup>.

Per indagare l'ipotesi di un legame tra la poetica musicale di Nono e il cinema è quindi necessario prendere una certa distanza da una ricognizione ancorata esclusivamente alla realizzazione di "musica da film" e cercare altri possibili nessi tra musica e cinema – o, per essere più precisi, tra esperienza acustica ed esperienza visiva – all'altezza dei dispositivi tecnici utilizzati e delle loro specificità medialità. Si tratta, per altro, di una direzione a cui ci invita lo stesso Nono e che mostra non solo il tenore fondamentalmente politico della sua poetica ma anche l'elevata consapevolezza che egli aveva del ruolo dei dispositivi tecnici legati alla registrazione, alla generazione, all'elaborazione e alla riproduzione del suono.

Due contributi pubblicati tra l'ottobre e il novembre del 1974 sono, in questa prospettiva, particolarmente significativi. In un intervento per la diciottesima edizione del *DOK* di Lipsia (*Internationale Leipziger Dokumentar und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen*), Nono si concentra proprio sulle possibili affinità tra cinema e musica:

Quanto ai punti in comune, ne colgo diversi poiché noi, intendo gli artisti progressisti, prendiamo tutti spunto dalle affinità dei nostri interessi che non sono in

---

<sup>3</sup> V. Gelmetti, *Aspetti della musica per film*, «Filmcritica», XV, n. 143-144, marzo-aprile 1964, p. 147.

nessun modo astratti, ma traggono origine dalla nostra lotta politica. È essenziale, quindi, prendere parte ad essa e comprendere la realtà il più approfonditamente possibile per poter meglio intervenire. È importante anche conoscere le possibilità tecniche che ci offre il nostro tempo per poterle sfruttare al massimo per i compiti che ciascuno si prefigge e per quelli consegnati dalla realtà. Io trovo affinità, non solo, fra cinema e musica ma anche fra tutte le forme d'arte. Un artista dovrebbe possedere un interesse naturale per la realtà che lo circonda e quindi anche per il lavoro dei suoi colleghi. Questo interesse amplia gli orizzonti del proprio lavoro. Mi sembra ci siano molti punti in comune tra il lavoro dei documentaristi e le mie aspirazioni di compositore<sup>4</sup>.

In un altro articolo, apparso su «Neues Deutschland» e intitolato *Klassenkämpfe deutlich machen*, il compositore veneziano si era già misurato con le affinità fra il lavoro del regista documentario e il suo personale stile compositivo, con particolare attenzione agli aspetti tecnico-materiali del loro lavoro:

I registi lavorano con le immagini allo stesso modo con cui io lavoro con i suoni: nella mia musica utilizzo il materiale acustico del nostro presente, come l'elettronica oppure le nuove potenzialità sonore ottenute dagli strumenti o dai rumori appartenenti alla realtà. Per quanto riguarda i testi mi servo sempre più di documenti, di discorsi di uomini politici e di frammenti di discussioni tra lavoratori, sia di repertorio che appartenenti al presente. I registi manifestavano la loro denuncia nei confronti del nostro tempo, della nuova dimensione delle moderne lotte di classe. La loro arte è di lotta, e nella lotta contro l'ideologia borghese il valo-

4 Cfr. L. Nono *Hoffe ich, neue Impulse für meine Arbeit zu Erhalten*, «XVIII Internationale Leipziger Dokumentar und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen vom 23 bis 30 November 1974», (trad. mia).

re del documentario è indubbio<sup>5</sup>.

Significativo qui non è tanto l'accento sulla dimensione politica del cinema e della musica – un tratto naturale per chi è familiare con il radicale *engagement* di Nono, all'epoca molto vicino al Partito Comunista e all'operaismo – quanto la giustificazione tecnica della sua intrinseca politicità.

Le parole di Nono permettono di isolare alcune istanze particolarmente importanti. Prima di tutto, il compositore veneziano si sofferma sull'analogia tra il “lavoro” del cineasta e il *suo* personale modo di trattare il “materiale acustico del nostro presente”: il tratto comune è pragmaticamente delineato sul terreno delle pratiche e non sul territorio astratto delle teorie del cinema o della musica. Il riferimento alla prassi è qui indispensabile non solo per evitare affermazioni che prescindono dal contesto ma soprattutto per comprendere l'essenziale radicamento della musica e della pratica compositiva nella realtà del “nostro presente” che Nono ricercava con rigorosa disciplina. In secondo luogo, la politicizzazione del lavoro del compositore attraversa necessariamente il campo della sperimentazione elettronica e delle nuove “potenzialità sonore” che essa offre. Tali potenzialità implicano a loro volta almeno altri due aspetti della questione, poiché ciò che l'elettronica offre non è solamente un nuovo orizzonte compositivo ma anche, e soprattutto, uno strumento per articolare musica, realtà ed esperienza quotidiana. L'ultimo aspetto, non meno importante, è il riferimento a un'istanza prettamente *documentaria* che coinvolge sia la possibilità di restituire musicalmente i “rumori appartenenti alla realtà” che la scelta dei testi, che Nono ricerca tra “documenti”, “discorsi di uomini politici e di frammenti di discussioni tra lavoratori”, appartenenti al presente o ritrovati negli archivi. La musica e il cinema – intese entrambe come “arti di lotta” – non possono quindi non confrontarsi con un'istanza documentaria che deve orientarne la pratica artistica.

<sup>5</sup> L. Nono in *Klassenkämpfe deutlich machen*, «Neues Deutschland», 30 ottobre 1974 (trad. mia).

Questa prospettiva compositiva può essere rintracciata in molti dei suoi lavori ma uno di questi ci sembra particolarmente significativo: si tratta de *La fabbrica illuminata* (1964), una composizione per soprano e nastro magnetico a quattro piste, realizzata su testi di Giuliano Scabia e di Cesare Pavese. Vorremo proporre una rilettura di quest'opera attraverso un'analisi – cinematicamente orientata – del processo di realizzazione dell'opera; non si tratterà, è bene precisarlo subito, di un'analisi musicologica, la quale richiederebbe non solo altri strumenti concettuali ma potrebbe anche condurci fuori strada. In particolare, sarà necessario confrontarsi con le modalità con cui la composizione – nel suo aspetto genetico ed esecutivo – riesce ad articolare *costruttivamente* la realtà sonora della fabbrica attraverso l'utilizzo di forme mediali e formati tecnici differenti.

### «Una realtà tumultuosa e incandescente»

La storia de *La fabbrica illuminata* è alquanto curiosa. Nel 1964, Luigi Nono e Giuliano Scabia stavano lavorando a *Un diario italiano*, un'azione scenica per certi versi simile a *Intolleranza 1960*<sup>6</sup>. Il lavoro, che non fu mai concluso, comprendeva originariamente *La fabbrica illuminata* – brano che fu commissionato dalla RAI per il concerto inaugurale del *Premio Italia* del 1964 e che, nelle intenzioni iniziali, avrebbe dovuto denunciare le durissime condizioni di lavoro degli operai nelle acciaierie. I due autori si recarono così nello stabilimento Italsider di Cornigliano (un quartiere di Genova) per raccogliere direttamente le voci e le parole degli operai, nonché i rumori delle macchine e della lavorazione. Al gruppo di lavoro si aggiunse anche Marino Zuccheri, tecnico del suono presso lo *Studio di fonologia musicale della RAI di Milano*, il celebre laboratorio di sperimen-

<sup>6</sup> *Intolleranza 1960* (1961) è un'azione scenica in due tempi. Il libretto fu scritto da Nono, a partire da un'idea di Angelo Maria Ripellino, usando documenti storici e testi poetici di Julius Fučik (*Reportage unter dem Strang geschrieben*), *La question* di Henri Alleg e l'introduzione di Jean-Paul Sartre, *La libertà* di Paul Éluard, *La nostra marcia* di Vladimir Majakovskij e *Alla posterità* di Bertolt Brecht.

tazione elettronica fondato nel 1955 da Luciano Berio e Bruno Maderna. Mentre Scabia raccoglieva e trascriveva le parole dei lavoratori e i documenti sindacali, Nono e Zuccheri registravano i rumori e le voci della fabbrica. Il lavoro compositivo si svolse poi presso lo *Studio di fonologia*, dove il materiale raccolto attraverso *field recording* venne elaborato elettronicamente con l'ulteriore aggiunta di alcuni suoni di sintesi, alcune improvvisazioni del mezzosoprano Carla Henius e alcune sezioni corali registrate dal coro della RAI di Milano diretto da Giulio Bertola – che riprendevano esplicitamente i testi raccolti da Scabia. L'esecuzione *live* del lavoro prevede che al nastro magnetico a quattro piste così preparato si alterni la voce di un soprano dal vivo, che canta sui frammenti di testo preparati da Scabia e su un estratto di *Due poesie a T.* di Cesare Pavese. La prima esecuzione, che si sarebbe dovuta tenere in occasione del Premio Italia del 1964, non ebbe tuttavia luogo: la RAI decise infatti di ritirare il brano di fronte a quelli che riteneva dei testi troppo politicizzati. *La fabbrica illuminata* venne così eseguita per la prima volta il 15 settembre di quello stesso anno presso il Teatro La Fenice di Venezia, all'interno della programmazione del Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia<sup>7</sup>.

L'opera è suddivisa in quattro sezioni principali. Nella prima sezione il testo viene in parte scandito ritmicamente dal coro nel nastro magnetico, e in parte cantata dal vivo dal soprano, che ne accentua alcuni momenti significativi – “fabbrica dei morti la chiamavano”, “su otto ore solo due ne intasca l'operaio”, “relazioni umane per accelerare i tempi”, “quanti MINUTI-UOMO per morire?”. A questa fase iniziale segue una parte riservata al solo nastro magnetico, nella quale i rumori dell'acciaieria elaborati elettronicamente – ai quali si sovrappongono le voci lontane dei lavoratori – diventano via via sempre più intensi sino a raggiungere livelli sonori parossistici in un autentico ritratto sonoro della colata d'acciaio (intorno al minuto 5.40). Nella terza sezione il testo viene intonato dal

<sup>7</sup> La parte della voce solista fu affidata a Carla Henius mentre la regia del suono fu curata dallo stesso Nono.



soprano, interamente dal vivo, mentre il nastro magnetico riproduce la voce del soprano elaborata elettronicamente a cui si aggiunge, in coda, anche il coro registrato. Nella quarta e ultima sezione il nastro magnetico tace e il soprano intona alcuni versi tratti da *Due poesie a T.* di Cesare Pavese.

Per sua stessa ammissione, la principale direzione che ha guidato Nono durante la composizione de *La fabbrica illuminata* è stata quella di evitare una rappresentazione naturalistica della fabbrica, che avrebbe ridotto la composizione a una mera collezione di suoni, parole e rumori registrati; ed è questa la ragione che giustifica la stratificazione mediale dell'opera, in cui il materiale registrato presso la fabbrica di Cornigliano si fonde con suoni generati elettronicamente, con le voci di un coro registrato e di un soprano – sia registrato, sia dal vivo. È Nono stesso a sottolineare la rilevanza di questo aspetto nel processo di strutturazione formale della partitura: «La composizione del materiale di Cornigliano con quello elettronico originale m'è derivata per superare l'impronta naturalistica del primo e quella freddamente meccanica del secondo con varie elaborazioni, anche insieme al coro, possibili con gli apparecchi elettronici»<sup>8</sup>. La posizione di Nono è qui assolutamente originale se pensiamo al panorama della sperimentazione elettronica del Dopoguerra, divisa tra la creazione e l'elaborazione di suoni di pura sintesi tipici delle ricerche condotte negli studi della *Westdeutscher Rundfunk* di Colonia e le proposte della *musique concrète*, nate invece dalle ricerche di Pierre Schaeffer e del *Groupe de recherches musicales* (GRM) da lui stesso fondato, a Parigi, nel 1958. La possibilità di registrare il suono – sviluppata in particolare dal GRM – su nastro ampliava gli orizzonti musicali a confini mai intravisti prima e fu questo il *pivot* su cui si costruì la musica concreta, la quale si basava sostanzialmente sulla manipolazione di suoni preesistenti per fini compositivi.

La decisione di utilizzare tecniche di composizione di matrice concretista è ciò che avvicina il compositore veneziano ad

<sup>8</sup> L. Nono, *La fabbrica illuminata. Introduzione alla partitura*, Ricordi, Milano 1967.

alcuni nuclei tematici che, a prima vista, appaiono come propriamente cinematografici: si tratta della riflessione sullo statuto indicale dell'immagine fissata su pellicola, al centro di accesi dibattiti non solo nell'ambito della teoria del cinema – André Bazin *in primis* – ma anche nell'ambito dell'uso delle immagini da parte del cinema documentario. Per comprendere più a fondo le implicazioni di questo aspetto è necessario ritornare brevemente agli esordi della musica concreta; le tecniche di registrazione e di montaggio, elementi essenziali della pratica cinematografica, hanno infatti costituito un substrato senza il quale la nascita e lo sviluppo delle ricerche di Schaeffer sarebbe stata di fatto impossibile. Per Jean Epstein, uno dei cineasti più significativi della *première vague* francese, la registrazione del suono rivelava ciò che era *fonogenicamente* nascosto nell'atto del semplice ascolto acustico:

Le microphone et le haut-parleur transmettent des accents d'une impudeur insupportable, où se révèlent la naïveté du faux-orgueil, l'aigre amertume des succès niés, l'inquiétude sous l'assurance et le rire, toutes les faiblesses et toutes les roueries d'un caractère qui se croyait droit, trempé, victorieux de lui-même. Ils ne sont pas nombreux, les confesseurs qui ont pu voir et écouter aussi loin dans l'âme que ce regard du verre et cette ouïe photo-électrique!<sup>9</sup>

La nozione di *fonogenia* viene costruita da Epstein come calco del suo più celebre equivalente ottico, la *fotogenia*, che descrive il modo in cui i dispositivi di registrazione e fissazione delle immagini rendono possibile l'emersione di uno scarto differenziale – che la visione naturale non è in grado di cogliere – tra l'immagine e ciò che essa rappresenta. L'estrema originalità delle posizioni di Epstein risiede, a nostro avviso, non soltanto nell'elaborata trattazione della nozione di *fotogenia* ma anche

---

<sup>9</sup>J. Epstein, *L'intelligence d'une machine* (1946), in Id., *Ecrits sur le cinéma. Tome 1: 1921-1947*, Seghers, Paris 1974, p. 304.

nella sua trasposizione nel campo dell'esperienza sonora tecnicamente mediata dalla trasduzione del suono. La nozione di *fonogenia* fu centrale non solo per la costruzione di concetti chiave del pensiero di Schaeffer – come la celebre nozione di *écoute réduite* o la fondamentale distinzione tra *acoustique* e *acousmatique*<sup>10</sup> – ma anche per la definizione delle due tecniche originarie che egli stesso sviluppò agli albori della sperimentazione concretista: il *sillon fermé* e la *cloche coupée*<sup>11</sup>. Secondo Epstein, l'effetto fonogenico era dovuto al modo in cui il suono registrato si allontanava dall'individuo: «Mais le fantôme parle aussi, et d'une voix que le vivant, en toute sincérité, ne reconnaît pas, qu'il ne peut pas reconnaître, parce qu'il ne l'a jamais entendue encore

10 Sulla rilevanza di queste nozioni per il cinema si vedano gli approfonditi lavori di Michel Chion, teorico del cinema ma anche allievo di Schaeffer: M. Chion, *La voix au cinéma*, Etoile, Paris 1982 [tr. it. di M. Fontanelli, *La voce al cinema*, Pratiche, Parma 1990]; Id., *L'audio-vision: Son et image au cinéma*, Nathan, Paris 1990 [tr. it. *L'audiovision: suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997]; Id., *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, INA-Buchet/Chastel, Paris 1983.

11 Il “solco chiuso” e la “campana tagliata” sono le due principali esperienze di rottura che furono all'origine della musica concreta. L'esperienza del solco chiuso consisteva nel chiudere un frammento registrato su se stesso, creando così un fenomeno periodico estrapolato, casualmente o in maniera premeditata, dalla continuità di un avvenimento sonoro qualunque, potendolo ripetere all'infinito. Tutto questo aveva luogo nel tempo in cui questa musica si faceva con dischi morbidi, e il solco chiuso poteva essere realizzato da una riga sul disco. Con l'arrivo del magnetofono, invece, l'anello di banda magnetica ha rimpiazzato il solco chiuso, creando un effetto perfettamente identico. L'esperienza della campana tagliata consisteva sempre in un intervento sullo svolgimento di un suono registrato: se si prelevava un frammento di risonanza del suono di una campana dopo il suo attacco, equalizzando la sua dinamica e ripetendo quel frammento con la tecnica del “solco chiuso”, allora si poteva sentire un suono differente, che ricordava quello del flauto. Nell'idea originaria di Schaeffer, isolando un suono dal suo contesto, manipolandolo e creando così un fenomeno sonoro nuovo che non poteva più essere rapportato direttamente alla sua causa, le due esperienze del solco chiuso e della campana tagliata invitavano a praticare l'ascolto ridotto e a dare alla luce la nozione di oggetto sonoro. Per una discussione più dettagliata attorno alla *musique concrète* si veda B. Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford-New-York 2014.

du dehors, portée par un autre souffle que le sien»<sup>12</sup>. Non è infatti un caso che lo stesso Schaeffer, all'epoca della fondazione del *Groupe de Recherches Musicales* (1958), abbia esplicitamente citato il lavoro di Epstein proprio in riferimento all'utilizzo sperimentale di suoni extra-musicali nei suoi film. Epstein, in sostanza, aveva già immaginato che

La transposition des bruits naturels dans les quatre (au moins) octaves inférieures parfaitement audibles permet déjà, en tout cas, à un musicien, de composer une partition sonore de film, riche et variée. Au lieu de ne disposer, par exemple, que de deux ou trois bruits de mer, tous à peu près dans le même ton, ce compositeur peut jouer d'un clavier de douze ou vingt-quatre ou trente-six ou quarante-huit (avec transposition aux fractions d'octave) tonalités différentes, qui lui permettent encore, par combinaison entre elles au prémixage, de diversifier infiniment la ressource. Ainsi, il devient possible de créer des accords et des dissonances, des mélodies et des symphonies de bruits, qui sont une musique nouvelle, spécifiquement cinématographique<sup>13</sup>.

Il fondatore del GRM si collocava in aperta contrapposizione nei confronti di quella che egli definiva – talvolta in termini sin troppo *tranchant* – “musica astratta” e che, a suo avviso, era costruita attraverso criteri astratti (armonia, contrappunto, notazione, dispositivi logici, ecc.) piuttosto che attraverso la manipolazione diretta del suono e dell'ascolto<sup>14</sup>. Nella sua prospettiva,

12 J. Epstein, *L'intelligence d'une machine* (1946), cit., p. 304.

13 J. Epstein, *Les gros plan du son*, in Id. *Ecrits sur le cinéma. Tome 2: 1946-1953*, Seghers, Paris 1975, p. 111. Una parte del passo di Epstein è ripreso da Schaeffer in *Images et mouvement*, «La revue musicale» n. 244, 1959, p. 66. Sull'influenza delle idee di Epstein per la nascita della *musique concrète* si veda M. Battier, *What the GRM brought to music: from musique concrète to acousmatic music*, «Organised Sound» 12, n. 3, 2007, pp. 189-202.

14 Cfr. P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaires*, Seuil, Paris 1966. Secondo Schaeffer questa tendenza riguardava non solo la musica strumentale ma anche la musica elettronica così come veniva sviluppata a Colonia.

la musica concreta doveva concepire l'esperienza dell'ascolto in tutti i suoi aspetti – attacco sonoro, durata, inviluppo, densità di massa sonora, andamento, timbro, frequenza, ampiezza e così via. Questa scelta programmatica non era tuttavia senza un prezzo, di cui lo stesso Schaeffer si rese successivamente conto: nonostante l'apparente radicalismo, quell'esperienza non aveva saputo sviluppare oltre i limiti delle convenzioni estetiche e musicali l'intuizione originaria del fondamentale dualismo delle radici dell'universo musicale, che è insieme linguaggio e segno fisico, sistema di referenze e ordine materiale, realtà culturale e naturale<sup>15</sup>. La radicalità della ricerca concretista – l'idea che si potesse “fare musica” con *pezzi di realtà* – fu rapidamente smusata dalle rigide conseguenze dell'esercizio dell'*écoute réduite*, una sorta di *epoché* fenomenologica applicata direttamente all'esperienza dell'ascolto<sup>16</sup>, che aveva proprio la funzione di operare una prescrizione tra il frammento sonoro e la sua componente indicale – in altre parole, il suo riferirsi direttamente al reale.

Se rileggiamo i lucidi commenti di Nono è possibile comprendere più chiaramente la necessità del compositore veneziano di collocarsi proprio nella spaziatura tra l'impostazione purista portata avanti negli studi della WDR e il rigetto integrale dello statuto documentario e sintetico del suono tipico del GRM. Questo rifiuto dei due estremi antitetici non aveva tuttavia una ragione esclusivamente poetica o compositiva ma rispondeva ad un'esigenza etico-politica che in Nono è una cifra irriducibile.

Se il calco sonoro della registrazione è allora troppo naturalista, è perché tende a scivolare rapidamente nella pura *riproducibilità* di un regime di indifferenza referenziale, mentre l'artificialità dei suoni di sintesi si avvicina pericolosamente ad una costruzione autoreferenziale e senza respiro. In entrambi i casi ciò che si perde è il reale stesso, l'esperienza della fabbrica che

15 Cfr. P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, cit., pp. 60 e ss, 336 e ss.

16 Cfr. B. Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, cit.; Kane ricostruisce con accuratezza gli importanti riferimenti di Schaeffer alla fenomenologia di Husserl.

gli operai vivono quotidianamente, quella “realtà tumultuosa e incandescente” che invece l’opera musicale deve saper mostrare: «V’è una sovrapposizione tra la condizione del lavoro e varie ossessioni oniriche derivanti, e inoltre alcuni momenti drammatici di vita (“la folla cresce” – “parla del morto” – “la cabina detta tomba” – “fabbrica come lager” – “uccisi”))»<sup>17</sup>. Questa “sovrapposizione” trova infatti le sue radici in un modo originale di intendere il *tratto* documentario del suono e, è importante non dimenticarlo, dei materiali testuali raccolti a Cornigliano da Nono e Scabia; solo così la composizione musicale può esibire – ma sarebbe più esatto dire *costruire* – l’aspetto fantasmatico e al tempo stesso reale delle condizioni lavorative.

Gli esperimenti di Nono con la composizione su nastro lo portarono a incorporare nel suo lavoro suoni “non musicali” – i suoni della vita quotidiana e del lavoro – e questo nuovo modo di produrre musica trasformò la sua intera pratica compositiva. Come spiega Paul Griffiths, commentando il suo uso del “rumore”,

Studio composition made the composer himself into a worker: using his hands, having responsibilities to colleagues, dealing with actual material rather than with mental figments. Also, the use of recorded factory noises [...] helped place the music within the experience of workers and estranged it from the experience of bourgeois concert-goers. Finally, through tape it was possible to bring into the music direct signals of political involvement<sup>18</sup>.

17 L. Nono, *Scritti e colloqui. Vol. I*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, LIM, Lucca 2001, p. 448.

18 P. Griffiths, *Modern Music and After: Directions Since 1945*, Oxford University Press, Oxford 1995, p. 189. Si veda anche T.S. Murphy, *The Negation of a Negation Fixed in a Form: Luigi Nono and the Italian Counter-culture 1964-1979*, «Cultural Studies Review», v. 11, n. 2, 2005, pp. 95-109. Per un approfondimento sul pensiero politico e musicale di Luigi Nono si vedano: J. Impett, *Routledge handbook to luigi nono and musical thought*, Routledge, London-New York 2019; Id., *The tragedy of listening. Nono, Cacciari, critical thought and compositional practice*, «Radical Philosophy» n. 125, 2004; C. Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer*

*La fabbrica illuminata* è stato forse il primo lavoro in cui comincia ad emergere questa trasformazione nella poetica di Nono. Il suo passaggio dalla sala da concerto e dallo studio di registrazione alla fabbrica risuona con i nuovi metodi analitici e organizzativi dell'operaismo, in particolare con la sua enfasi su una nuova forma di soggettività operaia e su nuove forme di espressione politica e linguistica. Nelle sue note a *La fabbrica illuminata*, Nono descrive la fonderia Italsider come «una storia, una situazione di lotta, un momento dell'immensa passione e vita del movimento operaio, dove è in atto la negazione della negazione»<sup>19</sup>. Di fronte a questi momenti puramente qualitativi il compositore non può limitarsi a rispondere attraverso forme tradizionali e cliché:

Nessuna *mimesis*, nessun rispecchiamento. Nessuna arcadia industriale. Nessun naturalismo populista o *popular*.

Solo una idea-musica semanticamente precisa sull'uomo di oggi nel luogo della sua servitù-liberazione; la negazione di una negazione fissata in una forma, nell'impegno anche a superare la parzialità, soggettiva o oggettiva che sia, oggi così dominante non solo nella musica<sup>20</sup>.

La pratica compositiva deve inventare una forma estetica singolare che sia adeguata al momento storico delle lotte operaie, deve *attivamente negare* la loro sottomissione a quella specifica forma di negazione rappresentata dalla concezione capitalista del lavoro: in altre parole, deve *fissare* il movimento centrifugo di questa lotta in una forma udibile che possa colmare il divario tra le esperienze soggettive dei lavoratori e le condizioni oggettive della loro servitù.

---

in *Context*, Cambridge University Press, Cambridge. 2015; A.I. De Benedictis (a cura di), *Presenza storica di Luigi Nono*, LIM, Lucca 2011.

19 L. Nono, *Scritti e colloqui. Vol. I*, cit., p. 448.

20 *Ibidem*. Il testo è stato scritto con Giuliano Scabia per il programma di sala della prima esecuzione.

Se l'opera musicale deve *riprodurre* il lavoro di lotta non mimeticamente ma strutturalmente e dialetticamente – tale in fondo sarebbe l'idea di “negazione di una negazione fissata in una forma” – come riesce ad innescarsi questo processo? L'intuizione compositiva di Nono si rivela qui magistrale. *La fabbrica illuminata* è infatti concepita e formalmente strutturata come un dispositivo polarizzante che definisce diverse dialettiche dell'ascolto: quella tra musica e rumore, tra suono registrato e suono sintetico, tra voce *live* e voce registrata, così come quella tra voce solista e voce corale. Queste polarizzazioni si raccolgono in una dialettica di ordine superiore ai cui due estremi si situano le voci umane – registrate e dal vivo – e il rumore delle macchine: una tensione che, durante l'esecuzione, diventa visibile nella relazione spaziale tra la voce incarnata di Carla Henius e l'austera anonimata degli altoparlanti fissi ai quattro angoli della sala. Nella *live performance*, le parole degli operai – che si lamentano dell'esposizione a condizioni di lavoro pericolose e che paragonano la fabbrica ad un “campo di concentramento” – si ripiegano all'interno dei suoni dei macchinari della fabbrica provenienti dal nastro magnetico a quattro tracce e delle parti cantate dal vivo da Carla Henius, sola, in piedi, in mezzo agli altoparlanti. La sovrapposizione di questi due differenti assi dialettici serve poi a specificare la situazione storica della fabbrica e la sottomissione dei suoi lavoratori al capitale fisso delle macchine. L'idea di un ascolto polarizzato è, ci sembra, un elemento centrale di tutta *La fabbrica illuminata*: esso rappresenta il martello con cui è possibile frantumare l'immagine sonora della fabbrica che ci offre il capitalismo e costruirne una più vera, dove la verità non riguarda una supposta “autenticità” della figurazione sonora ma la *restituzione della fabbrica stessa come realtà vivente*.



### La «violenza della situazione sonora umana»

Quando Nono mise in scena una performance de *La fabbrica illuminata* per un collettivo di operai, le loro reazioni confermarono le sue aspettative: il rapporto suono-rumore – cioè la particolare struttura sonora del fenomeno acustico – non costituiva per loro un problema come lo sarebbe stato per un pubblico borghese perché «la loro stessa vita e lavoro obbligati ad essere tecnicamente all'avanguardia: nuovi mezzi tecnici di produzione, di lavoro»<sup>21</sup>. Egli riferisce che gli operai gli abbiano detto che «Ascoltando questa musica, composta con i nostri suoni-rumore, con le nostre parole, ci accorgiamo del nostro stato alienato nella fabbrica. Lavoriamo come robot meccanizzati, quasi senza renderci conto della violenza della situazione sonora umana. Ora la riscopriamo e ne prendiamo coscienza di nuovo attraverso la musica»<sup>22</sup>. La poetica musicale di Nono non era più nascosta dietro il formalismo delle avanguardie ma era resa espressiva ed efficace dalle sperimentazioni senza compromessi della *musique concrète* e risuonava con le preoccupazioni dei lavoratori che incontrava. La “musica-idea precisa” de *La fabbrica illuminata* ha offerto a Nono un nuovo metodo compositivo che Mário Vieira de Carvalho chiama «non-linear dramaturgy»<sup>23</sup>, in cui «situations from different times and contexts take place simultaneously on stage»<sup>24</sup>; la nuova drammaturgia

21 L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 293; Nono così prosegue: «Bene: proprio l'analisi tecnica, anziché quella estetica, è il veicolo per la loro comprensione: il procedimento di lavoro e di composizione nello Studio elettronico, l'analisi fonetica e semantica del testo in rapporto al suo divenire musica vengono facilmente recepiti da loro. Il rapporto suono-rumore, cioè la particolare struttura sonora del fenomeno acustico, non rappresenta per loro quel problema, vero o artificioso, come per un pubblico di estrazione borghese, per lo più, normale nelle sale dei concerti».

22 *Ivi*, p. 294.

23 M.V. de Carvalho, *Towards Dialectical Listening: Quotation and Montage in the Work of Luigi Nono*, «Contemporary Music Review», v. 18, part 2, 1999, p. 54.

24 M.V. de Carvalho, *Towards Dialectical Listening: Quotation and Montage in the Work of Luigi Nono*, cit., p. 53. Nelle opere precedenti di Nono, come *Intolleranza 1960*, il collage di diverse fonti testuali era formalmente subordinato a una

non lineare de *La fabbrica illuminata* permise a Nono di liberare il suo materiale da tali vincoli e di creare immediate giustapposizioni di suono e senso che avrebbero caratterizzato diversi dei suoi lavori successivi. Come è stato mostrato in precedenza, le condizioni a cui gli operai sono esposti e le loro reazioni razionali e affettive a queste condizioni non sono presentate attraverso un'esposizione narrativa o mimetica ma attraverso una giustapposizione immediata. Ciò che il compositore veneziano chiamava "la negazione di una negazione fissata in una forma" non conduce ad una catarsi aristotelica – che prosciugherebbe la negatività del suo *pathos*, ciò che Nono chiamava la "tragedia dell'ascolto" – ma ad una tensione permanente che ricorda il teatro brechtiano e la "dialettica in stato di arresto" tanto cara a Walter Benjamin.

Se consideriamo il tragitto che ha condotto alla composizione de *La fabbrica illuminata* dovremmo anche porci una domanda scomoda ma necessaria. Scomoda perché la stessa musicologia, talvolta, la dimentica; necessaria perché senza di essa tutto quello che è stato detto finora risulterebbe svuotato integralmente di senso. Qual è il ruolo che l'ascoltatore gioca all'interno dell'architettura musicale messa in atto da Nono? Uno dei problemi posti dall'arte contemporanea – dalle avanguardie storiche in poi – è infatti individuabile proprio nella piega autorferenziale e anestetica che progressivamente questa è andata assumendo dai primi *ready-made* duchampiani, passando dalle *Brillo Box* di Andy Warhol e giungendo fino ad oggi. È lecito, infatti, domandarsi se oggi l'arte – e anche la musica della tradizione colta occidentale – sia ancora in grado di riferirsi al mondo, o se invece non possa esibire nient'altro che una teoria di se stessa, non riferendosi più al mondo in generale ma solo ed esclusivamente al mondo dell'arte. Si tratta di un problema che in Nono è assolutamente centrale e di cui si rese conto con largo anticipo rispetto alla storia dell'arte e della musica: rivendicare la natura politica del gesto compositivo significa esigere, senza compromesso alcuno, un legame pragmatico tra la strut-

---

narrazione astratta ma decisamente lineare (la storia del rifugiato moderno).

tura compositiva e i suoi effetti sull'ascoltatore – tra cui dobbiamo naturalmente includere il compositore stesso.

La particolare struttura dialettica de *La fabbrica illuminata* definisce un esperimento di rigenerazione del *fuori campo* del suono nel tentativo di recuperare l'irriducibile differenza tra suono e mondo; un mero documento sonoro, dietro la sua apparente trasparenza, presenta infatti il reale in modo sempre oscuro e ambivalente. La sua impronta documentale, tuttavia, esige che l'ascoltatore non rimanga inchiodato di fronte all'assolutezza del suo carattere oggettivo o patetico: essa richiede che le condizioni stesse della sua capacità testimoniale siano revocate in questione. L'esigenza testimoniale non può essere disgiunta da un lavoro di riorganizzazione e di elaborazione dei documenti stessi o – riprendendo la felice espressione freudiana – di *Durcharbeitung* che, nell'etimo tedesco, indica per l'appunto un lavoro di attraversamento, un processo di continua ri-elaborazione.

La singolare prospettiva acustica de *La fabbrica illuminata* ci sembra mostrare un'istanza rigorosamente pragmatica della poetica di Nono, che consegna l'ascoltatore ad un "montaggio intermediale" in grado di adoperare al meglio il lavoro *critico* di un ascolto tecnicamente orientato – inteso al contempo come facoltà del soggetto e dispositivo che produce effetti di soggettivazione. Questa ri-elaborazione critica è ciò che Pietro Montani ha definito come un processo di "autenticazione" che deve essere sempre mantenuto ben distinto da quello di "autenticità". L'idea di "autenticità", essendo in questo caso legata al solo livello di adeguazione tra una supposta realtà esistente e il documento sonoro che la rappresenta, favorirebbe invece il movimento opposto: un effetto di chiusura interpretativa che normalizza "il materiale acustico del nostro presente" su una superficie assoluta sconnessa dall'esperienza, rendendo di fatto ogni traccia indeterminata e i documenti stessi illeggibili.

La politicità de *La fabbrica illuminata*, il suo compito etico, ri-attualizza per certi versi ciò che Walter Benjamin intendeva quando – nella seconda delle *Tesi di filosofia della storia* – discuteva della necessità di rendere testimonianza dell'eco di quelle voci mute che ci proviene dal passato: «Non sfiora forse an-

che noi un soffio dell'aria che spirava attorno a quelli prima di noi? Non c'è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un'eco di voci ora mute [*Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten*]?»<sup>25</sup>. Dietro a questa suggestione possiamo naturalmente ritrovare l'idea benjaminiana di “immagine dialettica”, poiché l'«immagine è la dialettica nell'immobilità [*Bild ist die Dialektik im Stillstand*]»<sup>26</sup>. Il ruolo che Benjamin riserva all'immagine è, nell'opera di Nono, svolto dal suono e dalla sua dialettizzazione, che esplicita in questo modo il tentativo di mantenere viva la resistenza della realtà nei confronti della paradossale immediatezza e trasparenza propria del documento sonoro da una parte, e dal carattere meccanico e disincarnato dei suoni di sintesi dall'altra. Prendendo a prestito le parole di Montani e declinandole nella dimensione propriamente acustica, la strategia compositiva di Nono rende possibile «un gioco esplicito tra le diverse forme mediali, che si fanno sentire nella loro opacità, al fine di sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile *differire*»<sup>27</sup>. Si apre dunque quello che Montani definirebbe il territorio dell'“immaginazione intermediale”. Ciò che il compositore mette in atto è una sorta di movimento iconoclasta che non neutralizza gli effetti della mediazione ma – mettendo in atto un processo di “ri-mediazione”<sup>28</sup> reso possibile dalla relazione tra differenti forme mediali – consente di riattivare nello spettatore un atteggiamento critico teso a cogliere l'ineliminabile differire della realtà rispetto alle sue mediazioni. Il terreno d'azione dell'immaginazione intermediale, intesa come tecnica di ri-figurazione, autenticazione e ri-costruzione del reale,

25 W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, ed. it. a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 23.

26 W. Benjamin, *Opere complete. IX. I “passages” di Parigi*, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 518 [N 3, 1].

27 P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2022, p. 46.

28 Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, tr. it. di B. Gennaro, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002.

è dunque lo spazio che si articola nella dialettica tra diverse forme medialità e tra i diversi formati tecnici del suono (nastro magnetico/voce *live*) o tra i differenti regimi semiotici (impronta sonora/ suoni sintetici): uno spazio critico in cui è possibile rendere testimonianza dello scarto e del disaccordo che si dà *tra* i suoni e la realtà.

Quando Nono ricorda le parole degli operai dopo l'esecuzione dal vivo de *La fabbrica illuminata* ciò che testimonia non è nient'altro che questa forma di ri-elaborazione immaginativa: "ascoltando questa musica, composta con i nostri suoni-rumori, con le nostre parole, ci accorgiamo del nostro stato alienato nella fabbrica. [...] Ora la riscopriamo e ne prendiamo coscienza di nuovo attraverso la musica". Riprendendo un'altra felice intuizione terminologica di Montani, la strategia compositiva svolge qui il ruolo di un'«etica degli spazi intermedi»<sup>29</sup>, in cui il suono mantiene, da un lato, un elemento di autoriflessività – che ne garantisce l'indipendenza dall'omologazione e dall'autoreferenzialità a cui lo espone la sua riproducibilità tecnica – e, dall'altro, la possibilità di riferirsi al mondo e di restituirne una nuova figurazione acustica. La musica non può offrire una presa diretta, immediata e autentica sul mondo ma può aprire uno spazio intermedio affinché possa darsi un'etica dell'autenticazione nell'esercizio dell'ascolto.

*Le chant de laminoirs* è il titolo di articolo scritto dallo stesso Nono per *Le Nouvel Observateur* nel dicembre del 1964, e dedicato a *La fabbrica illuminata*<sup>30</sup>. Le parole scelte per il titolo sono particolarmente significative e non devono essere retoricamente intese come una semplice prosopopea. I suoni della fabbrica e le voci degli operai divengono *canto e voce* soltanto alla fine del processo di ascolto e di ri-elaborazione intermediale che esso mobilita. Ciò a cui si giunge, alla fine, non è quindi nient'altro che il *canto dei laminatoi*, la voce della fabbrica stessa, intesa come evento reale non più *rappresentato* ma acusticamente *costruito*.

29 P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, cit., p. 70 e ss.

30 L. Nono, *Le chant des laminoirs*, «Le Nouvel Observateur», 17 dicembre 1964, p. 33.

Prendendo a prestito le parole di Schaeffer, quando ancora la musica concreta non si era chiusa attorno ad un rigido formalismo, «au cours des expériences, les choses se mettent à parler d'elles-mêmes, comme si elles nous apportaient le message d'un monde qui nous serait inconnu»<sup>31</sup>.

---

31 P. Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris 1952.









**INCONTRI**



## Introduzione

Le pagine che seguono raccolgono in un dossier materiali di natura differente. Si tratta anzitutto di due testi dedicati al cortometraggio “Tutto qui” di Anna Marziano, il primo a firma della regista, il secondo a firma di Federico Leoni.

“Tutto qui” è stato realizzato dalla regista durante la “Résidence numérique Bibliothèque Nationale de France – Fondation Simone et Cino Del Duca 2020-2021”, che prevedeva l’incontro con l’archivio Gallica attraverso un primo tempo di residenza presso la Bibliothèque e un secondo tempo di residenza presso la Villa Médicis (Roma). Le residenze artistiche presso la BnF nascono con l’intenzione di far vivere il patrimonio delle collezioni BnF e in particolare la Residence Numérique è legata all’archivio digitale Gallica, anche se l’artista invitato può accedere a tutte le collezioni della biblioteca, sia digitali sia fisiche.

“Tutto qui” è stato realizzato nell’inverno 2020-2021 e ultimato nell’autunno 2021. Un montaggio ancora provvisorio è stato discusso in ottobre 2021 all’Università di Verona nel contesto di un ciclo di incontri promosso dal Gruppo interdipartimentale “Contemporanea” e dal Centro di ricerca su filosofia e cinema “Philm”. Federico Leoni, Gianluca Solla e Nicola Turrini sono stati tra i primi spettatori di questa versione provvisoria, e in particolare Federico Leoni ne ha tratto spunto per un testo che è quello che qui presentiamo. Nel novembre 2022 la regista ha proposto all’autore

di filmarlo mentre leggeva quel testo, seduto su una poltrona immersa nel verde della campagna padovana.

La sera del 14 dicembre 2021 la regista ha tenuto un artist talk alla Bibliothèque Nationale, durante il quale ha parlato della residenza appena conclusasi presso la BnF, ha proiettato “Tutto qui”, ha mostrato il video realizzato con la partecipazione di Federico Leoni e ha proposto alcuni estratti da un film precedente, “Al largo”, mettendone in luce certi elementi di contiguità (<https://www.bnf.fr/fr/agenda/restitution-de-la-residence-numerique-danna-marziano>).

“Tutto qui” è poi stato presentato in première italiana al Pesaro Film Festival, nel Giugno 2022, nell’ambito di una retrospettiva integrale dei lavori di Anna Marziano curata da Rinaldo Censi e Federico Rossin.

Nei mesi successivi alla presentazione del film, Anna Marziano e Federico Leoni hanno prolungato il loro scambio in una serie di lettere che qui presentiamo in coda ai testi appena richiamati.

Di questo insieme di interlocuzioni il dossier che qui presentiamo vuole offrire una traccia e un primo risultato.

## Anna Marziano

### Tutto qui

Je vous invite à me suivre dans les humeurs sombres de la terre et parmi les galeries et les tunnels de ce nouveau film qui s'intitule *Tutto qui*. Je vous propose de procéder en remuant le terrain, traversant ses différentes strates, partageant avec moi la joie de trouver soudainement une fente, une forme, là où nous ne l'attendions pas. Voyons comment ce film est né.

L'expression italienne « *utto qui* » porte en soi, d'une part, un élan vital (« c'est déjà tout ici, tout est ici ») et, d'autre part, un certain sens de la mesure (« c'est tout, il ne s'agit que de cela »).

Pendant l'hiver 2020-2021, confrontée comme nous tous aux vagues de la pandémie, mes préoccupations portaient surtout sur notre usage excessif de la terre et des ressources naturelles ; j'ai été particulièrement touchée par la question de l'appauvrissement du sol et par l'organisation des techniques de l'agriculture et de l'industrie agroalimentaire. Je découvrais alors l'existence de disciplines comme la pédologie et de l'édaphologie et plusieurs scientifiques ont eu la gentillesse de m'en apprendre davantage.

J'étais plongée dans des lectures concernant les structures et les micro-organismes du sol, quand j'ai reçu l'invitation de la part de la BNF pour une résidence qui aurait dû avoir lieu entre Paris et Rome. Les vagues de la pandémie ne facilitaient pas les déplacements et j'ai pensé radicaliser mon propos et développer un dispositif qui pourrait être entiè-

rement mis en place à l'intérieur de mon atelier, pendant le confinement.

Je me suis donc aventurée avec enthousiasme parmi les 8 millions de documents numérisés sur cet inimaginable archive que représente Gallica. Ne pouvant pas consulter les fonds en présence, j'ai recherché, imprimé, découpé et puis filmé ce matériel avec ma Bolex 16mm, depuis mon atelier.

A vrai dire, mon atelier n'existe pas : je me suis déplacée trop souvent pour en avoir un. Mon atelier est peut-être constitué par l'ensemble d'objets (livres, disques durs et négatifs) qui ont été emballés et déballés dans plusieurs expéditions qui se sont succédées le long de ces quinze dernières années passées entre la France, l'Allemagne et l'Italie.

L'automne passé, je me trouvais en Italie, à la campagne, dans les environs de Padoue et c'était une heureuse coïncidence que d'être entourée par des champs et des canaux pendant que mes réflexions parcourraient des questions d'horizons du sol et de stratigraphies.

Je découvris dans Gallica le dernier texte écrit par Charles Darwin en 1881 dans sa traduction française réalisée un an plus tard par Monsieur Leveque, « Le rôle des vers de terre dans la formation de la terre végétale ». Je me suis régalée en lisant ce livre où Darwin explique ses expériences menées sur les lombrics : il les ramenait dans sa maison, les observait pendant la nuit, les sollicitait avec des bougies et des sifflets pour com-



Dalle riprese di *Tutto qui*  
-  
2022, Anna Marziano

prendre s'ils répondaient à la chaleur et aux sons...

Après ses voyages terrestres et maritimes, Darwin s'était établi dans sa maison de Down, à la campagne, près de Londres, où il se consacra à l'étude des comportements des vers de terre, montrant que le sol solide sous nos pieds n'est pas du tout ferme ; il est multiple, vivant et dynamique. Darwin identifie dans l'action des vers de terre les premières véritables charrues capables de remuer le terrain pour le rendre fertile en intégrant les composants végétaux. Darwin nous dit également que les déjections terreuses des lombrics ont contribué à protéger les ruines des bâtiments, des agents atmosphériques, les enfonçant jour après jour dans le terrain.

Vous pouvez penser qu'il y a quelque chose d'extravagant dans le choix de travailler à partir de ce texte et de ses humbles personnages, parmi toutes les œuvres à ma disposition. Mais peut-être que ce choix vous semblera moins singulier en considérant les vers de terre comme les animaux totémiques de l'action artistique et politique.

Me voici alors, accompagnée par ma caméra 16mm, bien décidée à filmer des vers de terre pendant mon confinement. Moins singulier ne veut pas dire moins saugrenu ! Les deux seules sorties que je me suis autorisée à faire ont été le tournage d'un animal plutôt rare qui s'enfonce dans le sol et y vit la plupart de son temps (un crapaud aux yeux dorés nom-

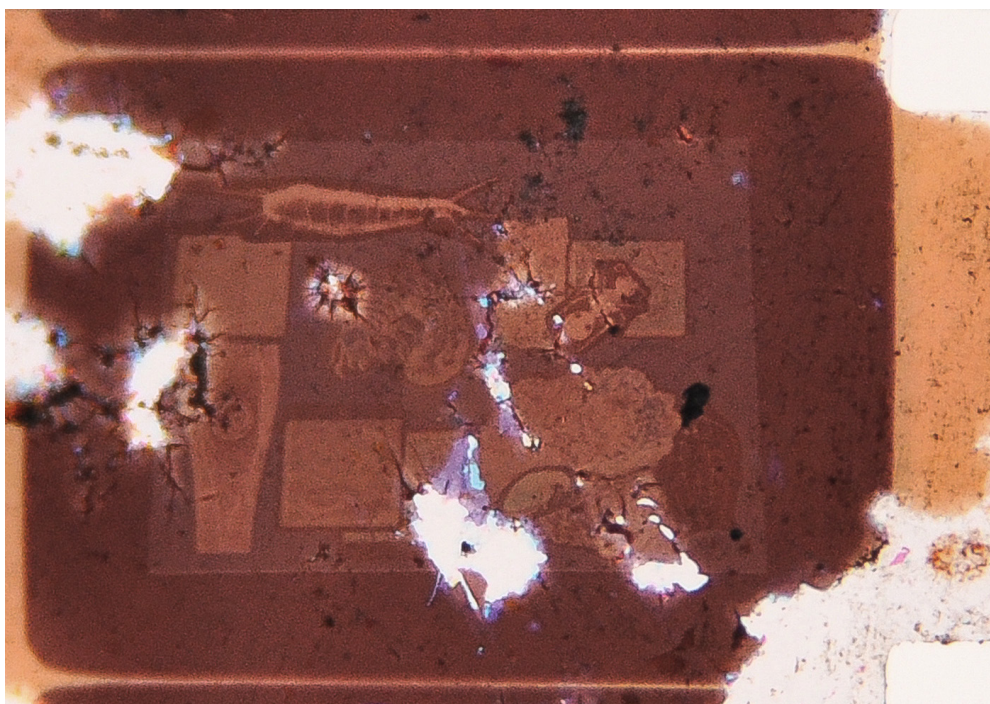
mé pélobate sombre), filmé dans le bois Nordio près de Venise, et une journée en compagnie des pédologues de la région du Piémont (au nord-ouest de l'Italie) qui étaient occupés à réaliser des échantillonnages pour la mise à jour d'une carte du sol.

Durant tout ce temps, je naviguais parmi des centaines de documents consultables en ligne sur Gallica souhaitant comprendre quelles images et paroles poussaient pour émerger, pour être vues et entendues, depuis ce fond... c'est bien le cas de le dire : fond d'archives aussi bien que fond de notre mémoire commune.

Nous arrivons ainsi au début 2021, quand j'ai commencé à imprimer ma sélection d'images, les découpant et le recomposant entre elles dans des sortes de collages, des mobiles et thaumatropes pour les filmer ensuite avec ma caméra 16mm. J'ai donc envoyé les rushs au laboratoire pour qu'ils soient développés et numérisés.

D'habitude je travaille au montage après la numérisation des rushs. Je ne suis pas une puriste qui travaille avec la pellicule au banc de montage analogique. Les programmes de montages numériques m'offrent indubitablement la possibilité de travailler les rushs avec une plus grande liberté.

La vie de mes négatifs reste donc assez privée ; ils ne sont jamais ni montés ni montrés. C'est un fait qui m'a toujours questionnée : en regardant ces négatifs



Tutto qui

2022, Anna Marziano  
Courtesy of BnF

dans l'armoire et dans leurs boîtes, je me dis que, même s'ils sont la « matière » la plus « pure » d'un film... - ils ne font pas un film en soi, sans passer par leur mise-en-relation.

Pendant la conception de *Tutto qui*, j'ai donc choisi de manipuler les négatifs où avaient été imprimées les images des estampes filmées. J'en ai extrait quelques bouts – bien choisis – et je les ai enterrés à quelques centimètres de profondeur sous la terre.

Mon intention était celle de dérouler la pellicule et de la laisser au contact direct de la terre : les micro-organismes pourraient alors la travailler en laissant leurs propres traces sur le film, en modifiant les images. L'activité de ces organismes est à son maximum pendant la fin du printemps quand les températures sont

hautes et le terrain est encore humide.

Le résultat est qu'après un mois et demi, les images imprimées sur les négatifs enterrés avaient été entièrement rongées et détériorées. Le matériel photosensible avait moisi, reportant des taches de couleurs rouges-marron et il n'y avait que des signes d'infiltration et de glissements sur le support plastique.

Tout d'abord, j'ai sorti le matériel de la terre, sans le toucher : j'en ai photographié chaque photogramme, image par image ; après j'ai passé un coup de pinceaux et de l'eau, j'ai cherché s'il y avait des images sous la boue. J'ai photographié cette transformation du matériel. Plus tard, j'ai fait d'autres essais avec d'autres bouts de négatifs, en réduisant les temps d'enterrement et d'attente.

Pendant l'été, je me suis rendu compte



Dalle riprese di *Tutto qui*

-

2022, Anna Marziano

qu'il suffisait de cinq jours pour que les micro-organismes affectent déjà la moitié d'un photogramme, de manière éparse : voici alors que certains morceaux d'images survivent... et que quelque chose de singulier nous rejoint et perdure, tout en étant transformé.

Ces vers de terre travaillaient l'intérieur comme l'extérieur... ils remuaient le terrain, l'aéraient, intégrant jour après jour les particules végétales dans les strates plus profondes de la terre en les nourrissant. Ils se nourrissent en nourrissant ; il y a là une dissolution de l'opposition entre égoïsme et altruisme qui naît dans une société trop individualisée. Ils protégeaient les ruines (ou les signes d'un monde commun) en les enfouissant dans un lieu très intime, mais pas fermé.

Il y avait une continuité évidente entre le travail fait chaque jour par les vers de

terre et mon propre travail avec les milliers de signes de vie dont Gallica grouille.

Et l'action de « lombriquer » (si vous me passez le néologisme) me semblait être une bonne image pour accumuler le processus de la recherche artistique, ainsi que le travail culturel et politique: une lente action quotidienne amenée par une multitude d'artistes dévoués, de pédagogues (dans les écoles, les prisons et les universités), parents qui font de leur mieux, activistes, archivistes, bibliothécaires des petites en grandes villes, jardiniers, enfants concentrés dans leur jeu, soignants, curateurs et programmeurs qui à travers leurs actions transforment une société fermée en une société poreuse et vivante.

Hélas en même temps, il y avait indubitablement une dureté indigeste dans mon effort de faire face à cette dispari-





Dalle riprese di *Tutto qui*

2022, *Anna Marziano*

tion des images que j'avais glanées, choisies, travaillées avec soin.

J'ai dû repenser à l'histoire des Frères Grimm que Georges-Didi Huberman racontait récemment pendant ses cours à l'EHESS ; la voici, dans la traduction de Natacha Rimasson-Fertin: «L'enfant entêté

Il était une fois un enfant entêté qui n'obéissait pas à sa mère. Pour cette raison, il déplut au Bon Dieu qui le fit tomber malade, et aucun médecin ne pouvait plus rien pour lui. Peu de temps après, l'enfant était allongé sur son lit de mort. Quand on le descendit dans sa tombe et qu'on le recouvrit de nouveau avec de la terre fraîche, cela ne servit à rien: le petit bras ressortait sans cess.

La mère de l'enfant dut alors se rendre en personne sur la tombe de celui-ci et donner un coup de baguette sur son petit bras. Et lorsqu'elle eut fait cela, le bras rentra dans la tombe, et ce n'est qu'alors que l'enfant put trouver le repos sous terre».

Essayer du moins de faire face à la peur de regarder ce qui sort des profondeurs, de regarder ce qui remet forcément en question nos manières de vivre, pendant une crise écologique qui est aussi révélatrice des dynamiques d'exploitation entre êtres humains.

Un cinéma se lève, depuis le fond.

Des morceaux de pellicules émergent.

Il s'agirait alors de contribuer à nourrir le terrain avec un cinéma du sous-sol qui cherche d'être loyal envers le vivant

dans son processus, dans ses temps, dans son usage des techniques, dans ses formes non-spectaculaires, dans les rencontres tissées pendant et au-delà du tournage.

Voici que, photogramme après photogramme, nous arrivons au mois de septembre 2021. Après la récolte des négatifs de l'été, après leur numérisation, c'est bien le moment de se mettre au montage, à la recomposition de ce matériel.

Le montage est peut-être la partie du processus cinématographique que j'aime le plus, le moment le plus musical où il faut venir à bout de cet enchevêtrement d'idées, corps et imprévus dont un film est fait.

C'est le moment où la danse entre sens et non-sens devient plus intense, dans un corps à corps avec le réel. C'est ainsi le moment où les multiples influences de personnes, lieux, événements tressés pendant le processus de création (et pendant la vie toute entière) précipitent dans ce nouveau morceau du monde, qu'est-ce un film.

Et si je m'inspire pendant le montage de la notion de collage, c'est peut-être avec l'espoir que cette manière de relier entre eux choses et personnes hétérogènes (tellement au cœur du processus de la pensée et de la poésie même) puisse nous permettre enfin de se sentir plus intensément vivants en nous percevant en résonance avec ce grouillement de relations qui viennent nous toucher et nous parler par-delà même des images et des sons singuliers. – A.M. 2022

## Federico Leoni

### Tutto qui

Je commencerais par cette idée d'un film qui a un lien avec la dimension de la bibliothèque, cette dimension un peu labyrinthique de la bibliothèque, faite de passages, de couloirs, de tunnels, de galeries – qui deviennent assez facilement, dans le film d'Anna Marziano les tunnels et les passages des vers de terre, ou plus scientifiquement des lombrics.

C'est donc un cinéma de l'obscurité : ce qu'il s'agit de voir est à l'intérieur, et il faut s'enfoncer dans cet intérieur... donc il y a quelque chose comme une vision tactile, et il y a aussi une audition tactile, dans ce film, si l'on considère que la piste sonore de certaines séquences du documentaire a été réalisée grâce à des micros spécifiques, qui marchent par contact...

On arrive tout aussi rapidement de l'idée (ou de la pratique) de ce contact à l'idée (ou à la pratique) d'une contagion, d'un contact qui devient contagion, érosion, manducation, consommation des images. On voit ces pellicules, ces films qui sont enterrés, puis déterrés après un certain temps... on voit, bien que l'on ne voie plus, que l'on ne distingue plus clairement les images qui y étaient imprimées, que l'image a été mangée, et de ce fait aussi multipliée. L'image maintenant prolifère – c'est une image au-delà du fait d'être « une » image. (« Au-delà de l'un » était le titre d'un autre film d'Anna Marziano.)

\*

Il y a là, sans doute, à nouveau, un cer-

tain lien avec les bibliothèques, avec ces êtres dont elles sont peuplées, ces êtres qui sont les lecteurs – eux aussi se glissent parmi les livres, le long des couloirs, des galeries, de ces passages assez obscurs qui se déploient parmi les rayons, parmi les salles, ces êtres qui bougent en cherchant des livres qu'à un moment donné il s'agira de lire... c'est-à-dire de manger.

Car cette idée du lecteur comme un animal des obscurités, un animal petit et un peu suspect, qui appartient en réalité à une meute d'animaux, cette idée n'est pas d'ailleurs aussi bizarre que ça. En italien on a cette expression assez typique, « *i topi di biblioteca* ». Le lecteur serait « *un topo di biblioteca* », une souris de bibliothèque. On sait bien que les souris sont à la fois des animaux pluriels, il y a toujours « des » souris, une meute de souris, non pas des individualités, non pas des souris individuelles... Là aussi on est « au-delà de l'un ». Elles pullulent, c'est leur geste, leur mouvement à eux, elles sont sans nombre, sans visage, sans forme... Et ils machent sans cesse, ils sont là pour un certain travail d'érosion, ils sont des rongeurs, n'est pas?

D'ailleurs ce n'est pas si bizarre que cela, cette idée d'une affinité, cette idée de voir l'acte de la lecture comme la consommation d'un texte, une consommation et une assimilation qui passe beaucoup plus par la bouche et par l'oreille, que par la vue. C'est assez récent, si l'on pense sur une échelle anthropologique, l'idée d'une lecture si-

lencieuse, exclusivement offerte à l'œil. L'idée que lire a trait à la visibilité, à la clarté, est plutôt récente.

D'un point de vue anthropologique c'est beaucoup plus long et plus persistant, ce temps durant lequel la lecture a été une espèce de marmonnement, de borborygme : un exercice qui implique d'abord la bouche, et qui conduit à une assimilation du discours, qui est à la lettre comme un processus alimentaire, consécutive à la manducation du texte, selon l'expression de quelqu'un qui avait étudié cette autre conception non visuelle du texte, du langage, de la lecture, de la contemplation des images, du rapport aux miniatures qui accompagnaient ces textes antiques, Marcel Jousse.

\*

Mais je reviens aux lombrics, aux vers de terre, à ces lecteurs sans visage, à ces manducateurs d'images et de formes sans visage et sans nombre et eux aussi sans forme.

Là aussi ce qui me paraît important dans ce film, c'est bien ce déplacement du visuel à l'obscurité, de la visibilité à la manducation, de l'œil à la bouche, de l'ouvert au fermé, de l'image comme forme à voir à l'image comme matière à toucher, de l'imagination à une espèce de matérialisation des images et de contamination du spectateur avec cette matérialisation des images...

On a des images qui sont enterrées, puis déterrées, des images qui dans le

temps de leur enterrement sont mangées, consommées, assimilées par des habitants de la terre, par le fait que ce que nous appelons la terre est un ensemble de substances actives, d'êtres vivants... Les lombrics sont d'ailleurs seulement les plus reconnaissables, parmi ces êtres. Ce qui mange les images du film d'Anna Marziano – non pas seulement les pellicules que l'on voit enterrées, car à un moment donné on voit ces pellicules projetées sur l'écran, on voit à travers ces pellicules, à travers ces trous, ces lacunes, ces corrosions, c'est notre regard aussi qui est mangé, sujet à une certaine érosion. Ce sont plutôt des bactéries, des micro-organismes, des formes de vie encore plus informées à nos yeux...

Or dans cette espèce de manducation, ou plutôt dans cette expérience de manducation de l'image, si subtile, méticuleuse, minuscule, c'est très difficile de dire qu'est-ce qui se produit, si c'est une érosion de l'image, un effacement de l'image, ou bien une production de l'image – production d'une autre image, qui d'ailleurs se fait dans un lieu très propice à la production des images, si j'ose dire, c'est-à-dire l'obscurité, la profondeur de la terre, cette espèce de ventre ou de chambre noire qu'est tout naturellement, je dirais structurellement, la terre.

\*

Je me demande s'il ne faudrait pas dire que la terre c'est le véritable Wunderblock, le bloc-notes-magique dont Freud

avait parlé dans un texte admirable... Il avait parlé de ce bloc-notes magique, qui sont ces dispositifs autrefois assez familiers à tout le monde, maintenant un objet réservé aux enfants, et là aussi toujours moins présents... Ce *Wunderblock* est une tablette de cire avec une feuille transparente qui est superposée à la tablette. Quand tu écris, non pas avec une plume ou un crayon, il n'est pas nécessaire de déposer de l'encre, de la couleur... donc quand tu écris, le trait qui tu as tracé à cet effet, il fait coller la surface transparente à ce support de cire, et ce trajet qui s'est collé, les points qui maintenant adhèrent et deviennent, de ce fait, visibles, ou lisibles...

Freud était fasciné par ce dispositif qu'il disait semblable à ce qu'il avait imaginé à propos de nos fonctionnements au niveau de la perception et de la mémoire... C'est à dire une surface sur laquelle on peut réécrire toujours à nouveau, qui peut accueillir des traces toujours nouvelles, qui en même temps s'efface toujours à nouveau, mais jamais complètement, dans une étrange coexistence de stratifications, de devenir présent-devenir-absent. C'est un dispositif de rêve, c'est le rêve aussi qui est cette perception imaginative et remémorative toujours instable et en même temps toujours insistante.

Voilà, je me demande si le bloc-notes magique, le lieu où se produisent des traces, et se lisent, et se transforment, s'effacent et reviennent, si donc le bloc-

notes magique serait la terre, si le premier support de la formation des images, la première table ou *hypokeimenon* ou sujet de la conservation des images, de la métamorphose des images, de la manducation des images, de l'assimilation des images, de l'invention des images, ne serait pas, justement, la terre...

Si, en d'autres termes, la terre ne serait pas une archive vivante de formes, et en ce sens d'images... et en ce sens le lieu d'une espèce de cinéma naturel (je déplace, à dessein, une belle expression d'un écrivain italien, Gianni Celati) : toute chose qui prend vie et prend corps et prend forme, et aussi toute chose qui perd sa vie et perd sa forme et perd son corps, a trait à ce lieu vraiment métaphysique, vraiment transcendantal, qu'est la terre comme support des images, la terre comme *hypokeimenon* des formes qui se forment, des corps qui se forment.

\*

J'ajoute là une référence qui me semble connecter ce mouvement d'enterrement/déterrement de l'image, ce mouvement de prise de corps/destruction de corps, avec un thème ou une préoccupation de mémoire, qui traverse ce film, et qui dit aussi la terre comme lieu de mémoire, comme archive vivant, come dépôt de traces qui est aussi un lieu de relecture constante de ces traces, de réécriture constante de ces traces...

De quel type de mémoire s'agit-il ?

Il serait assez simple, assez immédiat de

dire : il s'agit d'une mémoire qui élabore, qui fait un travail d'élaboration, qui travaille ces traces, ces figures, ces corps, ces matériaux, en leur donnant des formes nouvelles, des corps nouveaux, des vies eux aussi nouvelles...

Mais cette image un peu consolatrice de l'élaboration, du travail, de la mise en forme, de la remise en forme, de la *Verarbeitung* pour utiliser le mot de Freud... ce n'est pas ce qui émerge du film. Il y a quelque chose qui reste, qui demeure, qui demeure dans sa dureté, dans son insistance, dans sa dimension d'inélaborable, et tous ces enterrements et déterrements tournent autour d'un noyau, font revenir à la surface et enfoncent dans la terre ce noyau inélaborable.

\*

Il y a une tribu asiatique, qui a été étudiée par certains grand anthropologues... Leur culture, leur tradition prévoit d'enterrer les morts dans le bois, ce bois est un lieu rituel fondamental, pour eux. Mais le rituel prévoit qu'à chaque année les corps soient déterrés, soient exposés dans une espèce de fête, de parade, de défilé...

Vous pouvez imaginer ce que cela donne. Ce qui reste est chaque année plus modeste, plus pauvre, plus terrifiant, au moins à nos yeux. Une espèce de noyau, de trace toujours plus dépouillée, plus inhumaine.

Y a-t-il élaboration du deuil, travail de deuil, au sens d'une donation de forme

à une matière, d'une sublimation de la défaite des corps et des figures et des vies et des affects ? Je dirais qu'il y a quelque chose qui se passe, sans doute, mais qui n'est pas de l'ordre « européen » de l'élaboration, du travail, ce n'est pas la catégorie la plus adéquate...

C'est plutôt, je dirais, quelque chose qui est de la dimension de l'usage, de l'exposition répétée à un élément irréductible, qui est cependant là, accessible, insistant, qui est étranger mais qu'on peut prendre dans les mains, qui est étranger mais dont on peut prendre la mesure, qui peut aussi nous donner à nous une certaine mesure... non pas élaboration, mais usage des restes.

\*

Donc pour conclure il y aurait un cinéma de fiction, et puis un cinéma du réel, et puis un cinéma naturel.

Non pas dans le sens d'un cinéma qui parle de la nature, mais qui est lui-même un cinéma naturel, un cinéma-nature. Dans le sens où il serait fait, matériellement, de cette manducation et de cette métabolisation des formes, des figures, des corps qui prennent figure, ou de cette manducation et métabolisation qu'est, immédiatement, ce qu'on appelle les formes, les corps qui prennent figure, et leur vie, qui est la nôtre.

10 maggio 2022

Oggetto: materialmente

Caro Federico,

Ti mando alcune immagini dal girato de *La Mutevolezza*. Sono immagini che non appaiono nel montaggio finale del film.

Durante le riprese avevo abitato per tre mesi a L'Aquila nella casa di Marietta. Entrare in quel posto mi aveva dato l'impressione di penetrare in una cava mineraria all'indomani di un'esplosione! I mobili distribuiti nello spazio non formavano stanze con usi prestabiliti. Alcune scritte nere ricoprivano le pareti rocciose e scalciate. A queste scelte si

aggiungevano i danni causati dal terremoto due anni prima: delle pietre erano ammassate di fronte ai fornelli; i termosifoni erano divelti e avevo notato una grossa crepa che risaliva un muro nella zona in cui dormivo, vicino alla stufa a legna.

Ma le cose che mi rimasero maggiormente impresse furono il freddo e il fatto di vivere circondata dai disegni del figlio di Marietta potendo solo tentare di immaginare le loro vite.

Non li ho mai incontrati. Avevo contattato Marietta tramite un sito di *couchsurfing* mentre cercavo alloggio all'Aquila.



Della mutevolezza di tutte le cose e della possibilità di cambiarne alcune

2011, Anna Marziano



Della mutevolezza di tutte le cose e  
della possibilità di cambiarne alcune

2011, Anna Marziano

Volevo riuscire a girare in pellicola e a trascorrere diversi mesi in quell'area. Il budget che avevo a disposizione non sarebbe bastato se non fosse che lei – ritrovandosi con la casa danneggiata dal terremoto e con varie difficoltà personali a cui far fronte - aveva deciso di rientrare in Germania con suo figlio.

Di fronte alla durezza delle circostanze, resistevano alcune composizioni di oggetti che erano state assemblate con cura e che erano ricoperte da una fitta coltre di polvere.

Come iniziare il film? Rasandomi i capelli.

Come concludere il film? Con la resistenza di un gesto. Il battone battuto a terra dal contadino, prima di rimettersi all'opera.

Alcuni giorni dopo avevo fatto la conoscenza di Bruno che era stato provvisoriamente accomodato (da oltre due anni!) in un albergo ad Ovindoli.

La zona era un po' isolata, c'era molta neve e a Bruno piaceva restare in stanza ad ascoltare *Insensatez* di A.C. Jobim e così mi venne l'idea di fargli ascoltare *Roda Viva* di Chico Buarque che poi montai anche nel film.

Non so perchè mi venga da scriverti di quel periodo, lontano da quanto vivo e faccio adesso. In parte ho la sensazione di non aver saputo risolvere pienamente quel film e ho provato recentemente a riguardarne il girato.

Apprezzo però la sensazione che i conti non tornino del tutto, che l'eccedenza ci ecceda, come canta Chico Buarque... E spesso mi disturbano i film dove i conti tornano fin troppo bene e nulla giunge davvero a toccarci.

Esplicitare la mia presenza ne *La Mutevolezza* mi avrebbe permesso di rendere il film meno ermetico ma non volevo cedere alla consuetudine di esprimere i soggetti - nè la mia presenza nè quella altrui - in modo troppo compatto. Per questo





Passeggiata con Bruno

2011, Anna Marziano

ho lavorato con la forma del frammento, con il suono fuori sync, senza usare la prima persona. Adesso immagino per il prossimo lavoro altri modi per far convivere questa molteplicità di presenze e sguardi, modi più vicini al brulicare dei microorganismi o al fantasmatico muoversi dei quanti.

R. Bresson scriveva: *due persone che si guardano negli occhi non vedono gli occhi ma lo sguardo*. Dare forma a delle intuizioni visive leali a questo sguardo nel suo farsi e ai movimenti con cui gli sguardi stessi si formano e trasformano, come per contatto, tra i viventi.

10 giugno 2022

Oggetto: soggiacenza

Cara Anna,

leggo i tuoi appunti, frammenti di testi, immagini, e mi colpiscono due cose. Il racconto della casa in cui hai abitato a L'Aquila, per le riprese del tuo film, e il riferimento alle composizioni di oggetti che le tue amiche o conoscenti realizzano o realizzavano, Marietta e Dijana.

Provo a dire in che modo si toccano, ai miei occhi, queste due cose che evochi. Intanto la casa, il fatto che il tuo racconto sottolinei che l'avevi trovata su un sito di *couchsurfing*, che tu non abbia mai incontrato direttamente Marietta ma ne abbia incontrato per esempio le composizioni di oggetti abbandonate a L'Aquila, e poi il racconto della rasatura dei capelli. Stai parlando del film, ma parli anzitutto delle condizioni che lo hanno reso possibile, delle circostanze in cui ti sei trovata nel momento in cui hai lavorato a quel progetto. Parli dei dintorni del film, direi in senso generalissimo. Come se il corpo del film, il corpo dell'opera, fosse un corpo allargato, intessuto di altri corpi, di altre circostanze, di premesse ora vicine ora lontane, che tuttavia non sono mai davvero e propriamente altro dal film. Difficile isolare l'opera da questi suoi dintorni.

Hai intitolato "materialmente" la tua lettera, e mi pare che uno dei sensi di questa "materialità" o di questa "mente materiale", come dice l'avverbio, sia proprio questa visione molto materialista, secondo cui le condizioni dell'operazione

dicono dell'opera, secondo una continuità e una tessitura così fitta che è persino azzardato distinguere i dintorni dell'opera dall'opera, e il tessuto delle tante operazioni dall'opera che ne risulta.

Poi mi colpisce il riferimento agli assemblaggi a cui si dedicava la tua padrona di casa aquilana, Marietta, e l'amica Dijana. Citi anche Joseph Cornell, che come sai amo molto, e mi pare che anche questi assemblaggi di cui parli, chiamiamoli così, dicano a loro modo qualcosa di simile a quanto ho appena provato a dire. Ovunque ci sono cose, ci sono in realtà assemblaggi di cose. Noi diciamo che c'è una cosa, facciamo attenzione al fatto che c'è una cosa, ma in effetti c'è sempre una varietà di cose assemblate, c'è sempre una confluenza o una convergenza di cose, un incontro di vari elementi abbastanza estranei, che pian piano fanno conoscenza reciproca e in qualche misura si legano gli uni agli altri. In qualche misura.

La padella di Marietta contiene cose varie, occhiali da sole, vecchie lampadine. Anche le scatole di Cornell funzionano così, sono assemblaggi di cose eterogenee, che tendono a una convergenza, a un certo paesaggio o scenario, che a volte ha anche un titolo che ne sottolinea l'unità: *Napoli, L'Egitto di Mademoiselle De Mérode*. Ma è altrettanto vero che quella scatola e quel titolo faticano a tenere insieme quella varietà, e forse neppure desiderano davvero ridurla a un'unità. Anche il lavoro della tua amica Dijana

sembra, più in grande, rispondere alla stessa logica. Tiene insieme cose, luoghi, oggetti, attività, persone. Tutta un'area, una comunità. Così almeno immagino quello che descrivi. Quell'area, quella comunità sono la sua scatola piena di cose che convergono e divergono, tutta un'area o forse un villaggio sono la sua padella con occhiali da sole e vecchie lampadine.



Naples

-

1942, Joseph Cornell

Uno psicoanalista francese, Jean Oury, aveva coniato una parola interessante, *sousjacence*, letteralmente “soggiacenza”. Aveva fondato e poi diretto per decenni una clinica famosa per certe innovazioni cliniche radicali introdotte nel trattamento delle psicosi, la Clinique de La Borde. Nessun cambiamento, diceva Oury, potrà avvenire in un soggetto, in un *sujet*, se non introdurremo qualche cambiamento nella sua *sousjacence*, nella sua soggiacenza. Oury sta prendendo la vecchia e classica parola “soggetto” e ne sta facendo un calco che da un lato è molto letterale, dall'altro è molto straniante. Entrambe le parole dicono: ciò che sta sotto. Il soggetto è ciò che sta sotto o che sta dietro ai miei tanti pensieri e alle mie tante azioni, così almeno pensano quei pensatori che hanno assegnato all'idea di soggetto la centralità che sappiamo, la centralità che ha da qualche secolo. Si direbbe li muova l'esigenza di assicurare un'unità, che stia a garanzia, dietro o sotto la molteplicità apparente. Sono sempre io ad alzarmi la mattina, a cenare la sera coi miei familiari, forse a sognare la notte questo sogno che la mattina successiva ricordo almeno per qualche frammento. Unità sottostante alla molteplicità.

La parola o il concetto di *sousjacence* fa, con le stesse risorse lessicali, il contrario. La soggiacenza è ciò che sta sotto o dietro l'unità del soggetto, è il tessuto sempre piuttosto sfrangiato dei suoi dintorni, delle sue circostanze, dei suoi contesti materiali. Anche Oury pensava



Clinique de La Borde

*Francia (anni Cinquanta)*

molto “materialmente” gli interventi che dovevano indurre qualche trasformazione nei soggetti che incontrava nella sua clinica. Spostare un oggetto nella sua stanza, creare un passaggio tra una stanza e un’altra o tra un’area e un’altra del giardino, dove magari quel soggetto era solito muoversi, aggirarsi, passeggiare. Non si trattava tanto di curare il soggetto ma la sua soggiacenza, i suoi dintorni, le sue circostanze.

Si potrebbe pensare che questo spostamento nella soggiacenza causi degli effetti nel soggetto, oppure, più letteralmente, che questo spostamento nella soggiacenza sia uno spostamento nel soggetto. Cioè che non ci siano due piani, legati da un rapporto di causa ed effetto. C’è un piano solo, un piano che però si addensa in un punto, o che possiamo osservare in un punto più sensibile, che chiamiamo soggetto. Oppure c’è un punto solo, che si

estende in un piano, che si sfrangia in un insieme più o meno ampio di dintorni, ed è quello che chiamiamo soggiacenza.

Ma poi è chiaro che l’idea di Oury non è così simmetrica, così reversibile, così equivalente. Oury pensa che il soggetto sia una cristallizzazione, un indurimento, una sclerosi, e che poco si possa fare affrontando di petto quel cristallo quasi del tutto irrigidito. Molto si può fare invece prendendo la stessa cosa ma alla lontana, lavorando ai margini, partendo dai dintorni, che sono sempre più sfilacciati e quindi più mobili, forse meno afferrabili e governabili ma proprio per questo più vivi, più suscettibili di metamorfosi.

3 luglio 2022

Oggetto: passaggi

Caro Federico,

ho appena finito di leggere con grande gioia il tuo libro *L'immagine-scatoia*.

Abbi pazienza se mi limito per ora a scriverti solo di alcuni punti di contatto tra queste tue pagine e il nuovo film che sto preparando.

Scrivi del *comporre vs dare forma*; di *oggetti che oppongono resistenza*.

Mentre giravo *La mutevolezza* (2011) pensavo: “non metafore ma contiguità” sulla scia delle idee di *agencement* di G. Deleuze. Questo si è poi andato esplicando nei miei film-collage (*Al di là dell'uno*, *Al Largo*).

Ma questi *oggetti che oppongono resistenza* li leggo oggi un poco diversamente giacché la pandemia e la maternità hanno accentuato la mia sedentarietà e, con essa, un'articolazione più marcatamente finzionale. Ora le cose sembrano mettersi così: cerco soggetti che oppongano resistenza. Cerco non-attori da coinvolgere nelle riprese versus attori che intendono farsi materia plastica al servizio di un regista-che-dirige.

Si tratterà piuttosto di reimpastare i pensieri, le voci, i suoni, gli sguardi portati da ciascuna delle persone coinvolte. Ecco che torna il bricolage di cui scrivi, un “restare porosi” dove sta a me proporre delle circostanze per attivarsi assieme.

Intendo lavorare con frugalità ma con precisione e mi sto adoperando per trovare dei mezzi che mi permettano di includere la tecnica cinematografica at-

traverso la quale già penso il film, con diverse camere interdipendenti.

Forse allora non si tratta più di *agencement* quanto di quella *sovrapposizione* che nel mio universo risuona anche con la trascendenza orizzontale di Ernesto De Martino (declinata nei miei momenti migliori oltre all'ambito dell'umano e dell'organico).

Molto si potrebbe dire sul parallelismo tra il tuo amato Joseph Cornell e sull'ignota quanto mirabile persona, artista e amica con cui ho lavorato in vari film che è Dijana, in arte Dijana Zoradana. Le sue mani appaiono in *Al di là dell'uno* e in *Al Largo*. La sua opera è costituita dal vivere stesso che prende il sopravvento sulla costituzione dell'oggetto artistico. Raccoglitrice indefessa di oggetti di qualsiasi tipo abbandonati per le strade di Berlino o Bangalore, li mette in relazione, attribuisce loro nuovi usi, li confeziona in buste di carta che dona ad amici, vecchi e nuovi. Ama mettere in contatto persone tra loro sconosciute, si stempera nell'*entanglement* del vivente senza esoterismo ed è capace di un'amici-zia fonda, primaria, costante, che irrori gli spiriti desertificati. Rigetia il mercato dell'arte contemporanea, lavora con vari impieghi e sarebbe una degna amica del *barone rampante*.

D'ailleurs, proprio in questi giorni, rimuginavo parecchio su I. Calvino. Penso al suo impegno politico; alla sua umanissima vita e alla sua discrezione; penso alle *Metamorfosi* che ha prefato e a quelle che

ha compiuto nel corso della scrittura di opere tra loro così differenti.

Credo di aver tentato in passato di sperimentare un “divenire-gurdulù” che aveva molte doti dell’acqua taoista!

Ora che la maternità mi ha resa disperatamente costruttiva, sono tornata a rileggere la *Giornata di uno scrutatore*, oltre a scoprire le opere in cui si intersecano le invenzioni di Calvino e le fascinazioni scientifiche.

Micro-politica attraverso i pensieri di Amerigo Ormea: “[...] bisogna continuare a fare quanto si può giorno per giorno; nella politica come in tutto il resto della vita, per chi non è un balordo, contano quei due principi lì: non farsi mai troppe illusioni e non smettere di credere che ogni cosa che fai potrà servire [...]”.

Servire...

Bruno Latour coglie le potenzialità delle forme artistiche – come ad es. quella teatrale – e si fa curatore di esposizioni, come già altri filosofi prima di lui. Come apprezzo però l’immediatezza con cui Donna Haraway usa l’affabulazione nei suoi scritti, producendo un effetto etico-estetico in modo diretto.

Pur con altri mezzi, non mi sembra poi così diverso quel che tentiamo di fare sia tu che io quando ci sforziamo di pensare e produrre a partire da esigenze singolari-plurali.

È bella la tua conclusione sul fruitore: “lavorare non tanto facendo qualcosa, producendo qualcosa, quanto divenen-

do qualcosa, offrendo a quel divenire la nostra intermittente personificazione, la nostra maschera momentanea”. Per chi produce e per chi fruisce è questione di divenire. Di divenire e di trasmettere. Ti lascio con delle parole di F. Fortini che ho letto di recente: “[...] Mi chiedo cosa significhi per me *morire*: certo, stringere con gli occhi e le mani i corpi degli affetti più immediati dove necessariamente si sopravviverà come corpi, rimorsi o spettri, e al di là di quelli trasmettere non certo l’opera o la memoria (chi ci crede più?) ma semmai l’eredità ricevuta, di mete e speranze, a sconosciuti che esistono ma che sono inattuabili posteri viventi”.

7 luglio 2022

Oggetto: insistenza ostinata e commovente

Cara Anna,

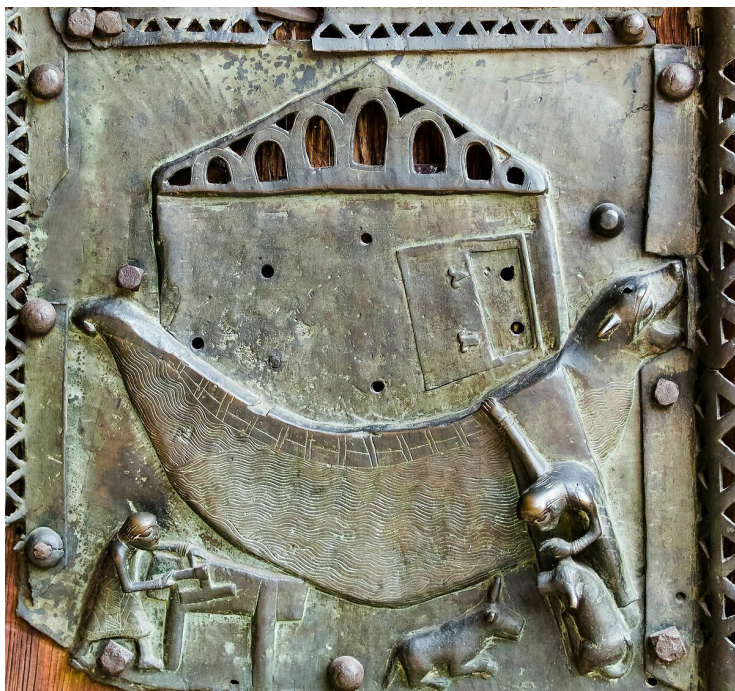
mi piace questa tua idea di lavorare con soggetti resistenti, oltre che, o anziché, con oggetti resistenti. Mi vengono in mente due cose. Da un lato direi che anche gli oggetti che oppongono resistenza, gli oggetti di cui parlo nel piccolo libro da cui prendi spunto, sono oggetti molto particolari, sono oggetti quasi soggettivi, nella misura in cui sono portatori di una loro linea processuale, di un loro processo di individuazione, che interferisce con ciò che cerco di farne. Sono in altri termini oggetti che passano o che tendono a passare da quel lato che tradizionalmente chiamiamo soggettivo. Sono quasi dei soggetti, in un certo senso.

Lo mostra bene Lévi-Strauss nel *Pensiero selvaggio*, quando ragiona su quella pratica che chiamiamo bricolage. I materiali di cui si serve il bricoleur non sono mai nuovi, vergini, senza memoria. Recano le tracce dell'oggetto da cui provengono, del progetto di cui erano stati parte. E inoculano quelle tracce nel nuovo oggetto, portano qualcosa della vecchia progettualità nella nuova. Ma qualcosa di simile, anche se in termini rovesciati, in termini simmetrici, si può forse dire dei soggetti che oppongono resistenza, nel senso per esempio degli attori non professionisti di cui parli a proposito del tuo lavoro. Sono soggetti che non rispondono come ci si immagina rispondano dei soggetti, cioè comprendendo e rispondendo, capendo esattamente che

cosa intendiamo fare, che cosa chiediamo loro di fare. Che è del resto una ben strana immaginazione, che dipende da una ben strana idea di soggetto, o almeno di soggettività attoriale, del tutto analoga a quell'idea di materia di cui parlo nel mio libretto, materia come totale o quasi totale plasticità alla forma, all'intenzione dell'artista, al suo gesto.

Ecco, gli attori di cui parli tu rispondono in qualche misura non comprendendo, non corrispondendo. Manifestano cioè una quota di quella testarda estraneità che tradizionalmente attribuiamo agli oggetti e che più profondamente testimonia, più che dell'inerzia che apparterebbe agli oggetti, di una loro traiettoria non riducibile alla nostra, di una loro vita che è senz'altro componibile con la nostra, ma a un Prezzo, cioè che anche la nostra vita ne risulterà deviata. Direi di più: deviata e rivelata nel suo stesso tratto inerziale, nella sua natura eteroclitica, nel suo essere animata da una varietà di linee di individuazione che eccedono ampiamente la logica di quell'unica linea di individuazione che a volte abbiamo a cuore o immaginiamo di avere a cuore, e che chiamiamo intenzione. Se possiamo far presa sull'inerte è grazie al nostro lato inerziale. E viceversa se le cose rispondono alle nostre intenzioni è perché non sono estranee a quella sfera per la quale spendiamo fin troppo volentieri la parola intenzionalità.

Il Brecht teorico dello straniamento mi pare aver inaugurato proprio que-



Arca di Noè

Formella bronzea, portale  
della Basilica di San Zeno,  
Verona (prima metà XII  
secolo)

sta linea di cui parli, questa linea nella quale tenderei a collocare l'idea degli attori non professionisti come soggetti che oppongono resistenza all'intenzione del regista, che non sono semplice materia disponibile alla sua manipolazione. In fondo la recitazione brechtiana è una recitazione che tenta di portare all'evidenza quella quota di non coincidenza, del resto sempre presente, tra quelle che chiamerei la dimensione dell'enunciato e l'istanza dell'enunciazione, da un lato, e dall'altro la dimensione dell'enunciato e l'istanza della ricezione. Una recitazione tradizionale suppone che l'attore sia un essere massimamente trasparente, un veicolo il più possibile neutro delle intenzioni del testo del suo autore, capace di trasportare quelle intenzioni verso lo spettatore introducendo il minor rumore di fondo, la minore deformazione del cosiddetto messaggio.

Nell'universo brechtiano abbiamo una recitazione che forse non dovremmo

neppure più chiamare recitazione. Interrompe tutto questo sistema di trasparenze, riversa tutto questo insieme di non coincidenze sullo spettatore, evitando di chiamarlo a una adesione perfetta, a una fedeltà che idealmente dovrebbe assumere quel messaggio punto per punto. Non c'è più messaggio, in un certo senso. Messaggio è del resto quel che resta sul campo quando si è affermata la cancellazione surettizia di tutto quel sistema di non coincidenze che presiedono alla sua fabbricazione, alla sua genesi, alla sua ideazione. C'è invece esperienza della resistenza, per usare la tua parola, che è poi esperienza della non coincidenza. È quell'esperienza della genesi di cui dicevo.

Mi viene in mente una cosa. Ho rivisto recentemente il portale della Basilica di San Zeno a Verona. È un portale in legno, ricoperto di formelle di bronzo, tanti piccoli bassorilievi che rappresentano scene bibliche. Mi ha colpito una volta di



# DOCUMENTS

**ARCHÉOLOGIE  
BEAUX-ARTS  
ETHNOGRAPHIE  
VARIÉTÉS**

# 17

Magazine illustré  
paraissant dix fois par an

André SCHAEFFNER. Le Capriccio d'Igor Strawinsky. — Michel LEIRIS. Une peinture d'Antoine Caron. — Roger VITRAC. Gaston-Louis Roux. — D' Pierre MÉNARD. Le Marquis de Sade : étude graphologique. — Georges BATAILLE. Le « Jeu lugubre ». — Les portes de bronze de San-Zeno de Vérone. — Robert DESNOS. Imagerie moderne.

Chronique par Georges Bataille, Robert Desnos, Carl Einstein, Marcel Graule, Michel Leiris, Georges Henri Rivière.  
Photographies de Jacques-André Boiffard.

PARIS,

106, B<sup>e</sup> Saint-Germain (VI)

“Documents”

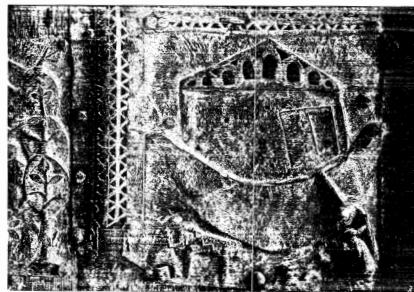
copertina del n. 7/1 (1929)

più quel tratto che amo così tanto nella scultura romanica, specie in quella più antica. Voglio dire quella specie di fatica che si avverte, o che a me sembra di avvertire, nell'emersione della figura umana, e della figura in generale, della “figura figurate”, come è stata chiamata, sia essa umana, animale, vegetale, minerale.

A quanto pare questo portale aveva affascinato Georges Bataille, che all'inizio degli anni Trenta gli aveva dedicato un brevissimo scritto destinato alla sua rivista “Documents”. Naturalmente Bataille dà una spiegazione molto batailleana della fascinazione che quelle quarantotto formelle bronzee esercitavano su di noi. Insiste sulla violenza di quel mondo di figure, sulla brutalità degli eventi rappresentati, sulla volgarità degli eventi umani che fanno loro da sfondo.

Per parte mia vedo un'altra cosa. In tutta la scultura romanica, e in queste formelle in modo ancora più radicale, è come se la figura figurata si strappasse a fatica dal movimento della sua figurazio-

ne, dalla dinamica di quella che è stata chiamata *figura figurans*. Se c'è qualcosa di brutale, di volgare, se vogliamo usare questa parola, e può essere che sia necessaria, è però di questa volgarità, di questa brutalità che si tratta. Quel movimento continua in qualche modo a rivendicare il suo primato, il suo peso, la sua densità. È ciò che fa tutta l'intensità di queste figure, il loro rapporto inesauribile, interminabile, con il fondo da cui emergono, con l'elemento denso, pesante, ingombrante, della loro genesi. È come se il bordo da cui sorgono le figure non smettesse mai di lasciarle emergere, e loro non finissero mai di emergere, di



PORTES DE SAN-ZENO DE VÉRONE. CONSTRUCTION DE L'ARCHE DE NOÛ.

## LE PORTES DE SAN-ZENO DE VÉRONE

Les portes de bronze de l'église San-Zeno maggiore à Vérone comprennent, en premier lieu, vingt-six bas-reliefs du XI<sup>e</sup> siècle, représentant des scènes de la Genèse et de la vie de Christ. C'est parmi cette première série que nous avons choisi les reproductions publiées ici. Au XII<sup>e</sup> siècle, seize nouveaux bas-reliefs furent exécutés et complétèrent les portes. Le travail du XI<sup>e</sup> siècle a passé en général pour médiocre : « Aucune œuvre du moyen âge, écrit dans *Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien* le Dr Vittrich, aucune œuvre du moyen âge ne témoigne plus parfaitement de l'interruption des traditions artistiques que cette grande entreprise réalisée dans un grand centre de culture. »

Les relations étroites de Vérone et de l'Empire ont fait croire autrefois à une origine allemande expliquant le caractère de ces bas-reliefs. Mais quel que soit le rapport avec des portes de bronze allemandes de la même époque, les auteurs s'accordent aujourd'hui pour y voir un travail purement italien.

Nous insistons ici sur la merveilleuse brutalité de ces compositions qui ne sont réglées par aucune formule, qui ne témoignent d'aucun souci d'embellir, de dissimuler l'abominable vulgarité des événements humains.

Les portes de San Zeno de Vérone

Georges Bataille

restare in rapporto col divenire della loro forma. Raramente la scultura si è mossa in questo elemento dell'emersione, della figurazione della figura, della figura figurans, com'è stata chiamata, con la stessa insistenza ostinata e commovente.

Ecco, mi pare che l'elemento della resistenza di cui parlavamo trovi qualcosa di emblematico nel romanico e che forse non è un caso che questo avvenga nel romanico, che è uno stile che conserva sempre qualcosa di frugale e appartiene così intimamente a un'epoca tutta improntata a una certa frugalità. Sarebbe del resto ingenuo immaginare quell'epoca come un'epoca semplicemente povera, ignara di tecniche più precise, sprovvista di una volontà d'arte, come la chiamavano gli storici di un tempo, più raffinata, più sensibile. La figura romanica ci appare

meno raffinata perché è meno figurata e più figurante, forse perché vuole, tra moltissime virgolette, essere meno figurate e più figurante.

Forse anche la nostra è un'epoca frugale o un'epoca che nelle sue esperienze più consapevoli si muove nella direzione di una certa frugalità, avverte l'esigenza e l'incombenza di una certa attenzione al non dato, al non accertato, al non assicurato, o viceversa a quanto emerge faticosamente, a quanto prende forma precariamente e reversibilmente. Forse per questo l'esperienza artistica del nostro tempo, come quella cinematografica di cui tu sei portatrice, cerca sempre di tenere insieme in qualche modo questioni che abbiamo evocato, quelle del soggetto, della soggiacenza, della resistenza, della frammentarietà, della frugalità.

11 luglio 2022

Oggetto: giusta nota a margine



Bertold Brecht

-  
*ABC de la guerre, L'Arche,*  
*Montreuil 2015*

Brecht e lo straniamento sono un punto di riferimento e da Brecht nasce un cinema intransigente che tende a escludere la psicologia. Ma questo è tuttora giusto nei confronti della complessità delle cose o forse non è più sufficiente nella pratica contemporanea, se si ammette che i contorni di cose e soggetti son ben più labili di quanto non si pensi? (Non esistono nella vista linee di contorno effettive ma solo luce e colori).

A differenza dei modelli di B. Brecht o R. Bresson, Straub-Huillet portano un gesto, delle letture, del tempo, delle prove in un luogo e nella vita di persone estranee all'ambiente cinematografico o teatrale, giorno dopo giorno. E Peter Watkins e Joshua Oppenheimer offrono delle circostanze da cui emergono poi azioni e riflessioni dai partecipanti stessi. Eugène Green (mistico) tenta un approccio alla recitazione del tutto differente perchè lavora con degli attori ma lascia che gli attori ascoltino – e si stupiscano eventualmente nell'ascoltare – la riso-

nanza delle proprie parole, recitando davanti a sè stessi ovvero davanti alla camera: l'attore non entra in relazione con gli altri attori ma è incoraggiato ad andare oltre al grande gioco che include gli altri. Pur non condividendo la trascendenza verticale di questo misticismo, il suo tentativo porta dei germi interessanti.

In tutti questi esempi non ci sono degli attori-modelli ma una moltitudine di apporti vitali dove immagini e suoni vengono posti in risonanza nel tentativo di essere leali alla singolarità così come all'impersonale.

Dall'ABC della Guerra di B. Brecht, visioni di cecità e partecipazione.

15 luglio 2022

Oggetto: Alfred North Whitehead

Cara Anna,

hai ragione a ricordare che le opzioni attoriali sono tante, non c'è solo l'alternativa naturalismo/straniamento che schematizzavo prendendo la questione all'origine, o almeno all'altezza di una delle sue tante origini possibili. A me interessava soprattutto la questione della resistenza, e anche le tante altre strategie attoriali e non solo attoriali che tu ricordi nella tua nota a margine mi sembrano accomunate da questa pratica della resistenza, da questo tentativo di fare della resistenza l'elemento da maneggiare, la via lungo la quale procedere paradossalmente. Direi anche, di elemento dell'eterogeneità, che però trova composizione, trova una qualche unità. Mi pare che la resistenza abbia a che fare con questa *unitas multiplex*, o che il concetto capace di dirci qualcosa sulla resistenza sia quello di *unitas multiplex*, che è poi l'antenato diretto di quella parola più alla moda, ed è una moda che come sai seguì volentieri, che è *agencement*, assemblaggio.

Allora ti faccio un'ultima domanda con cui ti passo la palla un'ultima volta. È una domanda che riguarda proprio la questione dell'assemblaggio, che tra l'altro mi chiedo, parlando con una regista, in che modo abbia a che fare con quella del montaggio. Si sovrappongono? Sono completamente differenti? Si sovrappongono parzialmente e si distinguono parzialmente? In fondo eravamo partiti da qui, mi piaceva quest'idea di un cinema,

come quello che tu fai e che tu descrivi nella tua prima lettera fin dalla sua gestazione, che è cinema di montaggio ma in un senso molto allargato del montaggio, un senso che comprende tutta quella varietà di circostanze, concatenamenti, *sous-jacences*, che dicevamo. Il film è un montaggio non solo di sequenze, di spezzoni di pellicola, ma di pratiche differenti, di oggetti differenti, di spazi differenti, di momenti differenti. È il corpo del cinema di cui parlavamo.

Ecco, mi pare che tutto il nostro tempo sia affascinato da questa idea di montaggio o di concatenamento. Mi pare che tante pratiche artistiche la frequentino, tante pratiche politiche ne tengano conto. Tanto lavoro teorico che si fa oggi riguarda in modi diversi questo problema del montaggio allargato, dell'assemblaggio di elementi eterogenei che tuttavia fanno uno, e del fatto che intanto che arrivano a fare uno producono dell'eterogeneità ulteriore, che cambia tutti quegli elementi che avevano appena fatto uno, mettendo quell'assemblaggio in cammino verso un assemblaggio ulteriore. Pensa a quante pagine di Bruno Latour si muovono in una direzione simile, a quante pagine di Deleuze e Guattari si muovevano in questo solco già all'epoca di *Mille piani*.

Ma il più grande di tutti è forse Alfred North Whitehead, che è il grande teorico di questa cosa di cui stiamo parlando, e che è, per usare quella sua parola chiave che è diventata una parola chiave

del pensiero contemporaneo, il processo. Anche a lui, soprattutto a lui interessa il procedere del processo per assemblaggi, il movimento per cui gli assemblaggi si producono e si inoltrano attraverso se stessi unificandosi, producendosi come un'unità tendenziale, e insieme differenziandosi in modo nuovo, lasciando emergere come per una gemmazione interna di quell'unificazione un'eterogeneità ulteriore.

C'è un passo così bello, *Processo e realtà*, che gli lascerei l'ultima parola, almeno

l'ultima parola da parte mia: “Il principio metafisico ultimo è l'avanzamento dalla disgiunzione alla congiunzione, che crea una nuova entità, diversa dalle entità date nella disgiunzione. La nuova entità è allo stesso tempo l'essere-insieme dei molti che essa trova, e anche l'uno tra i molti disgiunti che essa lascia; è una nuova entità, disgiuntamente tra le molte entità che sintetizza. I molti diventano uno, e aumentano di uno.”

27 luglio 2022

Oggetto: nelle vene del mondo, in modo né violento né edulcorato

Caro Federico,

sì, i molti diventano uno e aumentano di uno. Se pensi al titolo del mio film *Al di là dell'uno* ne trovi appunto una brachilogia concepita nell'arduo tentativo di far risuonare l'*unitas multiplex* sia a livello ontologico che a livello relazionale.

È sì, come ricorda la tua opera, tutto ciò affonda ben indietro nel tempo e ben al di là delle mode.

È bello questo "cinema di montaggio in senso molto allargato"! Mi ci ritrovo pienamente e aggiungo che veder le cose da questo punto di vista permette di stare nel movimento processo-opera porgendo a entrambi gli aspetti un'equa considerazione. Mi sembra che proprio questo approccio ci sgombri dalla triste immagine di artisti o filosofi intenzionati a vampirizzare o dissezionare il reale, scendendo a patti col diavolo.

In questo senso non solo il montaggio è poroso, lo è anche il farsi delle riprese e lo è anche la fruizione dell'opera d'arte in quanto esperienza, per gli artisti come per i fruitori senza soluzione di continuità.

Nel Mondo di *Apu* (S. Ray), il protagonista diventa capace di vivere con immediatezza e realizza che può lasciar andare al vento i fogli che ha scritto con tanta fatica. Eppure proprio quando questo ciclo di trasformazione singolare si innesta a un ciclo di trasformazione plurale, si può forse incontrare un gesto artistico capace di farsi nutrimento, come si augurava

Zarathustra rispetto al desiderio di aver figli: "[...] O il tuo desiderio t'è suggerito dalla bestia che è in te, dal bisogno? O dalla solitudine? O dal malcontento di te stesso? Io vorrei che la tua vittoria e la tua libertà provassero il desiderio d'un figlio [...]".

A volte, alla prova della violenza della vita, il gesto di lasciar andare al vento i fogli mi sembra non solo possibile ma anche fortemente auspicabile, a favore di una solidarietà tutta quotidiana. Eppure, appena le urgenze lasciano spazio a una piega del giorno, ritorna involontariamente questa maniera di digerire il reale, di reimpararlo, di contornarlo. Gioia o sollievo, che fortuna trovar le pagine di un libro o il montaggio di un film nel quale tuffarsi e poter ritrovare quella concentrazione, sia essa lenimento, fioritura o contributo...









**TRACCE**



**Maria Russo**

## A reprendre depuis le début. Le immagini di Guy Debord

Rendere attuale il pensiero e il cinema di Guy Debord nell'epoca della realtà virtuale e dell'*onlife* non è di certo un arduo compito. Il filosofo francese aveva già previsto il successo e la longeva (in)attualità della sua lucida critica: «Io mi lusingo di essere uno dei rarissimi esempi contemporanei di qualcuno che ha scritto senza essere immediatamente smentito dagli avvenimenti»<sup>1</sup>. La diagnosi che Debord propone nel suo testo del 1967 e, pochi anni dopo (1973-1974) nell'omonimo film, è ancora valida: la terapia, il tentativo di instaurare un nuovo modo di comunicare, autenticamente critico-rivoluzionario e il recupero di una dimensione ludica e del desiderio al di là della struttura del capitalismo, ancora solo potenzialmente efficace. Nella proposta situazionista ritroviamo, seppur con mezzi diversi, gli stessi limiti che aveva già dovuto affrontare la teoria critica e, prima ancora, quella marxiana: a partire da una lucida interpretazione del reale, come è possibile trasformarlo?

La *trasformazione*, per Debord, per la Scuola di Francoforte e, per certi versi, per Marx (anche se poi un certo marxismo ha scelto di sviluppare l'economicismo determinista che pure Debord critica) non è infatti scontata, anzi, è sempre in procinto di diventare una variazione di ciò che si vorrebbe cambiare. Il capitalismo, infatti, tende ad assorbire le sue stesse critiche, addomesticando la rivoluzione: «Oggi l'immateriale, anziché con il regno dell'alienazione si identifica sempre più con il regno della libertà»<sup>2</sup>, al punto che la stessa rivolta è puramente spettacolare e l'insoddisfazione diventa anch'essa merce. Il sistema capitalista è una totalità indiscutibile, fatta di separazioni invalicabili, a partire dal potere di classe per arrivare alla diversificazione degli spettacoli da consumare, in una «rappresentazione diplomatica della società gerarchica»<sup>3</sup> (palazzi del potere, *leaders*, polizia).

1 G. Debord, *Prefazione* alla quarta edizione italiana di *La società dello spettacolo* in Id., *La società dello spettacolo*, tr. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini&Castoldi, Milano 2006, p. 41.

2 C. Freccero, D. Strumia *Introduzione* a G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 18.

3 G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 59.

### Abstract

This article offers a rereading of Guy Debord's film *La Société du Spectacle* (1973-1974), highlighting the theoretical core and devices used by the author in his lucid critique of capitalism as well as the Soviet system. The technique of *détournement*, in particular, moves from (non-)linguistic quotations to the re-use of already significant images in order to decontextualise and re-signify them. This essay also aims to show the ways in which Debord uses cinema to go beyond cinema, to ultimately de-spectacularise the spectacle.

### KEYWORDS

GUY DEBORD

-

SPECTACLE

-

CAPITALISM

-

DÉTournEMENT

-

REPRESENTATION

In questo senso, il cinema è per Debord uno strumento per mostrare la *totalità seriale* che caratterizza lo spettacolo «come la società stessa»<sup>4</sup>, «rapporto sociale tra individui, mediato dalle immagini»<sup>5</sup>, «visione del mondo che si è oggettivata»<sup>6</sup>, «nello stesso tempo il risultato e il progetto del modo di produzione esistente»<sup>7</sup>, «il discorso ininterrotto che l'ordine presente tiene su se stesso [...], l'autoritratto del potere all'epoca della gestione totalitaria delle condizioni di esistenza»<sup>8</sup>. Il montaggio del film, nel suo incessante unire immagini separate, ricalca la forma aforistica del testo, che a sua volta riprende le *Tesi su Feuerbach* di Marx<sup>9</sup>. Quello di Debord non è semplicemente l'ormai tradizionale gioco di rimandi ipertestuale del postmoderno, di cui è pure, insieme a Lyotard e a Baudrillard, un'espressione matura, bensì il tentativo di ri-significare parole e immagini, secondo la tecnica del *détournement*, presentato nella sezione VIII del testo (*La negazione e il consumo nella cultura*):

Il *détournement* è il contrario della citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto di essere divenuta citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto di essere divenuta citazione; frammento strappato dal suo contesto, dal suo movimento, e in definitiva dalla sua epoca in quanto

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 53.

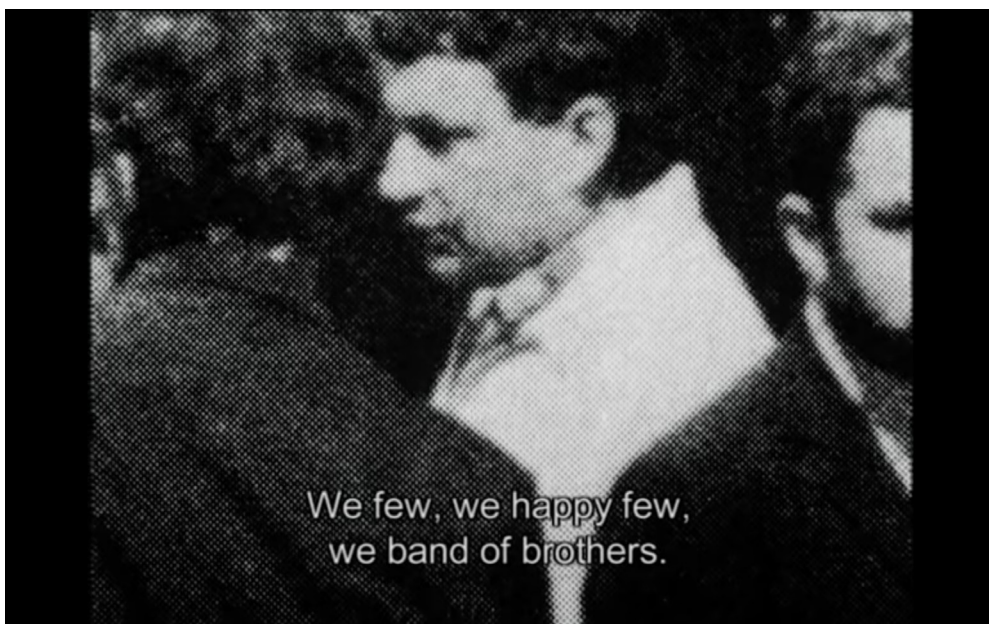
<sup>5</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 59-60.

<sup>9</sup> Merrifield ben riassume lo spirito del testo e del film: «Its 221 short, strange, elegant theses, aphoristic in style and peppered with irony and a few Nietzschean inflections, were reminiscent of Marx's 'Theses on Feuerbach'. Their underlying content remained vividly (and quirkily) Marxian, uniting youthful humanism with mature political economy, a left-wing Hegel with a materialist Feuerbach, a bellicose Machiavelli with a utopian Karl Korsch, a military Clausewitz with a romantic Georg Lukacs. Debord gives us a compelling evocation of a world in which unity spelt division, essence appearance, truth falsity. It was, he said, a topsy-turvy world where everything and everybody partook in a perverse paradox», A. Merrifield, *Guy Debord (Critical Lives)*, Reaktion Books, London 2005, p. 58.



La société du spectacle

1973, Guy Debord

riferimento globale come dall'opzione precisa che essa era all'interno di questo riferimento, esattamente riconosciuto o misconosciuto. Il *détournement* è il linguaggio fluido dell'anti-ideologia. Esso appare nella comunicazione che sa di non poter pretendere di detenere alcuna garanzia in se stessa e definitivamente<sup>10</sup>.

È con questo dispositivo distruttivo e ricostruttivo al tempo stesso che Debord ci ripropone nel suo film le immagini già consumate non solo nel cinema stesso (fare cinema a partire dalle immagini del cinema, da John Ford a Nicholas Ray, da Orson Welles al cinema sovietico), ma anche negli altri media, primo tra tutti la televisione, fino ad arrivare ad altri prodotti di consumo equivalenti a quelli mediatici, come le automobili o altri tipi di merci prodotte in *cubicle farms* con catene di montaggio sempre più innovative. Grazie a questa successione senza soluzione di continuità di *shopping malls* e aeroporti, autostrade e grattacieli, si può meglio comprendere l'aforisma n.12: «lo spettacolo si presenta come un'enorme positività indiscutibile e inaccessibile. Esso non dice niente di più di questo, che 'ciò che appare è buono, ciò che è buono appare'»<sup>11</sup>.

10 G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., pp. 174-175.

11 *Ivi*, p. 56.

Rivedere quelle immagini, sulle “note” delle parole di Debord, significa de-situare e ri-significarle. Le immagini del telegiornale o del discorso politico (non importa di quale politico, ciò che conta è il dispositivo del discorso politico) vengono selezionate da Debord per evidenziare la struttura stessa della *rappresentazione*, il momento del falso che pure si presenta come vero, l'illusorietà che vince e sottomette la vita stessa. Le immagini della televisione e del cinema si mescolano tra loro; non c'è alcuna distanza tra narrazione cinematografica e quella televisiva. Si tratta sempre di una messa in scena il cui scopo autoreferenziale è quello di perpetuare lo spettacolo, l'eterno presente dell'accumulazione, nonché la posizione passiva di spettatori-consumatori convinti di vivere, interagire e partecipare, ma in realtà obbligati sia a produrre sia a consumare.

Questa intuizione del *media system* come macchina totalitaria dell'unico messaggio del capitale era già stata presentata da Horkheimer e Adorno nel saggio sull'industria culturale in *Dialettica dell'Illuminismo*: «La civiltà attuale conferisce a tutti i suoi prodotti un'aria di somiglianza. Il film, la radio e i settimanali costituiscono, nel loro insieme, un sistema. Ogni settore è armonizzato al suo interno e tutti lo sono fra loro»<sup>12</sup>. Similmente, anche Baudrillard, che però scriverà nel 1974:

La verità dei mass media è dunque la seguente: essi hanno per funzione quella di neutralizzare il carattere vissuto, unico, fattuale del mondo, per sostituirvi un universo multiplo di media omogenei gli uni agli altri, i quali si significano e si rinviano l'un l'altro. Al limite, essi divengono il contenuto reciproco gli uni degli altri – ed è là il “messaggio” totalitario di una società dei consumi. Quel che trasmette il medium TV è, attraverso la sua organizzazione tecnica, l'idea (l'ideologia) di un mondo visualizzabile a piacere, suddivisibile a pia-

<sup>12</sup> M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2010, p. 126.

cere, leggibile per immagini<sup>13</sup>.

La stesse nozioni di coerenza e di razionalità sono ora applicate al sistema delle immagini e non più alla realtà stessa, frammentata in un'abbondanza di simulacri che, appunto, simulano la vita buona nel tempo pseudo-ciclico del capitalismo. Il linguaggio dello spettacolo è senza appello e senza replica; ostenta coinvolgimento e partecipazione quando invece corrisponde al trionfo della passività, che è anzitutto rispetto alla storia: rinuncia al cambiamento, alla messa in questione, all'immaginazione. Il capitalismo diventa, così, *natura* (sarà questo, poi, il nucleo della critica di Debord allo strutturalismo). Come sostiene Jappe, «The spectacle speaks, “social atoms” listen. And the message is one: an incessant justification of the existing society, which is to say the spectacle itself, of the mode of production that has given rise to it»<sup>14</sup>.

Se i due teorici della Scuola di Francoforte non risparmiarono i Fratelli Marx, Orson Welles e perfino il jazz, come mere produzioni targettizzate per una segmentazione di pubblico differente, Debord, che pure inserisce immagini di Marilyn Monroe e dei Beatles, nel tentativo di superare le sue radici surrealiste e dadaiste, insieme realizzando e superando l'arte, *usa il cinema per andare oltre il cinema, per mostrare lo spettacolo de-spettacolarizzandolo*. Questa operazione è particolarmente evidente nel modo in cui i corpi femminili sono fatti vedere nel loro essere seriali e reiterati, nudi nel senso di spogliati dal dispositivo della rappresentazione pur essendo mostrati. Il linguaggio critico di Debord è necessariamente quello della contraddizione esibita e non riconciliata: mostra l'iper-rappresentazione come compensazione della marginalità, seguendo l'affascinante tesi di Gabel ne *La falsa coscienza*<sup>15</sup>. La domanda che rimane sospesa

13 J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, tr. it. di G. Gozzi e P. Stefani, Il Mulino, Bologna 2010, p. 138.

14 A. Jappe, *Guy Debord*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999, p. 7.

15 Si veda J. Gabel, *La falsa coscienza*, tr. it. a cura di A. Backhaus Righini, Dedalo Libri, Bari 1967.

è se il montaggio parli lo stesso linguaggio della separazione in cui rimane intrappolata la cultura contemporanea o se riesca a superarlo.

Tuttavia, gli schermi e i contenuti degli schermi non sono che la parte visibile dello spettacolo, la sua messa in scena più didascalica. Quello che vediamo nel film non è in effetti un insieme di immagini, bensì un vero e proprio rapporto sociale separato tra individui che sono sempre isolati – siano essi star iconograficamente intrappolate in un modello per le masse, leader apparentemente carismatici o gruppi di persone che però non sono collettività consapevoli: è la serialità descritta da Sartre nella *Critica della ragione dialettica*. La stessa presunta abbondanza delle merci riflette la separazione tra le classi sociali. Come già aveva ben compreso Simmel nel suo saggio dedicato alla moda, anticipando quello che per Debord è il tempo pseudo-ciclico del capitalismo:

Se le forme sociali, i vestiti, i giudizi esteriori, tutto lo stile in cui l'uomo si esprime, si trasformano continuamente attraverso la moda, allora la moda, cioè la nuova moda, appartiene soltanto alle classi superiori. Non appena le classi inferiori cominciano ad appropriarsene superando i confini imposti dalle classi superiori e spezzando l'unità della loro reciproca appartenenza così simbolizzata, le classi superiori si volgono da questa moda ad un'altra, con la quale si differenziano nuovamente dalle grandi masse e il gioco può ricominciare<sup>16</sup>.

Come le mode, così si susseguono e ritornano i tempi di lavoro e le vacanze, in una percezione *naturale* delle stagioni legate alla produzione, in una vera e propria paralisi della storia, totalmente appiattita su un presente che si rappresenta come il superamento delle precedenti contraddizioni, un tempo irreversibile di cui Debord ci parla mostrando carte geografiche

---

<sup>16</sup> G. Simmel, *La moda*, tr. it. di A.M. Curcio, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 24.



che rappresentano tutto il mondo, ora unito in un'unica storia universale<sup>17</sup>. L'unica rivoluzione ammissibile era quella della borghesia; dopo, il tempo si è nuovamente arrestato. Ecco perché vi sono spesso proteste locali, relative a qualche aspetto particolarmente iniquo del capitalismo nel suo gioco dialettico tra abbondanza e penuria, ma non una critica radicale al sistema con mezzi che non appartengono al sistema stesso. Le immagini mediano un rapporto che sembra rendere impossibile lo sviluppo di una coscienza di classe, categoria lukácsiana più cara a Debord che allo stesso Lukács. Lo spettacolo è ciò che ha sconfitto la rivoluzione, che risulta incompatibile con l'unico linguaggio che si può apprendere. È quindi la struttura odierna del capitalismo, una sorta di aggiornamento più sofisticato rispetto a quanto analizzato e vissuto da Marx. Infatti, senza temere alcuna accusa di plagio (anticipando quello che poi l'etica hacker svilupperà con il concetto di *copyleft*), *La Société du Spectacle* inizia come riscrittura del *Capitale*, non a caso esattamente un secolo dopo. Ma non è solo la sostituzione del feticismo più radicale degli spettacoli a quello delle merci che segna la differenza tra Debord e Marx, il passaggio prima dall'essere all'avere e poi dall'avere all'apparire, inaugurando inedite tipologie di alienazione.

Tra Marx e Debord vi è anche il tentativo che il filosofo francese vedeva già fallito dell'incarnazione del socialismo reale nell'Unione Sovietica. Ben prima della caduta del muro di Berlino, Debord ci mette in guardia sulla omogeneità dei due sistemi che solo apparentemente si contrappongono durante la Guerra Fredda. Nel testo, Debord descrive le due forme di spettacolo, concentrato e diffuso, che caratterizzano il modello comunista (una sorta di fase geologica precedente al capitalismo americano) e quello occidentale. Nel film, questa differenza apparente è ancora più marcata nell'accostamento paratattico di immagini di politici occidentali con quelle di Lenin, Stalin, Mao e Castro, le immagini di repressioni sovietiche

---

<sup>17</sup> Si veda, in particolare, l'aforisma n. 145 (G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit, p. 137).

e la guerra in Vietnam con le cariche della polizia del Maggio '68, di cui l'Internazionale Situazionista vantava di avere avuto un ruolo più importante dell'ideologia marxista. *The same show must go on*: si tratta di un «antagonismo spettacolare»<sup>18</sup> e, di conseguenza, meramente funzionale, non *realmente* conflittuale. La forma della leadership può illudere le comunità illusorie di vivere in due mondi che si oppongono al di qua e al di là della cortina di ferro, ma in realtà la struttura dello spettacolo non ha alcun confine, si estende a livello globale cancellando qualsiasi distinzione geografica o di tempo. C'è solo il tempo dello spettacolo, c'è solo lo spazio dello spettacolo.

Da qui, l'insistenza delle immagini della trasformazione urbanistica delle città, vero e proprio set cinematografico del capitalismo, che inglobano periferie e campagne senza ricercare un centro vitale cittadino, dalle strade alle piazze, in una psicogeografia che modella un cittadino destinato a occupare gli spazi secondo modalità e confini dettati dalle esigenze del consumo. Il vero centro è in ogni appartamento, ed è l'apparecchio televisivo con cui si guarda il mondo, schermo che scherma un mondo che *est déjà filmé*, come recita una delle didascalie del film. Da qui, il bisogno di perdere l'orientamento: Debord ci fa *vagare* nel suo film, in una sperimentazione estetica che interrompe la fluidità dello spettacolo.

L'esperienza più alienante dello spettatore che ha rinunciato a vivere è quella di un soggetto che crede di partecipare alla storia, ma che invece si limita a guardare la sua rappresentazione. Riprendendo Baudrillard,

La quotidianità come clausura, come *Verborgenheit*, sarebbe insopportabile senza il simulacro del mondo, senza l'*alibi* di una partecipazione al mondo. [...] È ghiotta di avvenimenti e di violenza, purché quest'ultima le venga servita all'interno di una stanza. In modo

<sup>18</sup> L'espressione è di A. Jappe, *Guy Debord*, cit., p. 9. Poco dopo insiste nuovamente sul concetto: «The spectacle is thus not bound to a particular economic system. Rather, it betokens the victory of the category of the economy as such within society.» (*Ivi*, p. 10).

caricaturale è il telespettatore rilassato di fronte alle immagini della guerra del Vietnam. L'immagine della TV, come una finestra inversa, dà innanzi tutto su una stanza, nella quale l'esteriorità crudele del mondo diviene intima e calda, di un calore perverso<sup>19</sup>.

Grazie all'opera di *détournement*, al continuo de-situare e ri-significare di Debord, noi, spettatori del suo film, non possiamo fortunatamente «essere rilassati», ma dobbiamo fare i conti con la carica contraddittoria e ambigua delle immagini che abbiamo già consumato.

*Le monde est déjà filmé*: ora bisogna trasformarlo, anche se, teme il nostro autore, il mese di Maggio non tornerà più. Che cosa abbiamo vissuto come spettatori alla fine del film? Possiamo considerare *La Société du Spectacle* come la messa in scena di una situazione? Se è così, come scrive provocatoriamente Debord al termine della sua opera *In girum imus nocte et consumimur igni*, al posto della parola “fine” tipica dell'arco narrativo tradizionale, *a reprendre depuis le début*.

---

19 J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 16.



Irene Calabrò

Tra due, lo scarto.

*Documenteur* di Agnès Varda

## L'America o la verità

I murali di Los Angeles non vogliono vendere niente, a differenza dei cartelloni pubblicitari che dominano le costruzioni della città, e che mettono in scena il potere di acquisto di un prodotto attraverso la finzione. Tutt'al più, i murali californiani possono presentare scenari apocalittici, come il grande murale che Agnès Varda mostra alla fine del suo documentario *Mur murs* (1980) – dedicato proprio ai murali losangelini – dove è rappresentata la nuova forma della California, che, dopo un terremoto, si divide dal continente americano: la California diviene un'isola di macerie e silenzio, «il fallimento definitivo del cemento», sostiene Varda nel film, commentando quel murale. *Mur murs* si conclude con una profezia – «il futuro è forse un'ondata che ci trascinerà via» – e con un'immagine fissa, su cui scorrono i titoli di coda: la regista gioca a palla con il figlio Mathieu Demy di fronte al murale della California post-apocalittica.

Il film che viene considerato il “gemello” di *Mur murs*<sup>1</sup> – e con il quale compone il dittico californiano – è *Documenteur* (1981), la cui prima immagine è la rimodulazione dell'ultima di *Mur murs*: Mathieu Demy gioca a palla di fronte allo stesso murale con Sabine Mamou, la montatrice di *Mur murs*. I due sono i protagonisti di *Documenteur*, film di finzione che racconta di Emilie, una donna francese “esiliata” a Los Angeles, che, assieme al figlio Martin, tenta di ricostruire la propria vita dopo la dolorosa rottura con il marito e padre del bambino. Mentre i due giocano a palla (questa volta l'immagine è in movimento), i titoli di testa scorrono: «*an emotion picture*» e «*Documenteur (dodo cucu maman vas-tu-te-taire)*. *Un film de fiction écrit e réalisé par Agnès Varda*».

Come accade anche nel dittico dedicato a Jane Birkin, composto da *Jane B. par Agnès V.* (1985) e da *Kung-fu master* (1987),

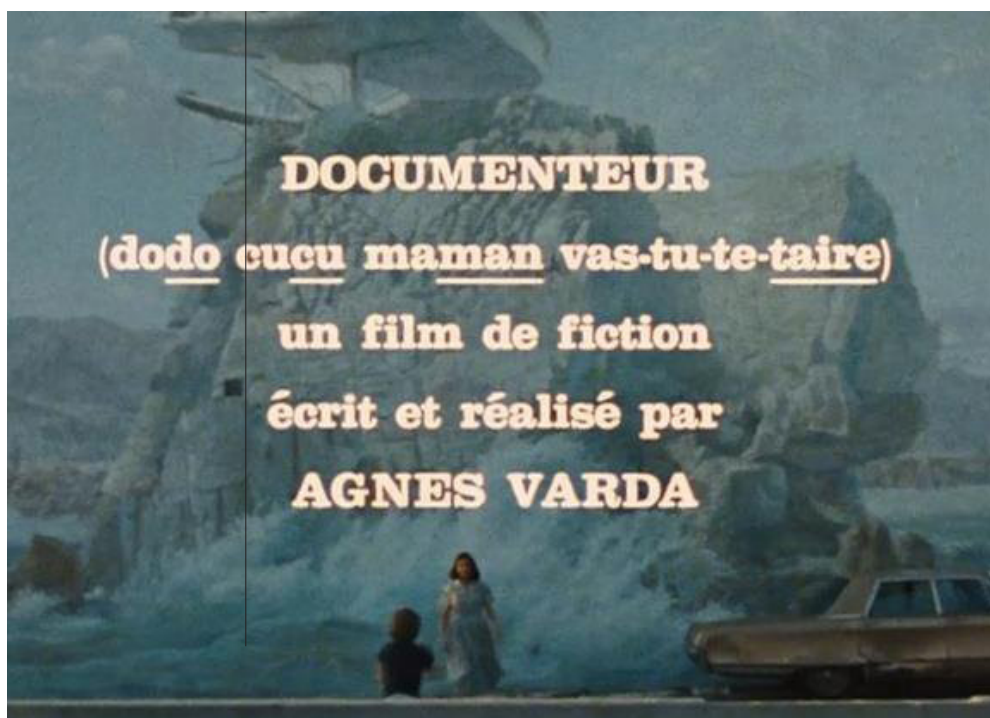
<sup>1</sup> Quando sono stati distribuiti, nel 1982, *Mur Murs* e *Documenteur* sono stati proiettati nelle sale uno dopo l'altro; solo uno schermo nero cadenzava il passaggio tra i due film. Cfr. R. Quéméner, *Mur murs et Documenteur: impressions recto verso signées Varda*, in A. Fiant, R. Hamery, É. Thouvenel (a cura di), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2009, p. 113.

## Abstract

The article focuses on Agnès Varda's work *Documenteur* (1981). In particular, the essay aims to investigate the relationship between reality and fiction, generated by the break up with the genres of fiction and documentary, to rethink the status of the real in cinema.

## KEYWORDS

AGNÈS VARDA  
-  
DOCUMENTARY  
-  
FICTION  
-  
CINEMA-VÉRITÉ



*Documenteur*

1981, Agnès Varda

*Mur Murs* e *Documenteur* sono rispettivamente un film documentario e un film di finzione su uno stesso oggetto: Los Angeles. Ma se il primo è un documentario sui murali di Los Angeles, che riesce a rivelare la capitale del cinema «senza trucco, tramite i suoi muri mormoranti»<sup>2</sup>, che dunque svela le illusioni del cinema americano e della sua capitale, *Documenteur* è, sostiene la regista, un film di finzione su Los Angeles, «l'ombra di *Mur murs*. [...] È Los Angeles senza sole e senza meraviglie. È l'esilio»<sup>3</sup>. Tra i due film è in gioco innanzitutto il tentativo di svelare le illusioni della capitale del cinema, attraverso l'utilizzo di due generi – fondativi, se pensiamo alle origini del cinema con i Lumière e Méliès: il documentario e la finzione. Occorre, però, domandarsi: quel tentativo di svelare le illusioni corrisponderebbe alla messa in mostra del reale – così com'è, fuori dalle “finzioni illusorie” – della capitale del cinema? Quale rapporto intercorre tra reale e finzione, vero e falso, parole e immagini e, soprattutto, documentario e finzione nel dittico californiano di Varda? A partire dalle domande appena poste, il presente

<sup>2</sup> S. Cortellazzo, M. Marangi (a cura di), *Agnès Varda*, Edizioni di Torino, Torino 1990, p. 127.

<sup>3</sup> *Ibidem*.



*Documenteur*

1981, Agnès Varda

contributo, che ha come oggetto in particolare *Documenteur*, tenta di riflettere, a partire dalla rottura vardiana dei generi della finzione e del documentario, a cui segue una loro ibridazione, sullo statuto del reale al cinema. Prendendo le distanze dal *cinéma-vérité*, Varda ci mostra che il reale può risiedere solo in un aragoniano *mentir-vrai*: nello scarto tra il documentario e la finzione, tra il vero e il falso, tra le immagini e le parole.

### Che cos'è reale?

La contraddizione è il tratto peculiare della poetica vardiana. E la contraddizione centrale in quella poetica è tra documentazione e finzione: Varda non opta per una definizione identitaria del documentario e della finzione, o di se stessa come una regista di film di finzione o di documentari. Secondo Varda, infatti, non esiste un film di finzione senza un lato documentario, nessun film senza un intento estetico<sup>4</sup>. Fortunata è allora la definizione di Françoise Audé: «documentarista che fa fiction, regista di fiction documentata, Agnès Varda sfugge alle categorie tradizionali, e la sua opera è tanto più singolare e personale in quanto mette in crisi i generi e le classificazioni»<sup>5</sup>.

4 Cfr. C. de Béchade, *Entretien avec Agnès Varda*, in «Image et son», n. 369, 1982, p. 45. Citato in T. Jefferson Kline (a cura di), *Agnès Varda: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2014, p. XVI.

5 F. Audé, *Il duplice sguardo di Agnès Varda*, in S. Cortellazzo e M. Marangi (a

Ancor prima di soffermarsi sulla centralità del rapporto tra immagini e parole nella rappresentazione/narrazione del reale, occorre chiarire come, in *Documenteur*, Varda concepisca il rapporto tra finzione e documentario. *Documenteur* racchiude già nel titolo l'invettiva vardiana contro il *cinéma vérité*<sup>6</sup>: la parola "menteur" indica che l'intero film, in contrasto con il *cinéma vérité*, è dalla parte del "cinema-sogno-favola"<sup>7</sup>, dalla parte, cioè, del *mentir-vrai* di Aragon<sup>8</sup>. Quella menzogna veritiera, secondo Varda, è in ogni immagine e parola di *Documenteur*: chi parla? Chi è ritratto? Quali immagini sono reali, quali virtuali, quali immaginarie? Ogni tentativo di identificare parole, immagini, corpi ed emozioni, si rivela fallimentare<sup>9</sup>.

Per comprendere più a fondo la menzogna veritiera vardiana, è utile ritornare al pensiero del cinema di Gilles Deleuze. Descrivendo il nuovo regime dell'immagine della modernità (l'immagine-tempo diretta), Deleuze sostiene che quel regime opera con descrizioni cristalline e narrazioni falsificanti<sup>10</sup>: la de-

---

cura di), *Agnès Varda*, cit., p. 23.

6 Varda è, però, forse vicina alla definizione di *cinéma-vérité* di Gilles Deleuze: «Allora il cinema può chiamarsi *cinéma-verité*, tanto più che avrà distrutto ogni modello del vero per diventare creatore, produttore di verità: non sarà un cinema della verità, ma la verità del cinema», cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampelli, Einaudi, Torino 2017, p. 177.

7 F. Audé, J.-P. Jeancolas (a cura di), *Interview with Agnès Varda*, in *Agnès Varda: Interviews*, cit., p. 116.

8 L. Aragon, *Le mentir-vrai*, Gallimard, Paris 1980.

9 F. Audé, J.-P. Jeancolas (a cura di), *Interview with Agnès Varda*, cit., p. 116.

10 Deleuze tratteggia in questi termini la descrizione cristallina: «Si chiama "cristallina" una descrizione che vale per il proprio oggetto, lo sostituisce, lo crea e insieme lo cancella come dice Robbe-Grillet, fa posto continuamente ad altre descrizioni che contraddicono, sposano o modificano le precedenti. [...] L'attuale è tagliato dai propri concatenamenti motori, o il reale dalle proprie connessioni legali, e il virtuale, da parte sua, si scioglie dalle proprie attualizzazioni, comincia a valere per se stesso». Dal crollo degli schemi senso-motori, implicato nella narrazione cristallina o falsificante, consegue, come è noto nella filosofia del cinema deleuziana, una messa in crisi anche dell'organizzazione dello spazio euclideo e una proliferazione di nuovi tipi di spazio (vuoto, amorfo, quantico, probabilistico, ecc.): «Ora, ciò che caratterizza questi spazi è il fatto che i loro caratteri non possono essere spiegati in maniera esclusivamente spaziale. Implicano relazioni non localizzabili.





*Documenteur*

1981, Agnès Varda

scrizione, cioè, non presuppone più una realtà e la narrazione non rinvia più al vero; ed è a partire dall'entrata in scena del regime cronico delle immagini della modernità che si può spiegare, secondo Deleuze, la menzogna veritiera di *Documenteur*,

In cui il documentario descrive situazioni ormai solo ottiche e sonore (le mura, la città), per una storia che invoca ormai solo l'abolizione del vero, segue solo i gesti sconnessi della protagonista. Certo, ogni grande autore ha un proprio modo di concepire la descrizione, la narrazione e i loro rapporti. E ogni volta il visivo e il sonoro entrano in nuovi rapporti<sup>11</sup>.

Come concepisce, ossia come mette in forma, Varda la menzogna veritiera? Secondo la sua poetica, il suo stile o la sua *cinécriture*<sup>12</sup>, la finzione di *Documenteur* può attingere alla verità

---

Sono prestazioni dirette del tempo. Non abbiamo più un'immagine indiretta del tempo che deriva dal movimento, ma un'immagine-tempo diretta da cui il movimento deriva. Non abbiamo più un tempo cronologico che può essere scompigliato da movimenti eventualmente anormali, abbiamo un tempo cronico, non-cronologico, che produce movimenti necessariamente "anormali", essenzialmente "falsi". [...] Se si considera la storia del pensiero si constata che il tempo è sempre stato la messa in crisi della nozione di verità». G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., pp. 149-152.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>12</sup> Cfr. A. Masecchia, *Cinécriture*, in *Pianeta Varda*, L. Malavasi, A. Masecchia (a cura di), ETS, Pisa 2022, pp. 40-45.



*Documenteur*

1981, Agnès Varda

solo se il reale, che si “rincorre” – per dirla ancora con Deleuze – con l’immaginario, è interrogato attraverso una costante tensione tra rappresentazione e racconto, ossia tra rappresentazione del reale e costruzione della finzione, tensione che appunto «si traduce nella modalità di interrogare il reale in rapporto alle manifestazioni dell’arte, e viceversa»<sup>13</sup>

Nel caso specifico di *Documenteur*, ci troviamo di fronte a un film di finzione che presenta immagini documentarie. Per costruire la finzione, la sofferenza di Emilie, Varda documenta la realtà losangelina intrisa di silenzio, desolazione e malinconia. Quelle immagini, in cui è inoltre presente una traccia autobiografica della regista<sup>14</sup>, “parlano” per la protagonista, le cui parole sembrano arrancare nella ricerca di un senso del “reale della finzione”<sup>15</sup>. La peculiarità di *Documenteur* è che la verità del film risiede in una zona senza parole tra le immagini di finzione e quelle documentarie. In quel cortocircuito silenzioso tra

13 A. Masecchia, *La materia dell’immaginazione: Agnès Varda tra fotografia e cinema*, in «La Valle dell’Eden. Semestrato di cinema e visioni», anno X, n.20-21, gennaio-dicembre 2008, p. 235.

14 Sulle esperienze americane vardiane e sulle tracce autobiografiche in quei film, si rinvia a L. Malavasi, *America*, in *Pianeta Varda*, cit., pp. 16-21.

15 «Documentary images, if we observe them, speak for us. That’s showing in the place of telling. That’s exactly the case in *Documenteur*, which I’ve show you, where Emilie’s emotions are expressed by documentary images I shot in Los Angeles», *Interview with Agnès Varda*, in K. Conway, *Agnès Varda*, University of Illinois Press, Urbana 2015, p. 143.

immagini di finzione e documentarie, si crea all'interno dello spettatore un altro cortocircuito tra il suo tempo vissuto e il tempo che vive nel momento della proiezione. Varda decide di introdurre per la prima volta «uno spazio-tempo di silenzio tra momenti di grande emozione»<sup>16</sup>: mostra momenti di emozioni, poi immagini in cui è possibile trasferire e reinventare le proprie emozioni, e infine crea una zona di silenzio in cui tanto le immagini quanto le emozioni si riverberano. *Documenteur*, come è stato ricordato all'inizio del presente contributo, è, infatti, “*an emotion picture*”. Ma in quel gioco di riverberi, cos'è reale?

In *Documenteur*, le parole che, fin dall'inizio del film sfuggono a Emilie, fanno sentire la loro assenza, creano un vuoto, che noi spettatori percepiamo tra le immagini documentarie e le immagini di finzione, ossia in quel *tra* in cui le parole avrebbero dovuto guidarci<sup>17</sup>. Le parole di Emilie non possono spiegare il dolore nella finzione e, d'altro canto, non ci sono parole per spiegare la desolazione nelle immagini documentarie. È il vuoto mostrato dall'altro sottotitolo, *dodo cucu maman vas-tu-te-taire*: se già il *cinéma vérité* non diceva il vero del reale, neppure attraverso la sola finzione si può pretendere di *dirlo*.

Se il cinema di Varda è moderno, seguendo Deleuze, e se *Documenteur* può incarnare la «passione del Reale che anima il Novecento»<sup>18</sup>, è perché il vuoto creato tra documentario e fin-

16 «In *Documenteur* I tried something new which was to introduce a space-time of silence between moments of great emotion, to allow the audience the time to get there or to hear in themselves the aftershocks of the emotions displayed, the echo of the words, forgotten memories. It's as though I wanted to use their own lived time in the film's time. I propose emotion-filled moments, then images onto which these emotions can be transferred and then a silence in which the two can reverberate». F. Audé, J.-P. Jeancolas (a cura di), *Interview with Agnès Varda*, cit., p. 113.

17 Tratto peculiare del cinema vardiano è la parola poetizzante della regista che ci guida tra le immagini, come accade, ad esempio, in *Ulysse* (1982). Cfr. A. Masecchia, *La materia dell'immaginazione*, cit., p. 239.

18 D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 43. Sulla scorta del pensiero di Alain Badiou, Dottorini precisa che «Distruzione e iconoclastia attraversano in profondità le forme del cinema del reale, o perlomeno costituiscono un filo sottile che attraversa l'immagine documentaria in profondità [...]». Al tempo stesso,

zione, attraverso l'assenza della parola<sup>19</sup>, è forse un modo per sottrarre la finzione a quell'illusione losangelina contro cui ha già lavorato in *Mur murs*, e per "rimandarci" al reale. Quel reale che, come sostiene Alain Badiou, può risiedere solo *tra* il reale stesso e la finzione, *tra* il documentario e la finzione, *tra* *Mur murs* e *Documenteur*, tra le immagini documentarie e quelle di finzione di *Documenteur*: «lo scarto stesso è reale»<sup>20</sup>.

---

accanto e opposto alla distruzione, al carattere distruttivo, l'altro movimento fondante la passione del Reale è la sottrazione, è la capacità di ridurre al minimo lo scarto, il gioco (in senso brechtiano) tra finzioni, montaggio ed emergenza del reale», *ivi*, p. 44.

19 O attraverso quello schermo nero che divide il documentario *Mur murs* dal film di finzione *Documenteur* durante le proiezioni del 1982 di cui abbiamo ricordato nella nota 1 del presente contributo.

20 A. Badiou, *Il secolo*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 72. Si veda anche D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 44.

## Gianluca Solla

Aprire l'immagine, forzare lo sguardo.  
Forensic Architecture e il Caso Iuventa

Se qualcosa è reale, perché mai andrebbe costruito? Non si potrà come referencia assoluta e univoca di tutte le nostre immagini? E queste, a loro volta, non servono semplicemente a fornire una rappresentazione più o meno fedele della realtà?

Nella loro avventatezza, domande di questo genere trovano il loro banco di prova in un confronto critico con il fatto che solo l'atto di un'elaborazione permette di restituire le immagini alla loro leggibilità, persino quelle la cui evidenza è all'apparenza più irrefutabile. Esempio in tal senso è il lavoro del collettivo Forensic Architecture, creato a Londra nel 2010, di cui prendiamo in esame il video pubblicato nel 2018 con il titolo *The Crime of Rescue. The Iuventa Case* (33', 45")<sup>1</sup>.

Nell'agosto 2017 la Iuventa – un vecchio peschereccio battente bandiera olandese, in uso alla ONG tedesca Jugend Rettet che tra il 2015 e il 2017 incrocia nel Mediterraneo centrale con la missione di prestare soccorso alle persone in difficoltà in mare – viene messa sotto sequestro dalla Procura di Trapani con l'accusa di favoreggiamento dell'immigrazione clandestina. L'inchiesta giudiziaria si inserisce nel clima di criminalizzazione delle ONG operanti nel Mediterraneo. L'ipotesi degli investigatori italiani si dimostra tuttavia debole una volta confrontata con una lettura più accurata dei fatti. È a una contro-analisi di questo tipo che Forensic Architecture sottopone il materiale testimoniale esistente – costituito da fotografie e immagini video provenienti da diverse fonti, registrazioni sonore delle comunicazioni con l'MCC (il Centro di Controllo Missioni gestito dalla Guardia Costiera italiana), i rapporti di bordo quotidiani, i racconti di alcuni testimoni a bordo di un'altra nave operante nella stessa zona – e la lettura che ne dà la Procura di Trapani.

Forensic Architecture scompone gli apparenti nessi causali tra queste testimonianze, mettendone in discussione l'evidenza che viene loro attribuita e che viene generalmente attribuita alle immagini in quanto tali, dato che l'evidenza altro non sarebbe se non un prodotto diretto delle immagini stesse. È questa sfi-

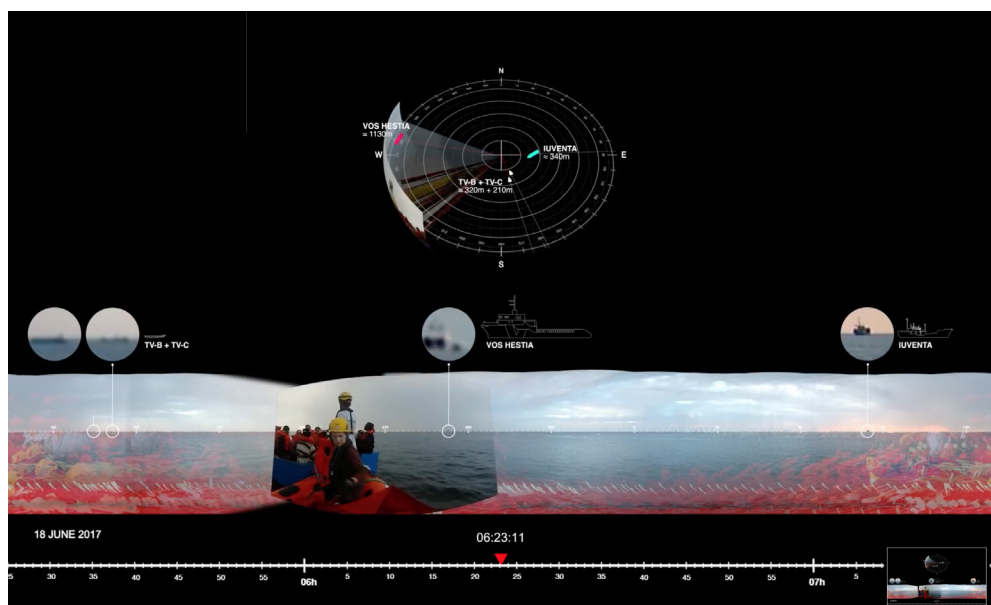
### Abstract

The paper analyses the production of Forensic Architecture, highlighting the strategies of the London-based collective's work. Indeed, the task of documenting and witnessing that F.A. has assigned to itself implies the need to subject images to computer processing, allowing them to be re-located within the context from which they arose and restored to authentic legibility.

### KEYWORDS

FORENSIC  
ARCHITECTURE  
-  
IMAGE PROCESSING  
-  
TESTIMONY  
-  
ARCHIVE  
-  
MIGRANTS

<sup>1</sup> Cfr. <https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/forensic-oceanography-at-sea-around-us>



#### Forensic Architecture

-  
 Da *The Crime of Rescue. The Iuventa Case* (2018)

da del visuale che approfondiremo qui, più che la dimensione politica del caso Iuventa. Beninteso, tutto il lavoro di Forensic Architecture inaugura un'investigazione che fa dell'immagine il cuore pulsante di un'archeologia del presente e non smette pertanto di interrogarsi sulle implicazioni politiche che le immagini in quanto tali possiedono. Gli strumenti di cui questa analisi si dota permettono di leggere a ritroso le trasformazioni profonde di una realtà che è la nostra, inseguita dentro le tracce minime che ogni evento lascia dietro di sé, quasi come sua coda, e che malgrado tutto si conservano ai margini delle immagini.

Come altre indagini-video di Forensic Architecture, *The Crime of Rescue* opera attraverso la scomposizione e la decostruzione delle apparenti evidenze che condannano l'operato della ONG. Per farlo viene costruito un modello virtuale e dinamico degli eventi: attraverso una tecnica di ricostruzione spaziale computerizzata le immagini provenienti da prospettive differenti vengono assemblate in un unico ambiente virtuale e montate insieme ad altri materiali eterogenei. Il tutto viene così composto in un'unica sequenza temporale che permetta di ricostruire le sovrapposizioni di cui un evento è portatore, ma che eccedono le capacità umane di percezione e di ricordo.

Questo modello virtuale dello spazio reale permette un montaggio di tutte le immagini a disposizione, in base al loro

orientamento geografico, alla prospettiva e, naturalmente, al momento in cui sono state scattate o filmate. Mediante particolari dettagli che fungono da referenze riconoscibili, è possibile costruire una mappa delle relazioni spazio-temporali di tutti i materiali a disposizione, compresi quelli sonori. La tridimensionalità di questo modello ha a che fare con la possibilità tecnica di incrociare tra di loro materialità testimoniali di differente natura. In un certo senso, per poter leggere tra le righe delle immagini, occorre riuscire prima a individuare le linee lungo le quali si muovono gli oggetti che le popolano. Tuttavia, per individuare queste linee, occorre intanto disegnarle. Lo si fa mediante il ricorso ad altre immagini e ad altre scritture della realtà. Questo accade, per esempio, colorando le ombre delle onde, la loro direzione in un dato giorno a una data ora, ricostruendo le condizioni atmosferiche o analizzando lo sviluppo temporale della nuvola di un'esplosione o di uno sparo. È allora che il "tra le righe" si allarga e permette di vedere qualcosa di realmente mai visto. È allora che il dettaglio si fa capacità reale di intercettare ciò che poi è in grado di diventare visione.

Inserire all'interno di questo luogo virtuale gli oggetti che sono visibili in un campo – per esempio: le imbarcazioni sul mare – significa interrogarne le connessioni per comprenderne le interazioni reciproche e le dinamiche complessive dello spazio e del tempo in cui si muovono. In questo modo a venir costruito è un campo di osservazione che è tanto più reale quanto più è lontano dall'attribuire alle immagini il dubbio valore di una capacità mimetica. Reale è qui unicamente la connessione tra gli oggetti-attori di una scena, che altrimenti rischia di rimanere inosservata quando si rivolge l'attenzione unicamente ai singoli oggetti e non al campo delle loro implicazioni reciproche. Nell'uso di una pratica di scomposizione e ricomposizione delle immagini risuona l'idea di Èjzenštejn di un «montaggio dialettico»<sup>2</sup>: l'idea operativa che le immagini non hanno di per sé un significato ma questo scaturisce unicamente nelle relazio-

2 E. Weizman, *Architettura forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, tr. it. di S. Stoja, Meltemi, Milano 2022, p. 149.

ni che si realizzano tra le immagini e nella tensione che la loro combinazione è capace di suscitare.

Situare l'azione di ciascuno degli oggetti che partecipano alla scena permette di attribuire loro un significato che discende dall'osservazione, e non è il risultato di una tesi preconcepita. Non si tratta però solo di ricostruire l'azione di ciascun singolo oggetto, ma di mapparne le relazioni. Così collocare gli oggetti nella giusta prospettiva – banalmente anche rispetto al nord geografico, ciò che consulenti della Procura e giornalisti sembrano non essersi peritati di fare – significa mettersi nelle condizioni di intendere le dinamiche dell'evento.

Esaminare le relazioni tra gli elementi audio-visivi, oltre che incrociarli con le scritture esistenti, significa lavorare su tutti i tipi di tracce testimoniali che gli eventi hanno disseminato nelle documentazioni di cui disponiamo. Queste sono come le reti da pesca in cui «gli oggetti di dimensioni maggiori della singola maglia vengono catturati e registrati; quelli più piccoli sfuggono attraverso e scompaiono»<sup>3</sup>. Nel suo libro *Architettura forense* Eyal Weizman – uno dei fondatori di Forensic Architecture – evoca a questo proposito un'«estetica materiale» che si realizza nell'analisi dei rapporti fra gli oggetti presenti sul campo degli eventi e che quel campo strutturano in un reticolo di relazioni. Questa estetica è materiale perché consiste nelle interazioni tra le parti, i cui diversi modi danno vita a forme differenti. Reale è ciò che si scrive ovvero ciò che si iscrive in relazioni. È l'esistenza stessa di questa scrittura a esigere una contro-scrittura che permetta di isolarne le linee lungo le quali qualcosa non smette di scriversi. L'immagine traduce questo essere-in-relazione della realtà. Se gli oggetti diventano immagini, per il principio di Bergson per cui «la materia è un insieme di “immagini”»<sup>4</sup>, la realtà è questa rete estesa di connessioni singolari e sempre in divenire.

Del resto, un'immagine è statica solo per chi la estragga dal tessuto delle sue connessioni viventi, isolandola. Connettere le

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 143.



immagini è, in realtà, possibile perché in ognuna di loro esiste già da sempre un dinamismo in atto, che le connette le une alle altre. E questo dinamismo è anche quanto ci conduce al di sopra della comune soglia di percepibilità, per cogliere ciò che nelle immagini abitualmente ci si consegna per lo più nella forma di una latenza. Occorre scendere al di sotto di questa soglia entro la quale abitualmente le nostre percezioni hanno luogo. Così l'operazione di Forensic Architecture, rallentando lo svolgersi di un'azione, moltiplica le possibilità della nostra visione e dell'attenzione portata alla materia dell'immagine, intensificando la dimensione scenica dell'evento. È da questa posizione altrimenti irraggiungibile che si produce quella distanza necessaria per guardare determinati eventi, come se li notassimo per la prima volta, senza pregiudizi, in virtù di questa percezione aumentata.

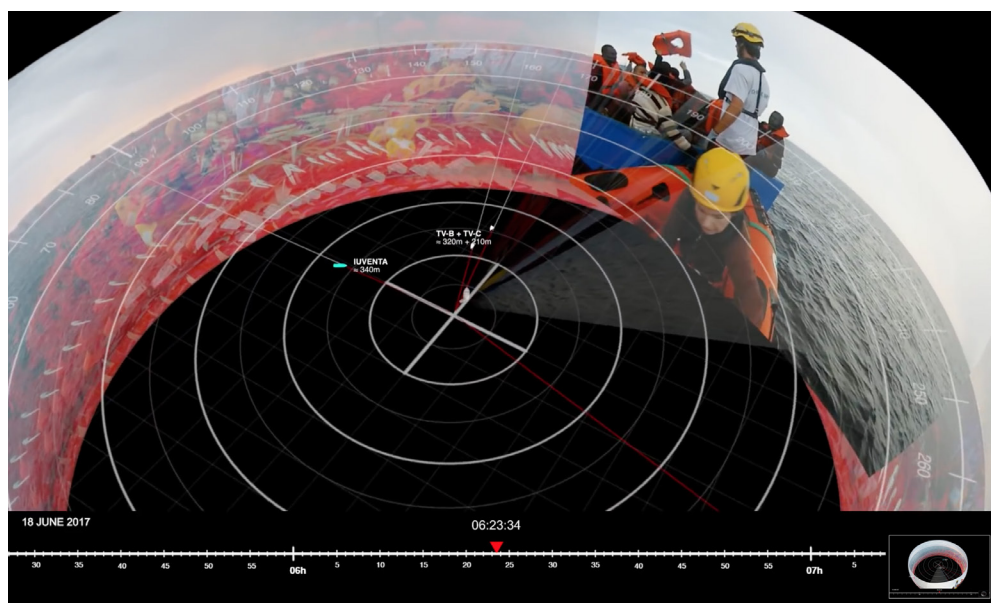
Che ogni immagine sia intrisa di un contenuto informativo più o meno grande, non ne fa un cristallo di evidenze. Quando le tracce vengono avvistate, non è detto che siano di per sé immediatamente leggibili. Piuttosto sono oggetti intermedi, fluttuanti, che «aleggiano tra l'essere e il non essere identificabili»<sup>5</sup>. Sono presenze che non rappresentano nulla, spesso nemmeno se stesse, e che chiedono l'atto di un lettore, di una lettrice, per staccarsi da questa incognita terra di mezzo che abitano e dalla quale vengono alla nostra attenzione. Le immagini non parlano mai da sé, occorre portarle alla visibilità, aprirle, farne uso.

La questione non è qui tanto quella dell'autenticità maggiore o minore delle immagini, a cui il sottotitolo dell'edizione italiana del libro di Weizman allude (*La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, traduzione per *Violence at the Threshold of Detectability*, cioè qualcosa come “violenza alla soglia della rilevabilità”).

Discendere a un livello percettivo in cui incontriamo le tracce che il tempo lascia su tutte le nostre immagini significa considerare queste come i danni collaterali che una violenza lascia

---

5 P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2022, p. 32.



## Forensic Architecture

-  
 Da *The Crime of Rescue*.  
*The Iuventa Case* (2018)

inavvertitamente dietro di sé, quasi come impronte del proprio passaggio. Le immagini sono pertanto i luoghi in cui le tracce materiali della violenza si inscrivono sulla superficie visibile della realtà. L'accumulo di queste tracce produce uno «sporco»<sup>6</sup>, una non nitidezza visuale, che può essere di grande supporto in un lavoro analitico di tipo investigativo, come quello di Forensic Architecture. Quando emerge, la verità non emerge che come un effetto collaterale, come un *telos* involontario che non si pensava di raggiungere e di cui neppure nulla si sapeva, al momento di scattare o di filmare.

Arrivare a questo livello significa accedere a un uso dialettico delle immagini ossia a un uso che produce effetti generativi di lettura degli eventi storici, rispetto a come sono stati documentati. Nello specifico *The Crime of Rescue* realizza il principio per cui, se è vero che è ai dettagli che occorre guardare, ogni immagine è per noi la porta d'accesso ad altre immagini. L'idea che sia necessario guardare le nostre immagini attraverso le lenti offerte da altre immagini si realizza, per esempio, nella pratica del collage di media di provenienza differente e dalla differente prospettiva, che vengono opportunamente trattati in modo da combinarli dentro l'ambiente virtuale tridimensionale.

A quel punto il video è non solo il resoconto puntuale di un

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 176.

avvenimento, ma diventa la dinamizzazione di tutte le immagini effettivamente possedute di quel singolo momento. Da prodotto, il film ridiventa lo strumento per guardare in modo inedito a delle scene di dominio pubblico, viste tante volte e forse mai guardate davvero, tanto sono disturbanti come le immagini di chi migra attraverso il Mediterraneo. Il film è la forma che un'esplorazione delle immagini assume: un'esplorazione che si inoltra sin dentro la loro materialità dialettica.

Se servono sempre almeno due foto per documentare un evento e descriverne lo svolgimento, è perché tra di loro si può provare ad aprire una tensione costruttiva fatta di riferimenti e di non coincidenze. Questa tensione permette non solo di vedere, ma di pensare ciò che là è accaduto. Certo, la complessità di un evento è spesso tale che, se il discorso generale rischia di ignorare le occorrenze specifiche di una situazione, l'attenzione alla singolarità tende a lasciare nell'ombra il contesto complessivo di un dato momento storico. Occorre sempre prendere in considerazione come ogni immagine possieda un fuoricampo più vasto, a cui fa riferimento e che occorre imparare a citare, cioè a coinvolgere per vie indirette. In altri termini, disegnare un «campo di causalità»<sup>7</sup> in cui differenti oggetti si intrecciano tra loro con le loro diverse temporalità. La fragilità delle immagini si riflette sulla discontinuità che le segna, tanto più quando sono convocate come prove di qualcosa. Diventa allora decisivo lavorare sulle loro combinazioni come su altrettante alleanze simboliche che ne verificano la testimonianza e fanno emergere la visibilità singolare che solo loro permettono.

Quella che il lavoro di Forensic Architecture pone non è, dunque, la questione dell'autenticità delle immagini, creature sempre potenzialmente strumentalizzate e manipolate. Certo, in mano ai governi tendono a fare questa fine, tuttavia qui la questione è un'altra: è quella di una manipolazione necessaria delle immagini – se così si può dire – per porle in connessione tra loro. Il compito di cui Forensic Architecture – e le organizzazioni che le si rivolgono per un'analisi – si è investita è quello

<sup>7</sup> Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 175.

di una *forzatura necessaria* che, combinando i materiali più differenti, riveli le tracce nascoste sul fondo delle immagini. Ciò che qui nomino come forzatura è la pratica che consente di fare dell'evento catastrofico, del trauma che ogni volta il lavoro di Forensic Architecture documenta, qualcosa la cui esperienza sia intanto possibile. La *forzatura* è un altro modo per dire la necessità di un supplemento che elabori l'immagine, così come noi la conosciamo, e che trasformi i documenti attraverso reti che li connettano e li restituiscano a una significatività complessa, non a una visione iper-semplificata della realtà, che è quella che prevale nell'epoca dei populismi. Questo supplemento rimarca «il carattere costruttivo dell'immagine», restituendola a quella che con un importante teorico dei media chiameremo la sua «capacità di *far vedere* (o di alludere all'invisibile) e non quella di *rispecchiare*»<sup>8</sup>. Occorre un'elaborazione delle immagini che sia capace di aprirle, rendendole disponibili a una lettura non ordinaria.

È singolare che in inglese *evidence* voglia dire “prova”. Un'evidenza sarebbe una chiarezza capace di provare, di dimostrare una verità. Eppure, le prove di cui il nostro tempo dispone sono tutt'altro che auto-evidenti. Se le immagini sono la materia sensibile su cui le tracce si imprimono; se esse sono i «sensori»<sup>9</sup> di un evento che ha avuto luogo o di uno che è ancora in atto, non basta ancora la loro pura evidenza per vedere davvero. Occorre *forzarle*, restituire a leggibilità le tracce che ognuna di loro conserva sul suo fondo. E questo può essere fatto solo con il ricorso a un dispositivo che ne permetta un'elaborazione nel senso della composizione di media differenti. In questo senso, il lavoro di Forensic Architecture potrebbe essere inteso come l'espressione di un'esigenza di transmedialità o intermedialità, di cui c'è urgente bisogno nel nostro tempo per comprendere la complessità di quanto accade. Occorre forzare le testimonianze per far diventare i documenti la testimonianza che ancora non sono. È solo a quel punto che qualcosa della verità che vi è ce-

8 P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 48.

9 E. Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 143.

lata all'interno può forse trasparire.

Qui si mostra anche qualcosa della natura di tutte le nostre immagini. Se l'immagine tende a mettersi al servizio di una rappresentazione, occorre una pratica che ne riconquisti la verità rispetto all'oggettivazione dei fatti che essa propone e mette in circolazione. Ne va di un'immagine che sia in grado di permettere di riappropriarci di un'esperienza di quella verità che è propria dell'immagine in quanto tale. Se l'esistenza delle nostre immagini è transitoria, se ogni immagine *balena* in un istante, come Walter Benjamin sapeva, è perché la loro energia è fatta di una coesistenza di tempi diversi, che tende a dissolversi. Occorrono pratiche specifiche per portare le rappresentazioni dominanti a esaurimento, per consumarle, per finirle. Occorrono pratiche come quelle di Forensic Architecture per strappare l'immagine alla sua generale banalizzazione come alla sua diffusa strumentalizzazione. Occorre un montaggio di tecniche differenti, occorrono più modi, più insiemi video e sonori, perché una verità emerga a partire dalla stessa incommensurabilità tra quei registri e quelle tecniche di rilevazione della realtà. È una pratica vertiginosa quella a cui Forensic Architecture lavora, questo perché un evento non si risolve nel fatto che qualcosa accada o sia accaduto e di cui l'immagine direttamente offrirebbe testimonianza. Il suo gesto intende mettere a fuoco ciò che dell'evento ci interpella nell'immagine e dall'immagine.

Al caso Forensic Architecture, alle sue pratiche documentarie, politiche, etiche, si applica allora alla perfezione la formula di Gilles Deleuze secondo cui occorre far emergere l'immagine strappandola ai *cliché* che la assediano<sup>10</sup>. Ci sono sempre cliché in agguato nelle nostre rappresentazioni del mondo. Questi cliché non solo offrono una visione falsificata del mondo: sono immagini già fatte, sospese rispetto a qualsiasi divenire; sono rappresentazioni impoverite che corrispondono o alle nostre aspettative o che a queste si conformano. Là lo sguardo trova la sua *comfort zone* a cui desidera tornare, anche a costo di accettare

10 Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema I*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1993, pp. 242-244.

una semplificazione insofferente della realtà e del molteplice che la abita. Così occorre mettere fine ai *cliché* affinché l'immagine si presenti. L'inizio dell'immagine corrisponde proprio alla fine del cliché: essa compare – magari in forma di lampo o di istantaneo balenio – proprio quando le potenze della mimesi e della rappresentazione cessano di esistere. È là che l'immagine prende finalmente forma. Per questo motivo è urgente moltiplicare le pratiche che sbarrino la strada al ritorno dei cliché. Non si tratta qui, dunque, di immagini che si sanno o che si credono di sapere, ma di immagini che permettano di vedere. Che producano uno sguardo al di là di tutti gli sguardi abituali. Immagini di questo genere ci ricollegano alla storia di un luogo e di un momento, fosse anche per il tempo di un lampo.

Pietro Bianchi

*Nope*. Note sullo sguardo animale

La riflessione che Jacques Lacan ha sviluppato riguardo all'esperienza del soggetto dell'inconscio nella visione ha alcuni punti di sedimentazione canonici, i cui più noti sono senz'altro la seconda sezione del Seminario XI del 1964<sup>1</sup>, *Lo sguardo come oggetto* a, e gran parte dell' seminario XIII del 1965-1966, *L'oggetto della psicoanalisi*, dove viene teorizzata per la prima volta la topologia dell'oggetto sguardo. Nel testo di presentazione di quest'ultimo seminario Lacan parla di come lo sguardo "faccia corpo con la divisione del soggetto" e presentifichi «nel campo del percepito la parte elisa come propriamente libidica»<sup>2</sup>. Che cosa vuol dire? Che nel campo della visione c'è un pezzo della libido del soggetto che si è "staccata" e che è andata a "perturbare" i correlati della nostra percezione, rendendoli un po' meno "oggettivi" di quanto credessimo. Lacan scompagina le carte dell'interpretazione tradizionale in cui il rapporto percettivo si costituisce tra un *percipiens* attivo e un *perceptum* passivo secondo il modello dell'*adequatio* della cosa all'occhio del vedente: al centro del campo percepito – e non nel soggetto – vi è un elemento *desiderante* che devia il mondo percepito dalla sua presunta oggettività, mentre al cuore del soggetto vi è qualcosa di inaccessibile e di opaco per l'individuo stesso. Oggetto e soggetto non solo si scambiano di posto, ma si costituiscono vicendevolmente tramite una topologia bizzarra e controintuitiva dove ad essere messa in crisi è proprio la relazione rappresentativa e naturale che legherebbe le cose del mondo alla visione. Per la psicoanalisi, dunque, il problema non è *come* vediamo il mondo – o se l'esperienza dell'inconscio disturbi, ostacolandola, la presunta oggettività di come guardiamo le cose – quanto il fatto che ci sia un pezzo di *libido specificatamente visiva* che è sempre implicata nel campo visivo. È questa una questione che spesso divide la riflessione lacaniana dal modo in cui il concetto di sguardo viene definito nella maggior parte dei dibattiti dei film studies o delle teorie del cinema. Lo sguardo non parla del

### Abstract

Taking up Lacan's conception of the gaze as an object, the article explores Jordan Peele's *Nope* (2022), which posits animality as a blind spot in the cinematic visual field. It is an animality that cannot be seized, that remains enigmatic and undomesticated. The essay highlights how also the visual contains something that cannot be looked at and, above all, captured by digital devices.

### KEYWORDS

JACQUES LACAN  
-  
JORDAN PEELE  
-  
ANIMALITY  
-  
GAZE  
-  
VISIBILITY

1 J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, tr. it. di A. Succetti, Einaudi, Torino 2003.

2 J. Lacan, *Altri scritti*, tr. it. di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2013, p. 219.

modo in cui rappresentiamo visivamente le cose del mondo, ma del modo in cui il mondo si esprime intransitivamente nella sua dimensione Reale. Lo sguardo non è dal lato del soggetto, ma dal lato dell'oggetto.

All'inizio degli anni Settanta Lacan tornerà su questo problema, ridefinendo la problematica dell'oggetto a riformulandola in termini più strutturali e meno debitori della fenomenologia. Il campo visivo diventerà "non-tutto" e lo sguardo sarà il modo in cui questo "non-tutto" si esprimerà. L'inconscio non disturba il mondo in cui gli individui guardano – magari attraverso l'esperienza delle allucinazioni psicotiche o quei piccoli momenti di de-realizzazione che esistono nelle nevrosi – ma è nel Reale stesso. L'inconscio non è un'intrusione soggettiva che ostacola quelle che altrimenti sarebbero delle percezioni "sane" della realtà. È invece parte del Reale stesso.

È raro che una riflessione di questo tipo emerga direttamente in un testo filmico, tanto più nel contemporaneo, dove il Reale dello sguardo solitamente emerge solo attraverso quella traduzione fenomenologica ed esperienziale che prende il nome di angoscia: sia nella sua forma "simbolizzata" nel testo filmico, sia attraverso l'affetto direttamente prodotto sullo spettatore (o con gli effetti di straniamento formale del moderno o in quei generi che puntano esplicitamente sull'inclusione del desiderio dello spettatore, come l'horror o la pornografia). È raro trovare un film dove il campo visivo venga esplicitamente messo a tema nella sua forma "non tutta". Un campo scopico, dunque, che non manchi *di* qualcosa – qualche punto o qualche oggetto rimasto nascosto perché ancora non visibile (ma che potenzialmente lo possa diventare) – ma che abbia in sé stesso qualcosa di paradossale, di non euclideo, di allucinatorio.

È questo il problema attorno cui si sviluppa *Nope* (2022) di Jordan Peele. Il cinema, già dalla sua nascita, si è basato sulla convinzione che qualcosa del campo visivo non tornasse. Lo sostenevano già Louis Delluc, Jean Epstein, o anche André Bazin: per provare ad avere a che fare con il Reale del campo visivo, bisogna evitare di guardarlo con gli occhi, e usare invece un dispositivo che lo può guardare al posto nostro, e cioè la mac-



china da presa. Questo elemento paradossale che impedisce al campo visivo di “fare Uno” ha in *Nope* però un nome specifico, ed è quello di *animalità*. È questa la tesi di Peele: l’animale è l’elemento che ha continuato a fare da punto cieco del campo visivo cinematografico, già dalle sue origini. D’altre parte non era forse un cavallo quello che venne raffigurato nella celebre sequenza di foto di Eadweard Muybridge, che fece d’antenato alla macchina da presa, come vediamo nel film? Il cinema non è forse nato provando a risolvere l’enigma del movimento di un cavallo?

La vicenda di *Nope* prende avvio dalla storia di OJ e Emerald Haywood, in un’ambientazione quasi western: un fratello e una sorella che faticano a mantenere l’azienda del padre da poco deceduto in un enigmatico incidente dove è stato colpito a morte da un piccolo oggetto – una monetina – piovuto dal cielo. L’impresa familiare è un maneggio di cavalli fuori Los Angeles, dove gli animali vengono addestrati per poi essere utilizzati dagli *studios* come comparse. Il problema più grande di OJ e Emerald è però il terreno di proprietà del loro vicino, l’ex baby-star della TV Ricky “Jupe” Park, che è anche gestore del parco di divertimenti a tema western “Jupiter’s Claim”. Il suo parco è spesso vittima degli attacchi dal cielo di uno strano predatore extraterrestre a forma di astronave, che risucchia alcuni cavalli e che poi li sputa in forma di poltiglia. Ma perché Jupe continua ad alimentare gli attacchi di questo strano essere, continuando a “immolargli” questi animali (molti dei quali vendutigli da OJ stesso per fare fronte alla crisi dell’azienda familiare)? Alcuni flashback mostrano che la fascinazione di Jupe per le creature selvagge viene da lontano, e cioè da una scena primaria traumatica vissuta da bambino. Quando, da piccolo, Jupe recitava nella *sit-com* “Gordy’s Home” – dove il protagonista era un vero scimpanzè che recitava insieme a una troupe di attori umani – un giorno l’attore-scimmietta iniziò a dare in escandescenza e ad attaccare uccidendoli, senza apparente motivo, alcuni attori e membri della crew. Tra questi vi era la co-protagonista della serie, la giovane attrice Mary Jo Elliot che riuscì miracolosamente a sopravvivere nonostante un viso pesantemente sfigura-

to – e che, in seguito, andò a lavorare nel parco di Jupe).

*Nope* in effetti è costellato di scene dove vediamo degli animali perdere improvvisamente il controllo e iniziare rivoltarsi contro gli umani. Non è solo la scimmietta Gordy – col cui massacro si apre il film – ma anche un cavallo che i protagonisti OJ ed Emerald portano sul set di una pubblicità e che imbizzarrisce quando gli viene messa una sfera specchiante di fronte agli occhi. Si comporta come un animale, tuttavia, anche questo strano predatore extra-terrestre, dato che gli attacchi dove ingurgita e sputa i propri avventori avvengono tutte le volte che lo si guarda negli occhi (o nel buco nero al suo centro). Perché il mistero di *Nope* non è quello di capire come si comporti un alieno umanizzato di cui dobbiamo scoprire le motivazioni, come in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (Spielberg, 1977) o nel più recente *Arrival* (Villeneuve, 2016) – non c'è segreto, poiché Peele ci mostra da subito l'alieno dal punto di vista della sua “pancia” interna – ma quello di un'animalità che è enigmatica, proprio perché inappropriabile. Se il problema del cinema equivale al problema di che cosa voglia dire avere a che fare con l'animalità, allora la domesticazione degli animali è già da sempre un problema di sguardo.

Una delle chiavi del film è allora una frase che il padre dice a Emerald e OJ prima di morire: “ci sono alcuni animali che non vogliono essere addomesticati”; l'uomo ha provato a reprimere l'animalità con la domesticazione, ma non ce l'ha fatta. C'è qualcosa dell'animale che continua a rimanere incomprensibile. Ma questo vuol dire anche – continuando il parallelo tra sguardo e animalità – che c'è qualcosa del visivo che non potrà mai essere guardato o appropriato. Il visivo insomma non potrà mai “fare Uno”.

Quando OJ ed Emerald decideranno di sfidare questo extra-terrestre sanguinario decideranno di farlo attraverso l'immagine: cercheranno di cogliere un'immagine di esso, in modo da poterlo portare come prova nell'unico vero luogo dove viene enunciata la verità del contemporaneo, e cioè la televisione. È quello che nel film viene chiamato non senza ironia l'“Oprah shot” (che fa il verso al “money shot” della pornografia, ovve-

ro il momento dell'eiaculazione): il viatico per poter dire che quell'animale extra-terrestre esiste veramente di fronte alla prova della società dello spettacolo, e cioè l'intervista con Oprah Winfrey. Il problema è che ogni qual volta l'extra-terrestre si avvicina alla terra tutti i dispositivi digitali si spengono. L'unico modo non sarà forse quello di riuscire a riprenderlo con un'immagine analogica e con una macchina da presa "a manovella", come quelle che si usavano senza corrente elettrica nel cinema delle origini? È quello che pensa quello che nel film è il famoso direttore della fotografia Antlers Holst, una figura prometeica di regista-antropologo che pensa che tutto possa essere ripreso e che tutto il mondo possa diventare immagine.

In *Nope*, in effetti, il rigetto dell'animalità ha due volti: quella di "Jupe" che è stato sedotto dalla brutalità animale della scena primaria e ha pensato di diventare adulto assecondandola, offrendo all'alieno quello che pensa lui voglia – ovvero carne da sacrificare – e facendo dell'animale uno spettacolo (l'esergo del film, è un versetto dal libro di Naum: "Ti getterò addosso immondezze, ti svergognerò, farò di te uno spettacolo"), e quella appunto di Antlers Holst. È quest'ultimo che vorrebbe girare l'immagine definitiva con cui il campo visivo viene finalmente ridotto a visibilità assoluta. In altre parole, è colui che sceglie di trasgredire la regola che impedisce di guardare l'animale extra-terrestre negli occhi perché è solo guardandolo negli occhi, direttamente e senza mediazioni, che è possibile riuscire ad avere l'"Oprah shot". È lui che decide che vale la pena sacrificare tutto se stesso per provare a raggiungere al limite dell'invisibile e della sua stessa vita lo sguardo assoluto.

L'unica soluzione è forse allora solo quella, più debole, di mantenere l'animale nella sua enigmaticità e invisibilità, come la fotografia (ovviamente analogica) che nessuno finirà mai per vedere con cui si conclude il film: scattata con un rudimentale aggeggio fotografico da parco giochi, è quella che dal fondo di un pozzo riesce a immolare l'istantanea del predatore extra-terrestre, anche se probabilmente non verrà mai vista da Oprah e dalla società dello spettacolo.

Alla fine sembra che Peele ci voglia dire che lo spettro più

grande della visibilità assoluta e del rigetto dell'inappropriabilità animale sia proprio il mondo del digitale, quel regime della visibilità che nel film viene continuamente messo alla berlina: dalle telecamere di sorveglianza che nel momento in cui l'animale extra-terrestre si avvicina o perdono il collegamento o vengono occupate da insetti e animali vari al reporter del canale scandalistico americano TMZ che irrompe nella proprietà degli Haywood e rischia la vita nel tentativo di girare un video dell'alieno. In un certo senso è proprio il regime del digitale che ha reso indistinguibile l'immagine dal mondo stesso e che ha coltivato l'illusione che tra le cose e le immagini non ci sia ormai alcuna differenza. Dalle felpe con il logo analogico della Panasonic al fatto che il film stesso sia effettivamente girato in pellicola, sono molti i segni che danno l'idea che Peele voglia affermare la superiorità della pellicola e del suo abitare la distanza tra il mondo e l'immagine.

Laddove invece la visibilità è assoluta e l'immagine non è più rappresentazione ma "seconda natura", è allora necessario provare a ricreare un vuoto. Perché è proprio quando ogni cosa sembra essere visibile e tutto sembra essere addomesticato e reso appropriabile, che ci rendiamo conto che invece qualcosa non può che continuare a sfuggire. E continuare a essere enigmaticamente *animale*.

## Fabio Benincasa

### Reale, eccesso e perversione nel Pasolini post-sessantottesco

Nell'ultima fase registica di Pier Paolo Pasolini, che si sovrappone alla sua riflessione critica post-sessantottesca, il regista affronta il problema del resto, o meglio di ciò che eccede il realismo come elemento formale-ideologico moderno e borghese.

Nella riflessione pasoliniana matura, il resto assume anche le connotazioni della perversione in una concezione che riecheggia da un lato le teorie di Herbert Marcuse e dall'altro quelle di Deleuze e Guattari. Il rapporto del resto con la realtà tuttavia non coincide solo con la negazione del realismo: in parallelo ai post-strutturalisti francesi come Lacan e Deleuze, Pasolini tende a pensare la nozione di realtà come proteiforme e resistente a ogni tentativo di sistematizzazione razionale, logica e strutturale.

Proprio questa considerazione aveva spinto i pensatori francesi dell'epoca a creare una dicotomia tra una nozione di realismo sistematico-razionale, descrittivo come una mappa che prevale sul territorio o lo sussume, e quella di reale che invece esiste materialmente ma sfugge a ogni considerazione di pensiero, resistendo a qualunque nozione di sistema e aprendo all'infinito la potenzialità storica dell'uomo.

Anche Pasolini, nel momento in cui alla metà degli anni Sessanta teorizza il suo cinema di poesia basato su un montaggio non narrativo nel senso classico ma piuttosto rapsodico e su una soggettiva disincarnata, si pone in una posizione analoga. Il cinema è realistico non sul piano della costruzione architettonica degli oggetti e degli enti ma piuttosto in una forma infinitamente libera che coincide con una narrazione divagante e soprattutto sulla posizione del regista e degli attori come viandanti<sup>1</sup>.

Il motto di *Uccellacci Uccellini* – «il cammino incomincia e il viaggio è già finito» – è una dichiarazione di intenti narrativa poetica e politica. Il viaggio non può che essere strutturato, progettato, intenzionale, teleologico. Il cammino invece ha un punto di partenza ma non necessariamente un punto di arrivo

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, in W. Siti, S. De Laude (a cura di), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 2004, pp. 1461-1488.

#### Abstract

In his last creative phase, which overlaps with his post-Sixties critical reflection, Pier Paolo Pasolini tackles the problem of the rest – that which exceeds realism – as a modern, bourgeois formal-ideological element. The text aims to analyse the role that rest and perversion take on in Pasolini's mature reflection, as a symptom of a protean reality resistant to any attempt at rational, logical and structural systematisation.

#### KEYWORDS

PIER PAOLO PASOLINI

-

REST

-

REALISM

-

PERVERSION

-

POST-STRUCTURALISM

e soprattutto nel suo svolgimento si apre a un'infinita varietà di contraddizioni, spesso inaffrontabili.

La stella cometa di questo ipotetico magio-randagio non è un astro fisso ma una polarità, un vettore esistenziale come la voce di Dio per Abramo a Ur. Il dio pasoliniano è una voce interiore, inconscia, misticheggiante. Eppure, a partire da *Teorema* e passando ai suoi sviluppi essenziali a *Porcile*, costeggiando la *Trilogia della vita*, passando a *Salò* e all'irrealizzato *Porno-Teo-Kolossal*, Pasolini affronta questa crisi della modernità e del reale in maniera opposta nella sensibilità e nelle conclusioni rispetto a quella versione del post-strutturalismo sviluppata da Deleuze e Guattari, nonché alla liberazione sessuale preconizzata da Marcuse.

Spesso si è tentati di ricondurre il sostanziale scetticismo di Pasolini rispetto ai movimenti del '68 alle poche righe della poesia sugli scontri di Valle Giulia, che ha prodotto un'innumerabile quantità di interventi sul potenziale reazionario dell'intellettuale. In realtà l'opposizione di Pasolini al libertarismo sessantottino è coerente al dibattito che il post-strutturalismo, in opposizione alle filosofie della vita nietzschiane, stava sviluppando in Francia.

La posta in gioco per gli intellettuali parigini era quella di sostituire alla modernità borghese un'ulteriore surmodernità che tenesse conto degli elementi postcoloniali, non però assunti come tradizionali, ma piuttosto come iper-moderni rispetto agli elementi sterili dell'Occidente. Per fare un esempio: la Rivoluzione Culturale di Mao era vista come anticoloniale ma anche come antitradizionale. Al contrario, il misticismo di Pasolini, specie dal 1968 in poi, vede proprio nell'elemento popolare o tradizionale una fonte di resistenza e una inassimilabilità a un pensiero che, quand'anche professionalmente rivoluzionario, rimane al suo fondo repressivo, classista e di origine borghese.

Lo stesso marxismo pasoliniano non è contro la tradizione ma costruisce un armonico inveramento della totalità che il rivoluzionario di professione come il tecnocapitalista infrange

e distrugge irrimediabilmente<sup>2</sup>. Proprio nella ricostruzione di questa innocenza il suo marxismo si pone contro la modernità ma per essere più moderno di ogni moderno, come afferma lo stesso regista quando in una sua citata (ma poco compresa) poesia si proclama «una forza del passato»<sup>3</sup>.

Se dunque il reale sia per il post-strutturalismo francese che per Pasolini riguarda una potenzialità che nella realtà rimane inespressa, diversissimi sono i modi di intendere questa realtà nei suoi sviluppi. Il reale per Deleuze o Guattari e per altri pensatori contemporanei apre a una dimensione storica radicale, perfino anti-storicistica, perché non progettabile, assumendo gli elementi antiformali dell'avanguardia.

Per Pasolini invece è proprio la dimensione mistica dell'uomo pre-moderno che ritrova nella sua sensibile innocenza il rapporto con le meraviglie del creato. Questo fuori-dalla-storia può coincidere con i borgatari della periferia di Roma, con gli antichi greci o con le tribù africane.

Il rapporto col reale e quindi con la potenzialità infinita e poetica della realtà, per quanto intuito in maniera affine, è sviluppato in direzioni opposte. Deleuze cerca «dei Max Ernst della filosofia», Pasolini lentamente e radicalmente rigetta ogni idea positiva della nozione di avanguardia fino a proclamare «Io sono una forza del passato» e ad identificarsi nel (supposto) primitivismo tre quattrocentesco del seguace di Giotto e di Masaccio messo in scena nel *Decameron*. In *Teorema*, opera che possiamo immaginare come reazione agli eventi del '68, è evidente come sia proprio l'impossibilità borghese a pensare l'innocenza, un'innocenza che è mistica e non di questo mondo, a condannare un'intera famiglia alla follia e alla morte. L'apertura costituita dalla liberazione sessuale nel film non ha niente di liberatorio. La manifestazione di misticismo, incarnata in un'ineffabile figura di visitatore angelico, non prelude a nessuna liberazione del mondo borghese. Il personaggio della

2 G. Deleuze, *Divenire molteplice. Saggi su Nietzsche e Foucault*, Ombrecorte, Verona 1996, pp. 57-58.

3 La poesia è intitolata *10 giugno* ed è parte della raccolta *Poesia in forma di rosa* (1961-1964), Garzanti, Milano 1976, p. 22.

cameriera che diventa una santa apre in modo paradossale e minimale a una eventuale soluzione positiva, che però non ha a che fare né col sociale né col collettivo del politico, quanto con una ribellione trascendente in *interiore homine*.

È proprio la condizione dell'uomo moderno, prigioniero del consumismo borghese, a impedire di concepire la visione e l'eros in modo diverso dalla perversione e dalla produzione.

Nel film successivo, *Porcile* (1969), Pasolini affronta la perversione come resto e rimosso della società attraverso la metafora del cannibalismo e della liberazione completa del desiderio. Ciò si traduce in una "innocente" autodistruzione che però il potere, evidentemente connotato come fascista, tende a reprimere o tramite la punizione o, in modo anche più inquietante, tramite la dimensione del segreto e del silenzio<sup>4</sup>.

Quasi a rovescio delle conclusioni di *Porcile* che in qualche modo potevano aprire alle suggestioni della *Trilogia della vita* (1971-1974), *Salò* (1975) si pone come film senza resto, privo di possibile apertura al reale. Non solo esiste solamente la realtà, ma essa coincide con la perversione. Perversione non agita in funzione eccessiva rispetto al meccanismo del potere ma frutto della sua stessa anarchia, della quale si sono nutriti non solo il nazifascismo e il conseguente tecnofascismo, ma anche l'utopia avanguardista che, scatenando l'immaginario sadiano, finisce per realizzarlo praticamente nella pulsione consumistica.

La critica di Roland Barthes all'ultimo film pasoliniano, da questo punto di vista, suggerisce una posizione di difesa da parte del semiologo francese nei confronti della liberazione costituita dal desiderio fosse anche quello sadiano<sup>5</sup>. Al contrario, Pasolini rimprovera alle pulsioni dell'avanguardia di essersi rovesciate da liberazione del desiderio in elogio assoluto del biopotere sul corpo: geometrico, neoclassico e prospettico, di per sé fascista<sup>6</sup>.

4 S. Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994, p. 109.

5 Recensione a *Salò*, originariamente in «Le Monde», 16 giugno 1976, cfr. L. Schifano, *Salò/Sade. Scritture allo specchio*, «Bianco e Nero», 2 marzo-aprile, 2002, p. 11.

6 G. Marramao, *A partire da Salò. Corpo, potere e tempo nell'opera di Pasolini*, «Aut Aut» 345, giugno 2010, p. 116: «La rappresentazione pasoliniana appare così



Il confronto dialettico tra Barthes e Pasolini (che comunque non aveva più possibilità di rispondere) è interessante per una serie di considerazioni tra l'estetico e il politico. Barthes nella sua violenta disamina critica individua due problemi: Pasolini sovrapponendo sadismo e fascismo compie l'errore di banalizzare e rendere evanescente la nozione di fascismo. L'accusa non è quella di aver parodiato Sade, ma piuttosto la considerazione che un regime come quello fascista deve essere smontato analiticamente nelle sue peculiarità storico-politiche irripetibili e non esteso a una considerazione su tutta la modernità postilluministica che appunto sovrappone la speculazione radicale e perversa di de Sade alla modernità consumistica del capitalismo.

Per Barthes, se tutto era fascismo niente poteva essere definito tale e l'acutezza dell'analisi ne risultava compromessa. Egli concede comunque a Pasolini un punto interessante: se espandere il concetto di fascismo rischia di compromettere l'analisi puntuale del fenomeno storico, nondimeno potrebbe consentire di articolare una riflessione su ciò che in potenza rimane nel pensiero filosofico e politico della modernità.

C'è però un secondo elemento che oppone la riflessione di Barthes a quella pasoliniana: un criterio estetico per non dire iconografico. Secondo Barthes la peculiarità di Sade è quella di utilizzare un linguaggio letterario e una parola che in quanto tali sono semioticamente bucati. Anche nell'iteratività assoluta e potenzialmente coattiva delle stragi sadiane si inserisce una specie di resto rappresentativo o che comunque sfugge alla rappresentazione stessa, moltiplicando l'esperienza iterativa all'infinito, rendendola potenzialmente differente.

In *Sade, Fourier, Loyola*, l'immaginario architettonico sadiano viene messo in parallelo con le visioni indotte dal lavoro sul corpo degli esercizi spirituali di Ignazio da Loyola<sup>7</sup>. In entrambi i casi, non si tratta di uno sregolamento dei sensi ma di ascesi

---

prossima ai concetti di biopotere e biopolitica introdotti da Michel Foucault nell'ultimo tormentato scorcio della sua ricerca intellettuale».

<sup>7</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. Seguito da Lezione*, tr. it. di L. Lonzi e S. Guidieri, Einaudi, Torino 2001, pp. 41-45.

attraverso processi di tensione e mortificazione del corpo teso verso l'ineffabilità divina del soggetto in rapporto al nulla o a Dio. Il linguaggio cinematografico in quanto radicalmente visivo, secondo Barthes risulta più pieno dal punto di vista rappresentativo, più immediato alla percezione e nel suo raddoppiamento meccanico della realtà molto meno sottoposto a una eventuale fuga nel resto. Il linguaggio dell'immagine tende a non essere bucato come la scrittura. Pertanto Pasolini avrebbe reso reale un autore come de Sade che invece è assolutamente infigurabile e l'elemento figurale dell'immagine che la libera dal carico di significato del realismo sarebbe andato completamente perduto.

Agganciando de Sade al fascismo storico e all'immagine cinematografica Pasolini dunque avrebbe dissolto il potenziale polimorfo liberatorio della scrittura nella rappresentazione. Tuttavia quella che per Barthes era un'opzione di senso, limite del film, da Pasolini veniva vista piuttosto come radicale scelta di campo.

L'uso delle architetture classiche, delle geometrie, di inquadrature fisse e frontali della prospettiva e di raccordi di montaggio neutri doveva proprio impedire ogni via di fuga dal significante. Pasolini, per dare forza alla sua metafora contro il consumismo, elimina ogni fuga poetica anche quella della perversione per arrivare a una cosalità che costringe la perversione sadiana alla realtà concentrazionaria fascista e all'oggettualità reificata delle cose e dei corpi, ritenuta insita nel consumismo tecnofascista.

Con molta oculatezza, Barthes sembra voler salvare comunque il potenziale liberatorio di Sade, scrittore contro la letteratura e contro il codice, mentre Pasolini usa l'assoluta violenza sadiana per costringere la potenziale metafora dentro uno schema rigido, dal quale non sia possibile uscire poeticamente. In *Salò* conta la lettera, non la suggestione che sia mistica o metafisica<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Sui rapporti tra i due intellettuali cfr. F. Pisanelli, *Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes. Linguaggio, forma, immagine e realtà* in B. Lawton, M. Bergonzoni (a cura

*Porno-teo-kolossal* occupa un posto specifico nella produzione intellettuale di Pasolini: è stato un progetto lungamente meditato dal regista, fin dalla metà dei Sessanta, quando il protagonista avrebbe dovuto essere Totò. La pellicola diventa una sorta di fantasma che nutre di sé tutte le pellicole pasoliniane, un po' come il monumentale *Mastorna* felliniano<sup>9</sup>.

Proprio come opera-fantasma, pur appartenendo a un'ipotetica trilogia della morte, il progetto del film si oppone alla programmatica chiusura di senso di *Salò*.

Mentre l'iterazione sadiana destruttura, qui troviamo una forma di infinità che si potrebbe definire alessandrina o barocca. Come l'incompiuto *Petrolio* che in effetti secondo il progetto dello scrittore si ispirava alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e diventava un gigantesco congegno anti-romanzesco, *Porno-Teo-Kolossal* viene pensato come *kolossal*, cioè la forma più disarticolata di narrazione di genere, la più bucata, come avrebbe detto Barthes.

L'eredità di *Salò* non viene dispersa in rapporto al sesso: il discorso pasoliniano più direttamente assimilabile tra i due film è che comunque la liberazione sessuale non abbia a che fare con spunti dionisiaci perversi o liberatori, ma con una serie di quelli che Foucault chiamerebbe discorsi sul sesso e infatti anche per il filosofo francese il lavoro delle società sulla sessualità non è semplificabile nella formula della repressione, consistendo piuttosto in codificazione e regolamentazione.

Il continuo discorso sul sesso, anche consentito in tutte le sue forme, garantisce una disciplina e l'adesione spontanea e quasi inconsapevole a una serie di regole. Sodoma e Gomorra sono città speculari, in una è consentito solo il sesso omosessuale, nell'altra solo quello eterosessuale.

Non importa che alcune forme di sesso siano vietate, in ogni regime regolatorio sulla sessualità si riscontra sempre un ele-

---

di), *Pier Paolo Pasolini: in Living Memory*, New Academia, Washington DC 2009, pp. 77-93.

<sup>9</sup> A riprova delle articolate possibilità di lettura del materiale pasoliniano si veda: L. Salvini, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini, Porno-Teo-Kolossal*, Clueb, Bologna 2004.

mento perverso ed è quello che viene punito ed espunto.

Pasolini chiama in causa la pornografia intesa come atto performativo, senza più rapporto con un potenziale infinito del desiderio. La moltiplicazione degli atti sessuali di qualunque genere non comporta affatto la fine dei divieti, semplicemente viene vietato ciò che non è immaginabile.

Il progetto filmico diventa ancor più politico quando i due protagonisti, Eduardo e la misteriosa figura interpretata da Ninetto, si avvicinano a Numanzia, città delle lettere e della cultura, in balia delle forze del tecnocapitalismo.

Mentre Sodoma e Gomorra sono viste come luoghi del tecnocapitalismo trionfante, Numanzia è un'ideale repubblica delle lettere, forse una Parigi dove gli intellettuali decidono di suicidarsi in massa prima dell'invasione delle armate nemiche. Ma qual è il loro rapporto col nemico? Sono in opposizione al tecnofascismo o ne condividono in maniera nascosta l'elemento borghese? I letterati e gli artisti come in *Salò* hanno accompagnato con il loro umanesimo il trionfo del tecnofascismo o ne sono l'unica forma di opposizione possibile?

Allo stato del primo trattamento pasoliniano è difficile dare una risposta precisa a queste domande. Di sicuro il collettivo suicidio testimoniale degli artisti non ferma il trionfo del tecnofascismo. Un intellettuale che convince tutti gli altri a suicidarsi ma poi si consegna vivo ai suoi nemici finendo solo per essere ucciso in una disputa sulla qualità dello champagne, rimane una figura simbolica prismatica, forse il vero elemento di resto di questo terzo episodio. Da un lato è un ribelle e rivoluzionario che, come il comunista di *Salò*, muore alzando il pugno, ma è anche un collaborazionista velleitario che affronta la morte per un vezzo dandistico, senza incidere sulla realtà delle cose.

In questi tre episodi la costruzione narrativa è simile a quella di *Salò*, scandita su una base ternaria, ma totalmente diversa per l'andamento picaresco della narrazione. All'unità di luogo, tempo, azione di *Salò* corrisponde una violenza altrettanto forte e ostentata ma distribuita su un larghissimo fronte narrativo che lambisce anche il mondo ultraterreno.

Eduardo muore e insieme a Ninetto diventa un angelo, pro-

vando ad ascendere al paradiso, senza però trovarne traccia. Anche il paradiso è misteriosamente scomparso. Se *Salò* era costruito su una totale chiusura, il viaggio del re mago non è utile per il suo obiettivo e il suo fine, quanto come innesco di una ricerca inesausta.

L'apertura paradossale di *Uccellacci e uccellini*, nel cui finale i sottoproletari mangiano il corvo-intellettuale, finendo forse per assimilarlo, viene riaffermata in un finale ora molto più disperato e beckettiano. Eduardo e Ninetto siedono in attesa messianica. Come in *Godot*, l'attesa ripetitiva o destinata a inverarsi rimane. Dunque il misticismo pasoliniano, totalmente negato nei confronti della modernità, non assume le forme della rivolta della rivoluzione o della ribellione ma una forma di attesa passiva, contemplativa, appassionata e volutamente priva di speranza.

Il reale non è più assimilabile in nessun luogo neppure in un regno ultraterreno: è atipico o eterotopico per usare la terminologia foucaultiana, ma radicalmente slegato dalla storia, fosse anche la storia della salvezza di dantesca memoria.

Nel finale di *Porno-Teo-Kolossal* l'elemento teologico e colossale del film contraddice volutamente le conclusioni di *Salò*. Quest'ultimo è senza uscita perché realtà e reale vengono fatti coincidere e la violenza sadiana confluisce forzatamente nella violenza fascista e consumista senza guadagnare una paradossalità artistica. *Porno-Teo-Kolossal*, nella sua finale stasi beckettiana e nella sua assenza di paradiso contrapposta ai luoghi artificiali di Sodoma, Gomorra e Numanzia, è invece iper-potetico e irreal. L'utopia inseguita da Eduardo gli ha comunque consentito di conoscere il mondo e quindi la potenzialità messianica paradisiaca, irrealizzabile e per fortuna mai verificabile, si sostanzia proprio per la sua assenza.

Se in *Godot* c'è un'attesa potenzialmente iterabile all'infinito, Pasolini sembra voler farne emergere un richiamo messianico quasi positivo. Il paradiso è per sempre rinviato e dunque sempre presente come possibilità mondana e ultramondana. L'annuncio della cometa, che Eduardo ha seguito per tutto il film, rimane pertanto sempre valido.



## BIOGRAFIE DELLE AUTRICI E DEGLI AUTORI

### Raffaele Ariano

È ricercatore presso la Facoltà di Filosofia dell'Università San Raffaele di Milano, nella quale insegna, tra i vari, il corso di Storia della filosofia contemporanea. È inoltre docente a contratto di Storia del cinema al MADE Program – Accademia di Belle Arti 'Rosario Gagliardi' di Siracusa. È autore di *Morte dell'uomo e fine del soggetto. Indagine sulla filosofia di Michel Foucault* (2014); *Filosofia dell'individuo e romanzo moderno. Lionel Trilling tra critica letteraria e storia delle idee* (2019).

### Fabio Benincasa

Insegna Storia dell'arte e Psicologia dell'arte presso la Duquesne University Rome e il RUFA – Rome University of Fine Arts. Tra i suoi ultimi libri: con A. Polegato, *Machiavelli in Contemporary Media* (2021); *Fra gioco e massacro. Vita sulla Terra dopo Ennio Flaiano* (2022).

### Maria Ida Bernabei

È assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale dell'Università di Udine, dove insegna semiotica dei media audiovisivi. Si occupa di cultura visuale, cinematografie specializzate e non-theatrical. Ha pubblicato *La linea sperimentale. Un percorso di ricerca attraverso quarant'anni di cinema documentario italiano* (2013); *Un'emozione puramente visuale. Film scientifici tra sperimentazione e avanguardia* (2021).

### Pietro Bianchi

È Assistant Professor in Teoria Critica e Film Studies al Dipartimento di Inglese dell'Università della Florida. Si occupa di cinema, psicoanalisi, filosofia e marxismo. Collabora come critico cinematografico con Cineforum, Film-Tv, Doppiozero e DinamoPress. Ha scritto con G. Bursi e S. Venturini, *The Film Canon* (2011); *Jacques Lacan and Cinema. Imaginary, Gaze, Formalisation* (2017).

### Irene Calabrò

È dottoranda in Filosofia presso l'Università degli Studi di Messina con un progetto sul cinema di Jean-Luc Godard e doctorante invitée presso il Centro di Ricerca CECILLE dell'Université de Lille. È redattrice delle riviste «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts» e «Mechane. Rivista di filosofia e antropologia della tecnica», dove sono apparsi suoi contributi. Collabora con la rivista «Fata Morgana Web».

### Gil Chataigner

È dottoranda in museologia all'Université du Québec à Montréal (UQAM), dopo una doppia formazione in museologia e biologia ambientale. La sua ricerca si concentra sulle pratiche di rappresentazione delle morfologie animali nell'istituzione del museo di storia naturale, proseguendo la ricerca del suo master "Musealizzare la forma animale:

l'esperienza estetica degli esemplari di animali naturalizzati nei musei di scienze naturali" (2022).

### Anna Caterina Dalmasso

Svolge attività di ricerca all'interno del progetto ERC Advanced Grant «An-I-conology. History, Theory, and Practices of Environmental Images», Università degli Studi di Milano. Caporedattrice della rivista «Chiasmi International», ha pubblicato *Le corps, c'est l'écran. La philosophie du visuel de Merleau-Ponty* (2018); *L'œil et l'histoire. Merleau-Ponty et l'historicité de la perception* (2019).

### Daniele Dottorini

Insegna Immagine contemporanea e Cinema documentario e sperimentale presso l'Università della Calabria. Dal 2008 è selezionatore per il Festival dei Popoli di Firenze, Festival internazionale del cinema documentario. È membro del direttivo delle riviste «Fata Morgana», «Fata Morgana Web» e «Filmcritica». Tra le sue ultime pubblicazioni: *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo* (2018); *Werner Herzog. L'anacronismo delle immagini* (2022).

### Federico Leoni

Insegna Antropologia filosofica all'Università di Verona, dove dirige con Riccardo Panattoni il Centro di ricerca «Teresia» per la filosofia e la psicoanalisi. I suoi ultimi libri sono: *Henri Bergson. Segni*

*di vita* (2021); *L'immagine-scatola. Joseph Cornell, Masashi Echigo, Robin Meier* (2022).

### Anna Marziano

È una regista la cui pratica è legata alla sperimentazione cinematografica. I suoi lavori includono elementi partecipativi e rivelano una predilezione per la commistione di tecnologie analogiche e digitali. La rigorosa composizione di immagini, suoni e parole si associa alle vitalità insita nel processo di produzione (dall'aspetto relazionale agli imprevisti apportati dalle tecnologie utilizzate). Dopo essersi formata come direttrice della fotografia al CSC di Roma, ha studiato presso gli Ateliers Varan e Le Fresnoy. I suoi lavori sono mostrati in vari festival e spazi artistici nel mondo. Vive a Padova e a Berlino ([www.annamarziano.com](http://www.annamarziano.com)).

### Viva Paci

Insegna Teorie del cinema e Pratiche semiotiche presso l'Université du Québec à Montréal (UQAM), dove dirige il *labdoc (laboratoire de recherche sur les pratiques audiovisuelles documentaires)* e il programma di dottorato in comunicazione. Le sue ultime ricerche vertono sulla questione delle tassidermie animali e sugli archivi del vivente. Tra i suoi libri ricordiamo *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition* (2012); con S. Boisvert, *Une télévision allumée. Les arts dans le noir et blanc du tube cathodique* (2018).



### Maria Russo

Insegna Etica della Comunicazione e dei Media e Filosofie del Cinema presso la Facoltà di Filosofia dell'Università Vita-Salute San Raffaele. È Visiting Fellow presso la University of the West of England (Bristol, UK), vice-direttore della rivista «Studi Sartriani» e vice-direttore del Centro di Ricerca e della rivista PHILM. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *Per un esistenzialismo critico. Il rapporto tra etica e storia nella morale dell'autenticità di Jean-Paul Sartre* (2018).

### Gianluca Solla

Insegna Filosofia teoretica presso l'Università di Verona, dove dirige PHILM. Centro di ricerca su filosofia e cinema. Tra i suoi ultimi libri: *Buster Keaton. L'invenzione del gesto* (2016); *Disegnare, la formula di Freud* (2022).

### Nicola Turrini

Insegna Ermeneutica filosofica presso l'Università di Verona, e fa parte del comitato direttivo di PHILM. Centro di ricerca su filosofia e cinema. Tra le sue pubblicazioni: *Fernand Deligny* (2018).

### Cornelia Wild

Insegna Letterature romanze e Scienze della cultura presso l'Universität Siegen. Dirige il DFG-Netzwerk «Dispositiv der Menge». Tra le sue pubblicazioni *Göttliche Stimme, Irdische Schrift: Dante, Petrarca und Caterina da Siena* (2016); *Passantinnen. Theorie des Vorübergehens von Dante bis Joyce* (2018).





