UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI: ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE,
DEL CINEMA E DELLA MUSICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA, CRITICA E CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI
CICLO XXVIII

"Le je filmé", scritture del sé nell'audiovisivo: declinazioni e sviluppi teorici nel cinema franco-belga contemporaneo dal 1986 ad oggi

Direttore della Scuola : Ch.ma Prof.ssa Francesca Ghedini

Supervisore :Ch.ma Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Dottoranda: Claudia Barolo

A Rosamaria Salvatore,

al suo desiderio,
così forte da aver saputo nutrire anche il mio.

Indice

Introduzione p. 2

I. Studi teorici sul genere e le forme dell'autobiografia letteraria p. 10
Autofiction p. 24

II. Declinazioni visive del sé p. 36

III. *Le journal filmé*, dalla letteratura al cinema

Introduzione p. 65
Il diario filmato p. 71
La *voix off* p. 77
Fonction du journal filmé p. 78

Alain Cavalier - Le Filmeur, La Rencontre, Irène p. 81

Dominique Cabrera - *Demain et encore Demain* p. 87

Joseph Morder - *Mémoires d'un juif tropical* p. 93

Journal de voyage

Raymond Depardon - *Journal de France* p. 97

Vincent Dieutre p.104
Leçons de ténèbres - Mon voyage d'hiver p.107
Rome désolée p.114
Bonne Nouvelle p.115
Bologna Centrale p.115
Entering indifference p.116
Dèspues la révolution p.116
Jaurès p.117

À la recherche de l'origine

Dominique Cabrera - *Grandir (Ô heureux jours!)* p.119

Sophie Bredier
Nos traces silencieuses p.129
Corps étranger p.131

Marianna Otero - *Histoire d'un secret* p.134

Journal de maladie

Hervé Guibert - *La pudeur or l'impudeur* p.138

IV. Forme di autobiografia nel cinema documentario

Introduzione p.143

Raymond Depardon - *Profils paysans* p.152
(L'Approche, Le Quotidien, La Vie Moderne)

Chantal Akerman - *D'Est* p.162
Sud, De l'autre côté, Là-bas p.167
Sud, p.169
De l'Autre côté p.173
Là-bas p.176

Agnès Varda
Les Glaneurs et la glaneuse p.180
Les Glaneurs et la glaneuse deux ans après p.185

V. Tra autobiografia, autoritratto e autofinzione

Agnès Varda - *Les Plages d'Agnès* p.189

Chantal Akerman - *Chantal Akerman par Chantal Akeman* p.196

Joseph Morder - *J'aimerais partager le*
printemps avec quelqu'un p.201

Boris Lehman - *Babel* p.204

VI. Film saggio / Essay film / Film essai

Introduzione p.214
Il saggio in forma filmica p.218
Verso una definizione p.221

Alain Cavalier - *Le Paradis* p.227

Boris Lehman - *Histoire de mes chevaux* p.231

Jean Luc Godard - *JLG/JLG, Autoportrait de décembre* p.234

Claudio Pazienza p.240
Tableau avec chutes p.243
Esprit de Bière p.247
L'Argent raconté aux enfants et à leur parents p.251
Scènes de chasse au sanglier p.253
Exercice de disparition p.258

Eric Pauwels
Lettre d'un cinéaste à sa fille p.262
Les films rêvés p.266

Arnaud de Paillers - *Disneyland mon vieux pays natal* p.272

Joseph Smolders
Mort à Vignole p.279
Voyage autour de ma chambre p.283

Jean-Daniel Pollet / Jean-Paul Fargier - Jour après jour p.287

Corpus p.290
Bibliografia p.292

Abstract italiano p.315
English abstract p.317

Introduzione

Le moi le plus vrai n'est pas le plus important.
Et d'ailleurs il n'est pas le plus vrai.
Il n'y a pas de vrai en matière de moi[1]

Decidere di affrontare un tema come quello delle espressioni a carattere autobiografico nel cinema, significa doversi misurare con una materia piuttosto insidiosa. Negli ultimi decenni infatti, la prolificazione di scritture soggettive in ambito cinematografico, pur avendo stimolato un interesse scientifico a livello internazionale, si è dovuta arrendere all'evidenza di trovarsi ad interagire con una realtà dai confini instabili, per la quale si è ricorso ad una moltitudine di definizioni che tentano di dar conto di un ibridismo formale ostinatamente resiliente a qualsiasi riduzione classificatoria.[2] Dagli studi promossi da Philippe Lejeune si è assistito ad una vera e propria *querelle* terminologica che ha reso conto di come, con il trascorre dei secoli, l'autobiografia si sia trasformata da «un territorio abbastanza delimitato, in un agglomerato disordinato e senza limiti…».[3]

Sebbene si sia arrivati oggi a protendere per termini meno prescrittivi (tra gli altri, *le je filmé,* che si è deciso infatti di adottare nel titolo del presente lavoro), che possano abbracciare una produzione sempre più eterogenea, permane una tendenza, riscontrabile pressoché trasversalmente nella produzione ascrivibile al genere, verso una natura che Ivan Tassi definisce «proteiforme», pronta a «celarsi sotto mentite spoglie nell'alveo di generi affini, o di annidarsi dietro

---

[1] P. Valery, *Mes cahiers*, Gallimard, Coll. de la Pléiade, T. II, Paris, 1960, p. 1240.

[2] Riporto a titolo d'esempio solo una delle tante riflessioni incontrate attraverso la consultazione dell'apparto teorico sviluppatosi attorno alle declinazioni autobiografiche nell'audiovisivo, che sottolinea l'ampiezza delle declinazioni filmiche individuate: «This obsession with identity did not bypass French cinema: soon a wave of self-reflexive films embracing miscellaneous cinematic practices such as intimate visual diaries, genealogical quests, home movies, travelogues, personal essays, mockumentaries, fictions of the real, even haiku portraits was beginning to emerge. At the junction of these different introspective practices, the self-portrait - once believed to be all but impossible in cinema - progressively developed into a film genre in its own right, probing the nebulous territory of the Self where personal experiences are interwoven with social, political, and cultural events», A. Calatayud, *The Self-portrait in French Cinema*, *Reflections on theory and on Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse*, in N. Edwards, A. L. Hubbell, A. Miller (edited by), *Textual and visual selves. Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2013, p. 210.

[3] W. Spengemann, *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre,* Yale University Press, New Haven-London, 1980, p. XII.

maschere impensate…».[4] Il presente studio, inserendosi all'interno di un'area di ricerca attualmente indagata in diversi Atenei italiani e internazionali[5], ha lo scopo di esplorare una produzione per alcuni versi "sotterranea", in quanto non sempre distribuita al di fuori dei paesi d'origine, e, di conseguenza, difficilmente visionabile se non all'interno di sezioni di singoli festival. Le opere provengono dall'ambito francese e belga, quest'ultimo particolarmente prolifico, per ragioni che in parte vengono chiarite dagli stessi autori, e sulle quali ritorneremo.

Se a fare da capofila vi erano conclamate figure tutelari, attive sin dagli anni Settanta, quali la regista Chantal Akerman per quanto concerne la produzione belga, piuttosto che Alain Cavalier e Agnès Varda[6] in ambito francese, tramite la consultazione di materiale critico[7], che negli anni ha sviluppato un'attenzione particolare rispetto ad una significativa tendenza nel cinema contemporaneo verso produzioni a carattere soggettivo, sono emerse una serie di altre presenze significative, che hanno via via nutrito il *corpus* che si è andato a costituire, e che hanno dato vita ad un panorama ricco di spunti, tutti meritevoli di un'indagine sistematica, in quanto testimoni di formule espressive di rilevante valenza estetica e tematica.

---

[4] I. Tassi, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Edizioni Laterza, Bari, 2007, pp. 10, 11.

[5] Segnalo il convegno *The Self-Portrait in the Moving Image*, tenutosi presso il Birkbeck Institute for the Moving Image a Londra, dal 28 febbraio al 1 marzo 2014, organizzato da Laura Mulvey e Michael Temple, al quale ho avuto modo di partecipare come auditrice. Tra gli interventi, alcune delle figure più rappresentative degli studi sulle declinazioni visive dell'autobiografia, tra cui Cecilia Sayad, docente presso l'University of Kent, autrice del recentissimo *Performing Authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema* (Tauris, London, 2013) e Laura Rascaroli, docente presso il Cork University College, che ha dedicato una serie di importanti contributi alle declinazioni saggistiche di opere a carattere autobiografico, tra cui il suo *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film,* (Wallflower Press, London and New York, 2009). Nell'ambito italiano, Federica Villa, docente presso l'Università di Pavia, ha intrapreso un percorso di ricerca sui modi e sulle forme autobiografiche e autoritrattistiche tra cinema e nuovi media (ricordo la sua recente pubblicazione *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2012). Nel 2013 ha fondato con Fabrizio Fiaschini il Centro di Ricerca SELF MEDIA LAB, Scritture, Performance, Tecnologie del Sé, sempre presso il dipartimento a cui fa capo.

[6] Agnès Varda, pur essendo nata a Ixelles in Belgio, ha girato la maggior parte dei suoi film in Francia.

[7] Cito tra gli altri, V. Dieutre, *Les règles du je*, in «La lettre du cinéma», n. 3, 1997; *L'au-delà documentaire*, Dossier dirigé par Françoise Audé, in «Postif», n. 481, mars 2001; G. Laurent, *Entre lyrisme esthétique et pessimisme culturel. Vincent Dieutre et les nouvelles voies autobiographiques de l'Europe,* in «Cinémas: Revue d'études cinématographiques», Volume 21, numéro 1, automne 2010; *Un cinéma du subjectif*, Actes du colloque organisée par l'École Supérieure d'Audiovisuel de l'Université de Toulouse II Le Mirail et l'École Nationale Louis-Lumière, à l'Abbaye École de Sorèze (février 2011). Per quanto riguarda le rassegne dei singoli festival, tra gli altri, Festival documentaire Visions du réel de Nyon; Rencontres du cinéma documentaire de Vic-le-Comte; Festival du film de la Rochelle.

Il primo criterio che ha regolato la scelta del *corpus* vede i registi in qualità di protagonisti dell'opera, o attraverso la voce narrante, o con la loro apparizione in video, secondo molteplici modalità. In deroga ad esso, vi sono alcuni lavori in cui sono le dichiarazioni stesse dei cineasti a confermare la natura autobiografica dell'opera. Da un punto di vista cronologico, il reperimento dei film si è effettuato a partire dal primo termine di confronto critico sulle scritture del sé nell'audiovisivo. Nel 1986, in chiusura della *Semaine du Cinéma et de l'autobiographie* all'Université libre di Bruxelles, ha luogo un convegno internazionale interamente dedicato alle questioni teoriche sollevate dal diffondersi nel campo cinematografico di espressioni autobiografiche classicamente relegate alla narrazione letteraria, seguito dalla pubblicazione degli atti in un numero monografico della *Revue Belge du Cinéma* nel 1987.

Le scelte metodologiche adottate, anteponendo alle singole analisi filmiche, un'approfondita disanima degli apporti critici generati a partire dagli anni Settanta, hanno permesso di articolare un proficuo confronto tra quanto la teoria letteraria ha elaborato rispetto alle scritture autobiografiche, e quanto invece la produzione filmica, nonché l'apparato teorico ad essa connesso, ha prodotto nel corso degli ultimi trent'anni. Oltre che arrivare ad una visione globale dello stato dell'arte rispetto agli studi che si sono sviluppati in ambito sia francofono che anglofono, la ricerca mira a rilevare quanto di innovativo i lavori esaminati, rispetto a scelte estetiche, linguaggio espressivo e tematiche evidenzino. Infatti, la suddivisione nei singoli capitoli che è stata proposta, più che a creare delle categorie nelle quali dover necessariamente circoscrivere opere che poco si prestano a farlo, è volta a suggerire attraverso le singole analisi, come ogni film, pur nella ricorrenza di stilemi e contenuti, possa affermarsi come variabile, scaturendo da singole soggettività, che in quanto tali sfuggono a categorizzazioni uniformanti.

Ogni sezione, tranne quella dedicata all'autofinzione, declinazione che trova ampio spazio nel primo capitolo, prevede una parte introduttiva che cerca di riassumere sia la letteratura che nello specifico si è sviluppata attorno alle singole tipologie, che una riflessione sulle caratteristiche riscontrabili e accomunabili nei lavori ivi inseriti.

Diverse risultano le osservazioni rispetto a quanto analizzato. Lontani da manifestazioni di un io relegato ad una dimensione ego-centrata, i film che

compongono il *corpus* non esibiscono un compiacimento contemplativo e estetizzante delle individualità che attraverso essi si esprimono; piuttosto rivelano la volontà di visitare i recessi meno acquietanti dei singoli percorsi esistenziali per interrogarli e, al contempo, instaurarvi un rapporto dialogante, consci di come ogni indagine indentitaria non possa che perpetrarsi e tradursi in un divenire instabile piuttosto che in un dire.

Ulteriore tendenza rilevata vede la dimensione soggettiva esperita da più parti come confronto con un'alterità che non è più limitata all'essenza del singolo, piuttosto fa emergere la necessità di un rapporto attivo con realtà collettive, talora vissute con maggior impulso attivista, altre volte con un'attitudine più contemplativa, seppur parimenti efficace.

È inoltre emersa la capacità del racconto in soggettiva di attivare una ricezione partecipata da parte dello spettatore. Quando non si tratta di formule come quelle adottate ad esempio da Chantal Akerman nei documentari analizzati, in cui il processo di identificazione con l'istanza narrante si attesta muovendosi su traiettorie più sottili e, seppur meno immediate, ugualmente significanti, nei casi in cui l'atto del filmare rileva del quotidiano del singolo regista, le parole d'ordine sembrano essere «interpellation et partage».[8] Pur non agendo sui tradizionali meccanismi di identificazione per tramite di personaggi frutto dell'invenzione registica, il cinema indagato, per il solo fatto di tradurre in immagine vite vissute in una contingenza che appartiene a ciascuno (molti dei protagonisti secondari sono persone comuni, mai apparse prima in video) e attraverso una dimensione che mette in scena l'uomo e solo secondariamente l'artista, consente al singolo di intercettare in quei vissuti una profonda risonanza con i propri percorsi indentitari.

Ma c'è di più. Le opere prese in considerazione sono nel complesso tese a mobilitare un apporto che possa non solo configurare ricerche estetiche atte a contrastare quella copertura uniformante del reale in cui verte la nostra contemporaneità, ma altresì a promuovere un cinema come forma pensante, che possa ritornare ad avere un ruolo all'interno del dibattito culturale, tornando a sensibilizzare all'immagine. Si tratta di una autorialità sempre più lontana dai meccanismi di produzione tradizionali, più propriamente artigianale, come la

[8] G. Leblanc, *De l'expression subjective directe*, in «Cahier Louis-Lumière», n. 8, 2011, p. 10.

definisce Eric Pawels, attuabile grazie alle nuove tecnologie digitali che consentono ai cineasti di slegarsi da troupe e esigenze di produzione, potendo esercitare una totale libertà espressiva. Talvolta, i budget contenuti hanno favorito la partecipazione al finanziamento dell'opera da parte dei professionisti che si prestavano a realizzare il film, con una successiva divisione degli eventuali incassi.[9]

Altri artisti come Claudio Pazienza o Arnaud De Paillers, hanno avuto la possibilità di realizzare le loro opere e vederle diffuse in televisione, aderendo ad iniziative promosse da reti come Arte.

Infine, un'osservazione che scaturisce dal constatare come la compagine belga conti molti dei registi analizzati (Lehman, Akerman, Smolders, Pazienza, Pawels), spinge a interrogarsi sull'effettiva influenza di uno stesso humus culturale che possa avere favorito la diffusione di una molteplicità di linguaggi espressivi tutti volti alla sperimentazione.[10]

Dopo queste prime considerazioni di carattere generale, veniamo all'articolazione della ricerca.

Il primo capitolo è incentrato su di un'esplorazione delle fonti teoriche anglofone e francofone che, nel corso del Novecento, hanno intensificato una prolifica speculazione sulle declinazioni letterarie del genere autobiografico, gettando le premesse agli studi sulle produzioni a carattere soggettivo nell'audiovisivo, oggetto del secondo capitolo. In ragione dell'estrema ampiezza dei contributi legati al genere esaminato, e vista la loro valenza di apporto *a latere* rispetto all'ambito della ricerca, questo capitolo non ha la presunzione di fornire una prospettiva esaustiva. Piuttosto, attraverso una rassegna dei postulati teorici che continuano ad interrogare la produzione critica, si è cercato di delineare l'evoluzione del genere autobiografico, ripercorrendo diacronicamente le tappe principali di un lungo percorso speculativo che, partendo dalla prime teorizzazioni che individuavano nell'opera di Jean Jacques Rousseau una sorta

---

[9] È quanto afferma ad esempio Eric Pawels relativamente al suo *Les film révés*, in «Les films rêvés», diffusée sur Radio Campus Orléans 88.3 FM en mars 2014, http://centsoleils.org

[10] «La Belgique est un territoire feconde parce-que c'est un territoire sans attache nationale..La Belgique est tout un petit pays qui est un accident culturel…Il a fallu un espace ou pourrait se confronter les catholiques et les protestants, les latins et les germains, le nord et le sud de l'Europe…ça a fait la Belgique…On est dans un rapport à la culture à nommer l'image, aux mots qui est très décale en faite que celui de la France ou de la Hollande, donc c'est assez unique…on a un rapport qui permets l'artisanat on a autre choses…les noms qui vous avez cité ont un rapport au documentaire et c'est pas par hasard», E. Pauwels, *ivi*.

di modello imprescindibile, è giunto a quelle produzioni che più recenti pubblicazioni definiscono *life writings.*

Compito del secondo capitolo è ripercorrere diacronicamente alcune della tappe più significative della riflessione teorica sulle espressioni soggettive nell'audiovisivo, evidenziando le questioni nevralgiche che hanno stimolato e continuano ad animare il dibattito attorno a questa specifica produzione. Sono molte le fonti teoriche che hanno contribuito a sondare un fenomeno che è andato via via ad imporsi quale modalità espressiva rilevante nell'era attuale, e che, attraverso le loro indagini, hanno progressivamente aperto ad una serie di interrogazioni atte non solo ad approfondirlo, ma altresì a ricercarne cause e a rilevarne potenzialità.

Per quanto concerne il terzo capitolo, la prospettiva d'indagine adottata nell'esplorare la produzione filmica ascrivibile al *journal filmé* è stata quella di interagire con alcuni degli studi più significativi dedicati alla declinazione letteraria del diario, con lo scopo di far emergere le caratteristiche salienti effettivamente riprese o modificate all'interno delle opere analizzate. Si è scelto di prediligere quei autori presi spesso come fondamentale riferimento dagli approfondimenti teorici nell'audiovisivo concernenti i diari filmati, per poi orientare l'analisi delle singole opere all'interno di raggruppamenti che tenessero conto delle ricorrenze tematiche riscontrate.

Attraverso il quarto capitolo si è cercato di dimostrare come alcune delle tappe dell'evoluzione del genere documentario fossero direttamente implicate nella definizione di quelle forme a carattere documentaristico che contraddistinguono parte della produzione autobiografica contemporanea. In particolare si è concentrata l'attenzione su di una serie di pratiche filmiche in cui lo stile autoriale diviene l'effetto di una soggettività mediata attraverso il suo incontro con il mondo. Uno degli approcci teorici maggiormente implicati è quello dell'*ethnic autobiography*: il genere autobiografico diviene etnografico nel momento in cui gli artisti comprendono come le loro storie personali siano necessariamente implicate in processi storici e costruzioni sociali più ampie. Inoltre, l'esplorazione della soggettività attraverso il genere documentaristico, mira ad individuare nuove possibilità per un'indagine socio-culturale o antropologica tradizionalmente delegata al documentario classicamente inteso.

Il quinto capitolo, mutuando quanto teorizzato da Serge Dubrovsky, rispetto all'autofinzione quale costrutto che scaturisce da un continuo lavoro sulla forma, interrogandosi in quanto ricostruzione arbitraria di frammenti sparsi di memoria, raccoglie una produzione di matrice autobiografica contraddistinta da una natura ibrida, dai confini incerti, che si costituisce quale fonte di continue interrogazioni. I film inclusi in questo capitolo costituiscono uno spazio di sperimentazione che manifesta una corto-circuitazione tra documentario e fiction, saggio e autobiografia, diario filmato e finzione, confermando ancora una volta un assunto ricordato inizialmente, ossia come «….l'autobiografia non può essere considerata - come di volta in volta ci hanno fatto credere i suoi fautori - del tutto bugia, finzione o verità, ma piuttosto la sommatoria ibrida, incerta e inestricabile dei tre termini».[11]

Nel sesto capitolo dedicato alla "forma saggio", si è cercato di raccogliere i principali contributi di matrice filosofica e letteraria sul genere che si sono succeduti a partire dalle prime teorizzazioni, evidenziandone gli apporti più significativi rispetto alla produzione filmica analizzata. L'analisi dei singoli film si è quindi elaborata a partire dai contributi critici pervenuti relativamente alla delineazione filmica dell'impianto di tipo saggistico.

Infine una puntualizzazione in merito al *corpus*. Nella ricerca effettuata, pur non potendo prescindere da alcuni esempi sui quali la critica si è ampiamente soffermata, si è cercato di privilegiare quei lavori ancora poco esplorati, al fine di rispondere più puntualmente all'esigenza di fare emergere alcuni dei linguaggi espressivi a carattere soggettivo più originali del panorama contemporaneo.[12] Dopo un'attenta considerazione, si sono esclusi alcuni titoli in quanto ritenuti rispondere solo in parte ai criteri stabiliti, opere che più che attestarsi all'interno delle declinazioni individuate, rivelano lambire l'ambito autobiografico, alcuni tematizzando istanze famigliari più che personali (Hélène Lapiower, *Petite conversation familiale* - 1999, Anne Morin, *Mes toits et moi* - 2003), altri rivelando una matrice più propriamente antropologica (Henri-Francois Imbert, *Doulaye une saison de pluie* - 1999), altri ancora per lo più

---

[11] I. Tassi, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Edizioni Laterza, Bari, 2007, p. 38

[12] J-L. Comolli, J.L. Comolli, *Propos tenus lors d'une rencontre entre Jean-Louis Comolli et Claudio Pazienza à la Maison de l'Image de Strasbourg, le 8 décembre 2007, à l'invitation de Georges Heck et de l'association Vidéo-les-beaux-jours,* www.centrepompidou.fr.

privi di una significativa rilevanza formale (Rémi Lange, *Omlette* - 1997).[13] Non si esclude la possibilità che qualche titolo sia sfuggito al seppur rigoroso, almeno negli intenti, lavoro di individuazione dei film da indagare. La ricerca, oltre ad aver beneficiato di una soggiorno parigino presso la sede di Bois D'Archy della Cinémathèque, ha trovato la collaborazione del centro per l'audiovisivo Maison du Doc, ente associato alla Bibliothèque Nationale de France, che mi ha concesso l'invio di diverse *copies de travail* di opere altrimenti non reperibili.

[13] Pur quanto riguarda la produzione di Gerard Courant, si è deciso di non includerla nel corpus, in quanto i suoi numerosissimi diari filmati non rispondono ai criteri individuati per la selezione delle opere. Non è stato invece possibile reperire le opere di Jean Claude Rousseau, nonostante l'iniziale disponibilità dimostrata dal regista.

I. Studi teorici sul genere e le forme dell'autobiografia letteraria

…si existentiel et inhérent à
une ontogenèse psychologique qu'il
paraisse aujourd'hui,
le sentiment de l'intimité n'est pas an-historique: il
varie dans le temps et l'espace.[14]

Ai fini della ricerca, si è resa necessaria un'esplorazione delle fonti teoriche - principalmente anglofone e francofone - che nel corso del Novecento, hanno intensificato una prolifica speculazione sulle declinazioni letterarie del genere autobiografico, gettando le premesse agli studi sulle produzioni a carattere soggettivo nell'audiovisivo, oggetto del secondo capitolo. In ragione dell'estrema ampiezza dei contributi legati al genere esaminato, e vista la loro valenza di apporto *a latere* rispetto all'ambito della ricerca, le pagine che seguono, non hanno la presunzione di fornire una prospettiva esaustiva. Piuttosto, attraverso una rassegna dei postulati teorici che continuano ad interrogare la produzione critica, si cercherà di delineare l'evoluzione del genere autobiografico, ripercorrendo diacronicamente le tappe principali di un lungo percorso speculativo che, partendo dalla prime teorizzazioni che individuavano nell'opera di Jean Jacques Rousseau una sorta di modello imprescindibile, è giunto a quelle produzioni che più recenti pubblicazioni definiscono *life writings.*
Come ci ricorda Jean Philippe Miraux[15], la spinta verso un'attraversamento conoscitivo del sé, ha contraddistinto la produzione filosofica e letteraria sin dalla letteratura antica. Dobbiamo a Sant' Agostino e alla sua autobiografia spirituale, *Le Confessioni*, una prima tappa del lungo percorso che vedrà l'individuo ritornare su se stesso quale principale oggetto della propria scrittura. In epoca medioevale, le produzioni a carattere soggettivo esistevano solo nell'ambito religioso, avvalorate dall'essere rivolte al dialogo con il divino. Non potevano non attenersi a dettami prescrittivi, che ne consentivano la realizzazione unicamente a fini educativi, per l'altrui esistenza. Successivamente, durante il rinascimento umanista, attraverso un graduale

[14] D. Madelénat, *L'Intimisme*, coll. Littératures modernes, PUF, Paris, 1989, p. 34.

[15] Attraverso la lettura di alcune delle opere di autori cardine del genere autobiografico come Jean Jacques Rousseau, Michel Leris e Jean Paul Sartre, Jean Philippe Miraux ci guida attraverso un'ampia indagine del genere; J.P. Miraux , *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Éditions Nathan, Paris, 1996.

avvicinamento ad una dimensione terrena dell'uomo, e grazie all'affermazione della classe borghese, l'autobiografia, sino ad allora relegata ad una ristretta *élite* culturale, emancipandosi dall'ubbidienza a norme codificate, sperimenta un processo di democratizzazione, inaugurando quella che potremmo definire la moderna preoccupazione per l'autocoscienza.[16] Ciò che conta ai fini della riconoscibilità e della legittimità del genere, non è più l'avallo fornito dalla storia, dalla politica, dalla religione o dal fatto di aver compiuto gesta edificanti o eccentriche. La normalità del vissuto quotidiano viene gradualmente nobilitata:

> Il n'est donc plus nécessaire d'avoir connu une aventure exceptionnelle ou d'avoir une expérience de la folie, de la prison, de la politique, du spectacle, de la maladie ou de la mort pour écrire ses souvenirs. Il suffit, à vrai dire, d'avoir n'importe quoi à raconter, même de plus quotidien. Altérité et banalité se disputent la première place sur le marché du «vécu».[17]

Si attribuisce la nascita dell'autobiografia "moderna" alle *Confessioni* di Jean Jacques Rousseau, che rappresentano una novità assoluta grazie all'inedita importanza affettiva e antropologica accordate per la prima volta all'infanzia:

> Le sue Confessioni si aprono con l'orgogliosa sicurezza di accingersi a un'impresa che non conosce esempi e che non conoscerà imitatori. Al principio dell'uniformità è subentrato il canone della diversità, col risultato che l'autobiografia, più che come *topos*, è ora pensata come *unicum*.[18]

L'evoluzione etimologica del termine *autobiographie,* che secondo quanto sostenuto da Philippe Lejeune, uno dei massimi esponenti degli studi sul genere, è stato importato in territorio francese agli inizi del XIX secolo dall'Inghilterra e dalla Germania, attesta quanto sopra esposto. La diffusione più tarda in territorio francese sembra essere legata all'importanza riconosciuta a quello che era ritenuto una sorta di genere nazionale: le memorie. Come ricorda Jean-Claude Berchet, è proprio nella sostanziale distanza tra un'istanza

---

[16] Se la scuola anglosassone, concorda nell'attribuire alla riforma protestante il merito di aver promosso un produzione letteraria contraddistinta da processi introspettivi, nell'ambito della critica francese, Philippe Lejeune propende nell'individuare in una serie di fenomeni e movimenti di pensiero, che hanno visto la luce alla fine del diciottesimo secolo, quali l'Illuminismo, la Rivoluzione Industriale, con la conseguente affermazione della classe borghese e l'affacciarsi del Romanticismo, le principali spinte alla promozione delle scritture del sé; P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie problèmes de vocabulaire,* in «Revue Belge du cinéma», n. 19, 1987, pp. 9,10.

[17] J. Raabe, *Le marché du véçu*, in C. Delhez-Sarlet, M. Catani (a cura di) *Individualisme et autobiographie en Occident*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1983, p. 235.

[18] A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 84.

memoriale prettamente storica e, contrariamente, una dimensione intimista e individuale, che si deve riconoscere l'importanza per certi aspetti rivoluzionaria accordata all'autobiografia:

> Il faut se garder de confondre les autobiographies avec les mémoires, quoique dans ces derniers, les narrateurs se trouvent aussi plus ou moins en scène. L'autobiographie est une confession, un développement psychologique, un drame intérieur mis à nu. L'auteur de mémoires n'est pas tenu de rendre compte de ce qui se passe au fond de l'âme; il n'a promis au lecteur que des notes, des explications; il a écrit le commentaire de l'histoire; l'autobiographie fait le roman du coeur.[19]

Se sin dalle prime definizioni apparse nel dizionario Larousse (seconda metà del diciottesimo secolo), si poneva come presupposto fondamentale la veridicità di quanto scritto, limitandone la struttura alla forma del racconto,[20] circa un secolo più tardi nel *Dictionnaire universel des litteratures* (1876)[21]*,* Gustave Vapereau, estende le possibilità formali del genere, che possono anche non rendere esplicitamente manifesta l'intenzione autoriale, evidenziandone al contempo la natura dai contorni instabili. Lejeune aggiunge che tra queste due posizioni, si collocano numerose formule intermedie, che spesso vengono raggruppate sotto la definizione di "autofinzione", concetto sul quale avremo modo di tornare, testimoniando una serie di slittamenti di senso che verrano trasferiti anche al testo filmico di carattere autobiografico.

Volgendo l'attenzione a quanto accade parallelamente nell'evoluzione lessicale di *intime,* termine spesso utilizzato per oggettivare produzioni a carattere soggettivo, si sperimenta un graduale spostamento del lemma da un ambito generalmente esterno al soggetto e inerente a legami affettivi, ad una dimensione principalmente interiore. Nel corso del diciottesimo secolo infatti, si intensifica nelle definizioni fornite dai principali dizionari francesi, il legame tra la

---

[19] J. C. Berchet, *Les Mémoires d'outre-tombe: «une autobiographie symbolique»*, in D. Zanone, C. Massol (sous la direction de), *Le moi et l'Histoire 1789-1848*, Université Stendhal, ELLUG, Grenoble, 2005, p. 43.

[20] «…la vie d'un individu écrite par lui-meme. l'autobiographie est conçue comme une variété des Mémoires: un récit référentiel, qui se donne pour verdique, écrit par la personne elle-meme, et centre (par opposition aux Mémoires) sur la vie individuelle plutôt que sur l'histoire collective», P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire,* cit.*,* p. 7.

[21] «Tout texte, quelle qu'en soit la forme (roman, poème, traité philosophique), dont l'auteur a eu l'intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d'exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments», G. Vapereau, in P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie problèmes de vocabulaire, ivi.*

nozione di *intime* e una processo introspettivo[22], sino ad estendere gradualmente e in maniera più esplicita l'ambito lessicale ad accezioni psicologiche e psicoanalitiche, nonché alla sfera anatomica e sessuale.

A partire dal 1850 l'autobiografia invade lo spazio letterario e la sua diffusione contribuisce allo sviluppo di forme parallele di scrittura in prima persona, quali diari intimi e memorie, che testimoniano come la pratica confessionale, originariamente di imposizione religiosa, subisca un progressivo processo di laicizzazione, divenendo prassi interiorizzata.

Questa letteratura dal carattere intimista conoscerà via via un successo sempre più crescente, fino a diventare dominante nel corso del Novecento.

Il percorso delle scritture a carattere soggettivo ha di fatto esperito un rapporto osmotico con i cambiamenti di paradigma delle forme del pensiero che si sono susseguiti nel corso dei secoli. Come ricordano Sidonie Smith e Giulia Watson, «remembering has also a politics. There are struggles over who is authorized to remember and what they are authorized to remember, struggles over what is forgotten, both personally and collectively».[23] I processi cognitivi e linguistici appartenenti a ciascuna cultura contribuiscono di fatto a far si che certe modalità del ricordo vengano accettate, riconosciute e valorizzate dalla comunità, contribuendo a plasmare e a strutturare forme canoniche attraverso le quali costruire le proprie narrazioni, modalità che le speculazioni strutturaliste avranno modo di interrogare.

Se la concezione classica di autobiografia presupponeva un soggetto in grado di accedere a se stesso attraverso un processo introspettivo che gli consentiva

---

[22] «Bescherelle (édition1845-1846) donne comme premiers synonymes de l'adjectif *intime* intérieur, profond…"dans le sens intérieur, ce qui existe au fond de l'âme. Persuasion, conviction intime…". Peu à peu, l'idée de l'intériorité psychologique se ménage une place dans les dictionnaires; observation corrobore par le dictionnaire de Laveaux (1842), qui explicite sens intime par "sentiment de ce qui se passe au-dedans de nous"», V. Montémont, *Dans la jungle de l'intime: enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008),* in A. Coudreuse, F. Simonet-Tenant (sous la direction de), *Pour une histoire de l'intime et des ses variations*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 18.

[23] S. Smith, G. Watson, *Reading Autobiography. A guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, p. 18.

un resoconto veritiero della sua esistenza e di quanto l'ha animata,[24] «l'immacolata e compatta identità del cogito cartesiano»[25] dell'autobiografia tradizionalmente concepita, viene a sfaldarsi con l'apparire di movimenti di pensiero che hanno contribuito ad estrometterlo dalla sua dimensione abituale, fino ad essere definitivamente spodestato. Agli inizi del ventesimo secolo l'integrità dell'io, per come era stata concepita sino allora, inizia a vacillare sotto la spinta degli stimoli forniti da nuove correnti di pensiero. Se la teoria marxista privava il soggetto di una supposta autonomia, assoggettandolo a più ampie influenze economiche, l'avvento della psicoanalisi individuava nell'inconscio l'impossibilità per l'individuo di dominare razionalmente la propria esistenza:

> D'autre part, la conviction, peu à peu, s'impose que rien, au fond, n'est réel et que tout n'est peut-être bien que fiction. Cette remise en cause des référents et des valeurs conduit bientôt à une critique du sujet cartésien – dans les abysses duquel on pressent dès lors que se trouve une sombre contrée: l'inconscient.[26]

Parallelamente, il formalismo russo e linguisti quali Ferdinand De Saussure, teorizzano il soggetto quale entità parlata dal linguaggio, definendo l'individuo quindi come il prodotto di regimi discorsivi: «Thus we might conceive autobiographical writing as an endless prelude…a purely fragmentary, incomplete project, unable to be more than an arbitrary document».[27]

Progressivamente, la produzione letteraria si allontana così dalla funzione referenziale del linguaggio e la logica mimetica della rappresentazione cede ad una logica poetica di ricreazione della realtà.

La critica letteraria che si è andata a costituire attorno al genere autobiografico, si è confrontata diacronicamente con quanto la speculazione filosofica e non ha elaborato rispetto ai movimenti di pensiero ricordati, cercando di addentrarsi

---

[24] «L'autobiographie classique suppose un sujet qui peut avoir accès à soi-même par le retour sur soi, le regard intérieur, l'introspection véridique, et, par là même, est capable de nous livrer l'histoire de ses pensées, faits et gestes, de faire un authentique récit de sa vie. À nous ensuite de juger sur pièces, de condamner ou d'absoudre», S. Doubrovsky, *Textes en main*, in S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (sous la direction de), *Autofictions & Cie*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de L'université de Paris X, Université Paris X, Paris, 1993, p. 210.

[25] S. Petrosino, *Conversazione sul soggetto*, in «Comunicazioni sociali», n. 3, 2012, p. 426.

[26] S. Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris, 2003, p. 110.

[27] L. A. Renza, *The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography*, in James Olney (edited by), *Autobiography – Essays Theoretical and Critica*l, Princeton University Press, Princeton, 1980, p. 295.

nella produzione a carattere soggettivo, al fine di indagarne i meccanismi più profondi. Il testo di Sidonie Smith e Julia Watson *Reading Autobiography. A guide for Interpreting Life Narratives*[28]*,* suddivide la produzione critica in tre fasi distinte, ciascuna contraddistinta da pubblicazioni emblematiche.

La prima fase è dominata dall'opera di Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, pubblicata in più volumi a partire dal 1907, ma tradotta in inglese solo negli anni cinquanta. Per quanto all'interno della sua opera lo studioso fornisse una definizione estremamente elementare di autobiografia - «the description (*graphia*) of an individual human life (*bios*) by the individual himself (*autos*)»[29] - il suo testo ha continuato ad influenzare il pensiero critico per tutta la prima metà del Novecento, in particolare rispetto ai criteri atti ad individuare e classificare testi autobiografici, criteri che si basavano principalmente sul riscontrare la veridicità di quanto scritto in base a documenti storici che potevano o meno attestarne la validità, limitando l'analisi a quelle esistenze dalla valenza culturale di rilievo sotto l'egida di "white and male*",* a discapito di forme più marginali di narrazioni del sé quali memorie e diari.

Questo fino a quando nuove correnti di pensiero sono subentrate nella ridefinizione del concetto di individuo e di veridicità di quanto affermato.

La pubblicazione nel 1956 del saggio di George Gusdorf, *Conditions and limits of autobiography,*[30] segna l'inizio di una seconda fase nell'evoluzione della speculazione teorica rispetto al genere. L'apporto dello studioso rileva come la critica, alla luce delle nuove correnti di pensiero, avesse contribuito a costituire nuovi parametri di valutazione che andavano a sostituire un'attestata veridicità storica con la valenza implicitamente artistica dell'opera. Questo ha gradualmente permesso di estendere il raggio d'azione degli studi critici anche a quelle produzioni in precedenza trascurate, consentendo loro una visibilità sino ad allora negata. Si tratta di quelle scritture quali diari, memorie, epistolari, riconducibili ad un ambito autobiografico che ora si costituisce quale oggetto d'indagine, nobilitando contemporaneamente anche fonti autoriali che il retaggio

---

[28] S. Smith, G. Watson, *Reading Autobiography. A guide for Interpreting Life Narratives,* cit.

[29] G. Misch, *A History of Autobiography in Antiquity,* Two volumes, Harvard University Press, Cambridge, 1951.

[30] G. Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography*, in J. Olney (a cura di), *Autobiography – Essays Theoretical and Critical*, cit.

culturale che imbrigliava le forme del pensiero prima delle rivoluzioni epistemologiche del primo Novecento, aveva contribuito ad escludere dal panorama d'indagine. Gusdorf analizza come la discrepanza temporale tra il presente, momento in cui si redige lo scritto autobiografico, e l'esperienza passata, comporti un processo di messa in forma che possiede gli attributi di un manufatto artistico. Si tratta di un processo che grazie alla consapevolezza acquisita nel corso del tempo, rende gli episodi rivisitati più autentici in quanto questi, attraversati da uno sguardo "cosciente", instaurano con il soggetto un legame più intimo.

> The passage from immediate experience to consciousness in memory, which effects a sort of repetition of that experience, also serve to modify its significance….the past that is recollected has lost its flesh and bone solidity, but it has won a new and more intimate relationship to the individual life that can thus, after being dispersed and sought again throughout the course of time, be rediscovered and drawn together beyond time…The significance of autobiography should therefore be sought beyond truth and falsity…[31]

La speculazione del teorico rappresenta un importante contributo al processo di legittimazione di un assunto che diverrà patrimonio comune, ossia che la valenza del racconto autobiografico sia da ricercare al di là di una sua attinenza ad un precetto di verità, in quanto, sia la lontananza dal vissuto rimembrato che la sua messa in forma, concorrono a creare una verità con ogni probabilità più autentica di quella canonicamente intesa. Come evidenzia George May,

> Le problème de la vérité dans l'autobiographie est donc très probablement un faux problème: du fait que l'autobiographie est autobiographie, elle n'est pas véridique. Une première raison en est que, quoi qu'il fasse, l'autobiographe ne peut pas échapper au present dans le quel il écrit, afin de rejoindre pleinement le passé qu'il rapporte.[32]

La problematicità legata ad una resa veritiera degli eventi passati è stata al centro del dibattito teorico a partire dal contributo di Gusdorf. A cavallo tra la seconda e terza generazione di studi critici, la produzione di James Olney, in particolare il suo, *Metaphors of the self. The meaning of autobiography*[33]*,*

---

[31] *Ivi*, pp. 38, 39.

[32] G. May, *L'autobiographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1979, p. 88.

[33] J. Olney, *Metaphors of the self*. *The meaning of autobiography,* Princeton University Press, Princeton, 1972.

prosegue l'indagine dei meccanismi che regolano le espressioni del sé in letteratura. Il processo mnemonico, nel suo movimento instabile di riappropriazione del passato, consente a determinati ricordi di affiorare con forza, mentre ne trascura altri, secondo una propria logica, in quanto il moto implicito all'esistenza non si affida ad una progressione lineare che dal passato conduce al presente. Piuttosto, la sua essenza è da ricercare nel rapporto diretto tra lo stato cosciente dell'individuo e il suo inconscio e nel dinamismo che li contraddistingue. Dinamica che sottolinea come la ricostruzione del passato comporti un atto creativo che, per la distanza che lo separa dal momento vissuto, implica l'affabulazione del sé più che una sua resa veritiera.

> The very fact of memory and its peculiar operation, bringing back some things, neglecting other things and other times entirely, seems to argue that selfhood is not continuous; for it brings up one self here and another self there, and they are not the same as one another, nor do they even seem to the same degree selves…Life does not stretch back across time but extends down to the roots of individual being; it is atemporal, committed to a vertical thrust from consciousness down into the unconscious rather than to a horizontal thrust from the present into the past.[34]

Tra le riflessioni proposte dallo studioso americano, che negli anni, come nel caso di Philippe Lejeune, ha continuato a occuparsi di scritture soggettive[35], emerge una delle istanze teoriche che andrà ad animare molta della speculazione degli autori appartenenti alla terza generazione, sui quali torneremo, ossia il carattere sostanzialmente performativo dell'esperienza umana, contraddistinta da una natura in continuo divenire[36] e la conseguente difficoltà ad elaborare definizioni per un genere letterario che, partendo da processi indentitari individuali, irriducibili a modelli univoci, resiste a definizioni irregimentate:

---

[34] J. Olney, *Some versions of memory/Some version of bios: The Ontology of Autobiography*, in James Olney (edited by), *Autobiography – Essays Theoretical and Critica*l, cit., pp. 239-241.

[35] Ricordiamo tra gli altri, la curatela di un volume fondamentale per gli studi sul genere, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical,* già citato in precedenza, e il più recente *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing,* University of Chicago Press, Chicago, 1998.

[36] «Like the elements, individual man never is but is always becoming: his self, as Carl Gustaf Jung will say some twenty-five hundred years after Heraclitus – is a process rather than a settled state of being. The order that men seek is never static and out there but always going on, and going on within them, and always coming into being. Only with the coming of death must the self settle its accounts», J. Olney, *Metaphors of the self. The meaning of autobiography,* cit., p. 6.

> …if he is a being unique in mind and in body, in feeling and intuition – unique, according to Gestalt psychologists, even in his sensory complement – then there can hardly be any doubt that the structure of the world that each man works out for himself in his deep self-consciuosness and projects onto the world though it may resemble other such structures here and there, will be unique as a whole.[37]

Olney anticipa quanto la critica più recente ha assimilato come dato assodato. La natura sempre più eterogenea delle narrazioni soggettive ha gradualmente spodestato l'autorità di uno statuto autobiografico *tout court*:

> …definition of autobiography as a literary genre seems to me virtually impossible, because the definition must either include so much as to be no definition, or exclude so much as to deprive us of the most relevant texts. Either way, definition is not particularly desirable or significant.[38]

Anche Jean Starobinsky, sottolinea come l'ampio panorama delle produzioni a carattere autobiografico mini di fatto la possibilità di misurarsi con delle caratteristiche formali comuni. È invece il singolo stile adottato a ergersi quale cifra espressiva atta a rendere ogni singola opera unica:

> …les conditions de l'autobiographie ne fournissent qu'un cadre assez large, à l'intérieur duquel pourront s'exercer et se manifester une grande variété de «styles» particuliers. Il faut donc éviter de parler d'un style ou même d'une forme autobiographique, car il n'y a pas, en ce cas, de style ou de forme génériques. Ici, plus que partout ailleurs, le style sera fait de l'individu.[39]

Per quanto concerne il già menzionato rapporto tra contingenza della scrittura e elaborazione dell'evento passato, la posizione di Starobinsky è in linea con quanto affermato da Olney rispetto all'implicita riformulazione del vissuto a partire dall'attualità del momento in qui questo viene rievocato:

> Au vrai, le passé ne peut jamais être évoqué qu'à partir d'un présent: la vérité des jours révolus n'est telle que pour la conscience qui, accueillant aujourd'hui leur image, ne peut éviter de leur imposer sa forme, son style. Toute autobiographie - se limitât-elle à une pure narration - est une auto-interprétation.[40]

---

[37] *Ivi*, p. 22.

[38] *Ivi*, p. 39.

[39] J. Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, in «Poétique», n. 3, 1970, p. 255.

[40] *Ivi*, p. 258.

In questo senso lo segue George May. Sebbene l'autobiografo affermi di voler raccontare fedelmente tutto ciò di cui ha mantenuto il ricordo, nel riordinare le proprie memorie dovrà ricorrere ad una struttura che possa garantire l'intelligibilità del suo racconto, mentre la realtà psichica passata si ripresenta in modo frammentato, secondo connessioni arbitrarie. Le riflessioni di May possono essere dunque accostate alle teorie strutturaliste nello svelare un paradosso dal quale gli studi a venire non potranno esimersi: quanto viene affermato essere riconducibile ad un dato di verità è a tutti gli effetti frutto di una costruzione che impedisce di continuare a promuovere la veridicità quale presupposto essenziale del genere.

Come già ricordato, l'apporto di Lejeune agli studi sul genere autobiografico, in letteratura e non, consta di numerosissimi contributi e copre un'arco temporale che arriva all'attualità dei diari sul web, e non può non aver risentito dell'evoluzione che la speculazione teorica, sollecitata dall'evolversi e dall'espansione della produzione a carattere soggettivo, ha negli anni sperimentato. La vastità dell'apparato critico elaborato dallo studioso necessiterebbe un'esposizione approfondita e puntuale degli snodi teorici che hanno contraddistinto la sua lunga ricerca, percorso che esulerebbe dall'obiettivo di questo capitolo.[41] Mi soffermerò su alcune importanti riflessioni del teorico francese, che, oltre a testimoniare l'evoluzione del suo pensiero, ne attestano la prolifica influenza sulla speculazione critica successiva o coeva, che raramente riesce a prescindere dalla valenza scientifica della sua produzione. Quanto invece da lui elaborato relativamente al *journal intime* verrà indagato nel capitolo dedicato al *journal filmé.*

Dobbiamo al suo *Le Pacte autobiographique*[42] una teorizzazione che ha fornito la formulazione di un canone autobiografico, e, contemporaneamente, ha promosso un'operazione di legittimazione della figura autoriale in un'epoca

---

[41] Queste sono le principali pubblicazioni ad opera di Philippe Lejeune, tralasciando i numerosissimi contributi a lavori collettivi: *L'autobiographie en France*, A. Colin, Paris, 1971; *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias,* Éditions du Seuil, Paris, 1980; *Moi aussi*, Éditions du Seuil, Paris, 1986; *La Pratique du journal personnel,* Centre de sémiotique textuelle, Université de Paris X, 1990; *Pour l'autobiographie: chroniques*, Éditions du Seuil, Paris, 1998; *Les brouillons de soi*, Seuil, Paris, 1998; *"Cher écran ..." : journal personnel, ordinateur, Internet*, Éditions du Seuil, Paris 2000; *Signes de vie: le pacte autobiographique 2*, Éditions du Seuil, Paris, 2005; *Les brouillons de soi II*, Éditions du Seuil, Paris, 2005. Segnalo inoltre il sito creato dall'autore, www.autopact.org.

[42] P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Édition du Seuil, Paris, 1975.

dominata invece dalla sua esautorazione in nome dell'autonomia del testo; una «posizione teorica di una definizione tradizionale e irriflessiva dell'autobiografia» nota Gianfranco Marrone, «dunque di una epistemologia referenzialista pre-sassuriana e antistrutturale».[43]

Le Pacte autobiographique, oltre che rappresentare un'opera fondamentale, diverrà termine d'uso comune, atto a definire il rapporto di fiducia instaurato tra l'autore di opere autobiografiche, che si impegna a raccontare la propria vita in maniera veridica, e il lettore. La definizione fornita da Lejeune è la seguente: «Récit rétrospectif en prose qu'une persone réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité».[44] Nell'estratto che segue, vengono indicate dall'autore le caratteristiche proprie al genere, attraverso un resoconto che sconta un carattere eccessivamente tassonomico, all'origine delle numerose confutazioni mosse dalle successive riflessioni teoriche.

> La définition met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes:
>
> 1. Forme du langage:
> a) récit
> b) en prose
> 2. Sujet traité: vie individuelle, histoire d'une personnalité.
> 3. Situation de l'auteur: identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.
> 4. Position du narrateur:
> a) identité du narrateur et du personnage principal
> b) perspective rétrospective du récit
>
> Est une autobiographie toute oeuvre qui remplit à la fois les conditions indiquées dans chacune des catégories. Les genres voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes ces conditions. Voici la liste de ces conditions non remplies selon les genres:
>
> - mémoires
> - biographie
> - roman personnel
> - poème autobiographique
> - journal intime
> - autoportrait ou essai
>
> Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom. Mais la place assignée à ce nom est capitale: elle est liée, par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une

[43] G. Marrone, *Introduzione*, in E. Giliberti (a cura di), *Finzioni autobiografiche*, Edizioni QuattroVenti, Urbino, 2009, p. 11.

[44] P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cit., p. 14.

> personne réelle…un auteur, ce n'est pas une personne. C'est une personne qui écrit et qui publie….l'auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours…l'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps l'autobiographie que tous les autres genres de la littérature intime.[45]

Pur diversificando i generi vicini all'autobiografia, Lejeune identifica nell'identità tra autore della narrazione e protagonista del racconto, un criterio imprescindibile di tutta la produzione ascrivibile alla *littérature intime,* spostando l'attenzione critica sul processo di ricezione dell'opera.

Le critiche mosse al suo *Le Pacte,* nonché le successive evoluzioni del pensiero critico sull'autobiografia, l'hanno portato a risollevare alcune delle questioni prese in esame in precedenza, tra cui i criteri per la delimitazione del corpus da analizzare e gli elementi riguardanti la definizione di opera autobiografica. Da questa nuova prospettiva nascono, tra gli altri, *Je est un autre*[46] e *Signes de vie: le pacte autobiographique 2.*[47]

Una prima precisazione riguarda il concetto di "patto". Lo studioso afferma che esso era stato ideato attraverso l'individuazione dei meccanismi necessari affinché la credibilità dell'autore, rispetto alla sua esperienza di vita, avesse modo di affermarsi. Per quanto concerne invece la legittimità concessa in precedenza solo alla narrazione in prosa, l'autore opta ora per un ampliamento delle possibilità formali a disposizione, adottando un termine di più ampio respiro, quello di "spazio autobiografico", prediligendo un principio di autenticità più che di esattezza.

Già in precedenza, verificando come la comparsa del *Nouveau Roman* con le sue innovazioni formali avesse di fatto ampiamente influenzato la produzione autobiografica, e in linea con la crescente diversificazione delle scritture a carattere soggettivo, Lejeune aveva confermato la difficoltà di individuare confini netti tra la varietà delle formule linguistiche adottate:

---

[45] *Ivi*, pp. 14, 23, 24.

[46] P. Lejeune, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias,* Éditions du Seuil, Paris, 1980.

[47] P. Lejeune, *Signes de vie : le pacte autobiographique 2,* Éditions du Seuil, Paris, 2005.

> Les troupes de Robbe-Grillet franchissent la frontière et envahissent le territoire autobiographique. Que va-t-il se passer? Les populations vont-elles venir au devant du conquérant et se ranger sous ses lois? Ou bien les tropes vont-elles être conquises par ce qu'elles croyaient conquérir, et s'abandonner aux délices de Capoue du narcissisme? Sans doute l'essentiel est-il ailleurs: dans le métissage qui s'ensuivra (métissage, ici, des stratégies d'écritures et des contrats de lecture), métissage nécessaire au renouvellement de la littérature comme il l'est à celui de la vie elle-même.[48]

Attraverso il chiarimento di alcune questioni che dopo la pubblicazione di *Le pacte* avevano suscitato pareri discordanti, il critico, con le successive pubblicazioni, dimostra di aver in parte superato l'eccessivo formalismo che gli era stato contestato. A sostegno del progressivo rinnovamento del suo apporto teorico e in risposta alle critiche mosse sulla composizione dei precedenti corpus individuati, prende piede il più recente interesse verso forme autobiografiche meno letterarie, quali diari inediti di persone comuni.

> L'expression autobiographique est un fait de civilisation…Et bien sur, il n'y a dans les faits d'expression à la première personne, ni unité, ni éternité: je passe son temps à être autre, et d'abord autre que ce qu'il était avant… Peut être est-ce en ce sens modeste, qu'il faut prendre finalement la formule affichée dans le titre de ce livre: point de départ y d'une recherche, qui reste à suivre.[49]

Risulta fondamentale a questo punto del nostro percorso, soffermarsi sul contributo di uno degli esponenti più significativi del movimento strutturalista, ed in particolare, in quella che viene ritenuta la sua autobiografia, *Roland Barthes par Roland Barthes*[50]*,* pubblicata in concomitanza con *Le Pacte Autobiographique.* Come risposta al formalismo di Lejeune, in quello che si potrebbe identificare come un'inconsapevole sberleffo duchampiano, il testo di Roland Barthes, allontanandosi dallo schema canonico proprio alla scrittura autobiografica, interroga il genere, sperimentando nuove formule in cui la frammentazione testuale, quale diretta manifestazione di un vacillamento identitario, trova sempre più spazio. Lo scrittore affermava come vi fosse la necessità di trovare delle forme inedite che consentissero alla parola di affrancarsi dalle convenzioni letterarie, di inventare una scrittura, «libérée de

---

[48] P. Lejeune, *Nouveau roman et autobiographie*, M. Contat (sous la direction de), *L'Auteur et le manuscrit,* P.U.F., Paris, 1991, p. 70.

[49] P. Lejeune, *Je est un autre*, cit., p. 235.

[50] R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

toute servitude à un ordre marqué du langage».[51] L'ordine cronologico non sarà che un'illusione nella misura in cui esso è una ricostruzione[52]; stabilisce delle relazioni di causalità che non esistono sempre nella vita, confusione che la psicanalisi ha considerato con molta attenzione. Di fatto qualsiasi strutturazione, fosse anche totalmente arbitraria, può essere scelta. «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman», è la dicitura che risulta nella copertina, affermazione atta a confutare il patto che Lejeune stabilisce essere alla base dello scritto autobiografico, decretandone di fatto la sua natura finzionale. Barthes, pur servendosi del linguaggio (je ne serais rien si je n'écrirait pas), compone un racconto in cui eventi passati vengono associati in maniera arbitraria ad immagini, osservazioni, supposizioni, attraverso una struttura che li raggruppa suddividendoli secondo un ordine alfabetico.[53]

L'uso di fotografie occupa tutta la prima sezione del testo, mentre nella parte in prosa, l'autore continua nell'operazione di messa in doppio implicita nel titolo. Al fine di attestare l'irrisolvibile scissione dell'io, utilizza diversi pronomi personali per identificarsi. Quanto afferma Pierre Bourdieu rispetto al nome proprio, letto secondo la prospettiva adottata da Barthes, risulta oltremodo significativo nel suo definire la natura di un costrutto frutto dell'imposizione di codici culturali:

> This is why the proper name cannot describe properties and convey no information about what which it names; since what it designates is only a composite and disparate rhapsody of biological and social properties undergoing constant flux, all descriptions are valid only within the limits of a specific stage or place.[54]

---

[51] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* , Éditions du Seuil, Paris, 1953, p. 108.

[52] «Consciousness, then, is continuous with itself neither temporally nor spatially. The past of an individual does not allow itself to be apprehended as simple, immediate, transparent or total presence. The past as memory remains buried and ruined, a well inhabited by fragments incapable of presenting themselves to the light of memory without the elaborate machinery of linguistic constructions and representations….the order of what lies ruined in memory is different from the order of later reconstructions», E. Donato, *The ruins of memory: archeological fragments and textual artifacts*, in «MLN», Vol. 93, No. 4, 1978, pp. 575, 576.

[53] «…Barthes's autobiography accurately reflects our modern paradox: we know that the self is split and ununified, but we must still believe (in a practical sense) in the unity of the self. The imaginary and the symbolic interpenetrate each other, just as in Barthes's text, the photos creep into text, and text creeps into photos. The two are mutually dependent upon each other…», D. Kelly, *The Cracked Mirror: Roland Barthes's Anti-Autobiography. Roland Barthes par Roland Barthes*, in «French Literature Series», n. XII, 1985, p. 127.

[54] P. Bourdieu, *The biographical illusion*, in P. Du Gay, J. Evans, P. Redman (edited by)*, Identity: A Reader*, SAGE Publication, London, 2000, p. 300.

Roland Barthes par Roland Barthes risulta un'opera contraddistinta da una natura composita, che nel suo ricorrere a linguaggi espressivi "altri" rispetto alla scrittura, anticipa un ibridismo formale ricorrente nelle diverse formulazioni del *je filmé.*

Dorothy Kelly, attraverso un intenso saggio dedicato al testo, solleva una contraddizione che sembrerebbe emergere dall'operazione di Barthes, ma che in realtà si risolverà in un principio alla base, non solo della produzione letteraria a venire, bensì anche di grand parte del corpus filmico esaminato. L'autrice si interroga sul seguente assunto: esiste ancora la possibilità di parlare di autobiografia come tentativo di rappresentare e scoprire il soggetto attraverso la scrittura dopo che il decostruzionismo e la psicoanalisi lacaniana hanno fatto esplodere i concetti di rappresentazione e dell'Io? La risposta di Barthes è affermativa. Lo studioso interroga il genere dal suo interno, considerandosene parte, usandolo, ma non subendone i dettami in modo precostituito, piuttosto svelandone i meccanismi di funzionamento. Quanto verrà esaminato nel corso del presente studio, evidenzierà come questo approccio meta-testuale, autoriflessivo venga a costituirsi quale prerogativa irrinunciabile della produzione filmica analizzata.

Autofiction

Je dirai : fiction. «Je suis un être fictif»
n'est pas une formule littéraire,
c'est une vérité existentielle.[55]

La difficoltà nell'individuare una terminologia appropriata rispetto a quella che è ormai diventata una variabile autobiografica, trova nella creazione di un nuovo termine un'ulteriore interrogazione. È noto come nel 1977, nella quarta di copertina del suo testo *Fils*, Serge Doubrovsky, scriva quanto segue:

> Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du

[55] S. Doubrovsky, *Textes en main*, in S. Doubrovsky, J. Le Carme, P. Lejeune, (sous la direction de) *Autofictions & Cie*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de L'université de Paris X, Université Paris X, 1993, p. 210.

> roman, traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofiction, patiemment onanisme, qui espère faire maintenant partager son plaisir.[56]

Sul fatto che il termine *autofiction* apparisse per la prima volta, ci sono pareri discordanti. Recentemente, lo stesso Doubrovsky, durante un incontro seminariale, ha avuto modo di sottolineare come la sua invenzione lessicale non fosse altro che un tentativo di concettualizzare processi già attuati da altri scrittori.[57] Dello stesso parere è Vincent Colonna, che ricorda come l'autofinzione, lungi dal manifestarsi come fenomeno squisitamente moderno, legato alla crisi del soggetto, sia una tendenza decisamente più antica, che lo studioso fa risalire a *l'autofabulation* Luciano di Samosata[58].

Doubrovsky, più che aderire a formule note, decide di seguire il movimento del suo desiderio, ma non trascura una necessità altrettanto insopprimibile, ossia consentire alle scelte linguistiche effettuate, di continuare a mantenere attivo il processo comunicativo per interpellare il lettore. Lo fa appellandosi alla sua dimensione inconscia. Ne consegue che i parametri attraverso i quali viene a costituirsi il racconto, non sono regolati da un principio di realtà oggettiva ma bensì psichica. La terapia analitica risulta essere la fonte primaria dell'ispirazione dell'autore.[59] L'autofinzione erediterebbe dalla psicoanalisi la volontà di restituire la verità irraggiungibile, quasi indicibile, dell'essere ed il modo in cui essa viene tradotta in parole, viene messa in forma. Un processo facilitato dalla cura psicanalitica che, grazie alle libere associazioni, consente di isolare le parole dal loro significato convenzionale, per svelarne l'intrinseca potenzialità rivelatrice, divenendo strumento per accedere all'inconscio.

---

[56] S. Doubrovsky, *Fils*, Éditions Galilée, Paris, 1977.

[57] S. Doubrovsky, «Je n'ai fait que conceptualiser un mot qui avait déjà commence avant moi, Colette, Celine, Breton», in F. Dumontel, *Entretien avec Serge Doubrovsky*, Université Lyon 2, 20 juin 2013, http://podcast.univ-lyon2.fr

[58] V. Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, Éditions Tristram, Auch, 2004, p. 13.

[59] «Dall'esperienza analitica, dalle vicissitudini del transfert, nasce una ricerca vissuta, labirintica, nella quale paziente e analista scoprono insieme il messaggio inconscio. La psicoanalisi è un'avventura semantica; si tratta di lasciarsi perdere nelle proprie associazioni e intuizioni, per poi ritrovarsi nella scoperta di quello che non ci si aspetta e che si trova di fronte a noi, come objet trouvé, espressione surrealista molto adatta alla situazione. Alcuni psicologi hanno parlato di coscienza oscura, ma talvolta è così chiara e luminosa da essere accecante, come la luce per i prigionieri della caverna platonica», S. Resnik, *L'idea di autobiografia tra mente, corpo e cultura*, in E. Giliberti (a cura di), *Finzioni autobiografiche*, cit., p. 27.

> …il y a des parties de soi qui sont totalement inconscient…on ne peut pas plus sortir indemne comme écrivains, on ne peut plus avoir des récit linéaires…l'autofiction est ne d'un désir de surmonter aussi l'analyse…le soi n'étais plus le même…des moyens de dire de soi à des moments ou la narration est differente…un terme un concept qui j'avais créé pour essayer d'expliquer ma façon d'écrire est devenu un mot qui bouges…[60]

Come ricorda Philippe Gasparini,[61] Doubrovsky libera la scrittura dalle costrizioni della sintassi, della punteggiatura, dai codici lessicali e lascia spazio a creazioni verbali contraddistinte da assonanze, allitterazioni, polisemie, omofonie, giochi di parole. Un uso *esthétisant* della lingua, che sollecita un'inclinazione della prosa sul crinale poetico, e che consente l'attivazione di nuovi meccanismi di ricezione. Il narratore instaura dei processi di partecipazione e di identificazione diversi da quelli di una lettura governata dal principio di realtà: il lettore viene in qualche modo sedotto, lasciandosi governare dal principio del piacere. Anche in questo caso potremmo trovare una sorta di corrispondenza rispetto ad alcuni esempi tratti dal corpus filmico di riferimento. Tra tutti, Alain Cavalier fa appello ad una ricezione sensoriale che fa sì che la voce narrante, con le sue modulazioni, riesca ad attivare una risposta empatica nello spettatore, attraverso canali percettivi inusuali per il linguaggio cinematografico canonico.

La scrittura di Doubrovsky scaturisce quasi naturalmente, sollecitata dal movimento interiore, mossa da un principio di invenzione formale. Ma non si tratta di una sorta di scrittura automatica autoreferenziale, poiché la necessità comunicativa è per l'autore essenziale. La lingua, deve continuare a mantenere la sua funzione narrativa, non rinunciando a un principio di verosimiglianza:

> Il entre évidemment une part de désir autobiographique, mais le désir est surtout de créer un texte attirant pour le lecteur, un texte qui se lise comme un roman, et non comme une récapitulation historique. Rousseau, en écrivant, cherchait une justification et une absolution…L'auto-représentation n'est pas ici une auto-disculpation. Elle cherche à capter (captiver?) l'imagination, la sensibilité du lecteur, pour obtenir son identification au personnage-auteur, une participation fascinée à sa vie.[62]

---

[60] S. Doubrovsky, F. Dumontel, *Entretien avec Serge Doubrovsky*, Université Lyon 2, 20 juin 2013, cit.

[61] P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris, 2008.

[62] S. Doubrovsky, *entretien avec P. Vilain*, cit., p. 209.

Vi è un aspetto significativo nello stile elaborato dallo scrittore francese che intercetta una modalità filmica che avremo modo di riprendere in maniera più analitica nei capitoli che seguiranno. Il processo di creazione, nella contingenza del suo accadere, entra con prepotenza in scena, integrandosi in modo consustanziale a quanto ripercorso retrospettivamente. Come ricorda Julia Watson: «Autobiography's multi-directionality is inflected by eruptions of the present, its "present-ification", that repeatedly destabilizes the linear narrative with the complexity of self-experience in the moment of writing».[63]

Lo scrittore, parlando del processo creativo alla base delle sue opere, sottolinea come i ricordi vengano attivati dalla scrittura stessa. Regine Robin parla appunto di un soggetto che "accade nella scrittura": «Pour Serge Doubrovsky, l'écriture est vitale…Ce sujet qui suffoque de soi-même est un sujet en manque, absent de lui même, à la recherche de consistance…Pour s'écrire il faut être, à moins qu'on ne se mette à advenir par l'écriture».[64] Per Paul Ricoeur «raccontarsi è un atto insieme tensivo e retroattivo, rivolto, per così dire, in avanti, alla comunicabilità di se stessi agli altri, e indietro, in quanto costituzione del sé che proviene dal sé…il racconto esplicita e racchiude questi due momenti, nella misura in cui il soggetto narrante che si riferisce a se stesso, allo stesso tempo si sviluppa, si forma, si crea, nella narrazione».[65]

In molta della produzione esaminata, in particolare nei diari filmati, la ripresa di luoghi, oggetti, persone, convoca il passato nel mentre delle riprese, attivando memorie sedimentate nel profilmico.

Paul John Eakin ha evidenziato come la speculazione teorica sull'autobiografia abbia progressivamente abbandonato una concezione legata ad una definizione del genere quale resa documentale dei fatti, per avvicinare via via quella natura performativa che alla referenzialità quale matrice qualificante del

---

[63] J. Watson, *Ordering the Family: Genealogy as Autobiographical Pedigree*, in S. Smith, J. Watson (edited by) *Getting a Life: Everyday Uses of Autobiography,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, pp. 317, 318.

[64] R. Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, XYZ, Montréal,1997, p. 122.

[65] P. Ricoeur, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, tr.it., Jaca Book, Milano 1998, pp. 21-22.

gesto autobiografico, sostituisce il processo scritturale.[66] È la fase processuale della scrittura che attiva e contemporaneamente plasma il ricordo consentendo di ritornare al proprio passato, ritrovandolo però come artefatto, uno sguardo retrospettivo che attiva il lavoro dell'immaginazione: «Le fictionnement de soi commence ainsi au moment meme ou l'auteur sent que sa mémoire ne peut plus le mener autre part qu'à une impasse, là où, précisément, le souvenir sans forces demande à être suppléé par l'imagination».[67]

Rispetto alle *querelle* terminologica che si viene a creare dopo l'apparizione del termine *autofiction*, la critica ha assunto diverse posizioni. Secondo Yves Baudelle, cercare di scoprire se quando si parla di autofinzione ci stiamo confrontando con un vero e proprio concetto o una «coquetterie sophiste», risulterebbe in un mero esercizio maieutico, in quanto la questione, anziché porsi in termini di rigore terminologico, è da rilevarsi in un processo di sconfinamento tra forme diverse: «Autobiographie, autofiction, roman autobiographique: ces trois genres se bousculent, chacun d'eux donnant le sentiment de ne pas pouvoir exister qu'en se situant par rapport aux deux autres, quitte à les exclure».[68]

Il processo messo in atto da Doubrovsky, oltre a cogliere un'esigenza interiore personale, risponde ad un appello socio-culturale, imposto da una svolta epistemologica che ha ridefinito i confini del soggetto e che necessitava di forme espressive più consone alla nuova dimensione soggettiva che si andava affermando. Accanto alla sua esperienza quella di altri autori quali Alain Robbe Grillet, Marguerite Duras, Michel Leris, che hanno saputo, ciascuno attraverso specifici linguaggi espressivi, far fronte «à la disparition de l'ego classique».[69] Doubrovsky sesso lo dichiara: «L'autofiction est la forme romanesque dans laquelle se racontent les écrivains dès du milieu du XXe siècle jusqu'au debout

---

[66] «…from a documentary view of autobiography as a record of referential fact, to a performative view of autobiography centred on the act of composition" as a revised way of conceiving "the reality of the past"», J. P. Eakin, *Touching the World. Reference in Autobiography*, Princeton University Press, Princeton, 1992, pp. 144, 145.

[67] P. Villain, *Défense de narcisse,* cit*.,* p. 19.

[68] Y. Baudelle, *Autofiction et roman autobiographique: incidents de frontière*, in R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft, H.J. Lüsebrink (sous la direction de) *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie,* Édition Nota Bene, Canada, 2007, p. 43.

[69] S. Doubrovsky, *Entretien avec P. Vilain*, cit., p. 211.

du XXIe siècle. Cela changera probablement un jour…je ne crois pas qu'elle soit éternelle».[70]

Quanto diviene ormai patrimonio comune è l'assunzione di un precetto alla base della speculazione di matrice strutturalista, ossia che il racconto soggettivo sia frutto di un processo di messa in forma che comporta una distanza incolmabile tra «le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation, entre un sujet soi-disant plein et le sujet divisé, dispersé, disséminé de l'écriture».[71] Ciò che sembra palesarsi è una graduale sostituzione del lemma autobiografia a favore di autofinzione, termine più consono ad esprimere il mutamento della condizione esistenziale del soggetto nel ventesimo secolo. Incapace di tradursi attraverso forme che possano continuare ad attestare la sua integrità, l'io sperimenta la rivelazione della componente finzionale, insita alla costruzione del racconto di sé, una messa in forma che perde i caratteri di verità referenziale per acquisire quelli di una dimensione fantasmatica.

> Disons que c'est une variante post-moderne de l'autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire.[72]

Molta critica tende a guardare con un certo scetticismo al termine autofinzione per come questo sia gradualmente diventato una sorta di *mot valise* che in maniera eccessivamente indiscriminata raggruppa tutte le variabili presenti all'interno dell'ambito autobiografico. È innegabile però una mobilità interna al genere che ha indotto ad esempio Vincent Colonna ad attribuire al termine una valenza "plastica" atta a tradurre l'evoluzione delle scritture soggettive:

> La notion plastique d'autofiction, dans son acception la plus courante et la plus vague, marque peut-être une évolution significative de l'écriture de soi, par la quelle la démarche autobiographique devient désormais une opération à géométrie variable, dont l'exactitude et la précision ne sont plus les vertus théologales.[73]

---

[70] *Ivi*, p. 233.

[71] R. Robin, *L'autofiction. Le sujet toujours en défaut*, in S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (sous la direction de) *Autofictions & Cie*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de L'université de Paris X, Université Paris X, Paris, 1993, p. 74.

[72] S. Doubrovsky, *Entretien avec P. Vilain*, cit., p. 212.

[73] V. Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, Éditions Tristram, Auch, 2004, p. 94.

Con il venire meno dei criteri prescrittivi che regolavano la produzione "classica", la libertà d'azione concessa all'autore può muoversi in territori inediti. A partire dagli anni novanta, un nuovo termine sembra aver rimpiazzato autobiografia: *écriture de soi.* Secondo quanto afferma Doubrovsky il nuovo lemma «était devenu un moyen commode d'amalgamer autobiographie et fiction, et peut-être aussi un euphémisme».[74]

A partire dagli anni sessanta e settanta, all'interno della cornice epistemologica fornita dalla filosofia post-moderna e post-strutturalista, si assiste ad un processo di decostruzione dello spazio autobiografico, già in parte espresso da quanto esaminato, che si afferma come racconto di vita impossibile da realizzare se non per mezzo di una interrogazione della scrittura quale strumento attraverso cui l'autobiografia si disfa mentre tenta di costituirsi. Sotto la spinta di tutte quelle correnti di pensiero che fanno capo al decostruzionismo, alla psicoanalisi lacaniana e al pensiero di Michel Foucault, si assiste ad una nuova riconfigurazione del soggetto.

L'indagine promossa dal movimento decostruzionista, che troverà riscontri in particolare nell'ambito della critica letteraria, ambiva ad attivare una libera interpretazione dei significati non immediatamente accessibili, in quanto sottratti ad una possibile visibilità dai paradigmi di pensiero imposti dalla cultura occidentale dominante, alla ricerca di quel senso non ancora emerso, ma pur sempre attivabile, da un'indagine che si discosti dai parametri consueti. Quanto emerge attraverso le riflessioni di Foucault rispetto al fatto che il soggetto e ingaggiato all'interno di pratiche discorsive, ha come diretta conseguenza la confutazione della sua presunta autonomia e la constatazione che esso risulta dal suo relazionarsi continuamente con la realtà che abita, inserita all'interno di un insieme di valori codificati («Autobiography is life construction through text construction»).[75]

---

[74] S. Doubrovsky, *Ecriture/lecture: face à face*, in (a cura di) J. Poirier, G. Ernst, M. Erman, *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Collection Le Texte et l'Edition, EUD, Dijon, 2002, p. 250.

[75] J. Bruner, *The autobiographical process,* in R. Folkenflik (edited by), *The culture of autobiography: Constructions of self-representation,* Stanford University Press, Stanford, 1993, p. 55.

Riprendendo il pensiero del filosofo francese, Patrick Hutton,[76] sottolinea come la forma della natura umana, soggetta a continue riformulazioni imposte dall'alternanza di paradigmi di pensiero che, a seconda dell'epoca di riferimento, si preoccupano di fornirne delle definizioni, svanisca.

Secondo Jacques Derrida, il linguaggio, sia scritto che orale, non può che richiamare l'essere senza concedergli di esprimersi completamente: «pour avoir accès à de la présence, à de l'être, il faut l'expérience de la trace, c'est à dire le rapport à autre chose, à l'autre…l'autre que l'être, l'autre passé, l'autre futur, l'autre en général mais l'autre qui ne se donne jamais sous la forme de la présence».[77]

Paul De Man ritiene che la teoria sull'autobiografia, piagata da questioni ricorrenti che danno per scontati assunti sul discorso di natura autobiografica, che risultano in realtà essere estremamente problematici, si ostini a cercarne delle definizioni, rifiutando di attestare come invece essa rifugga da qualsiasi formulazione. E proprio attraverso un principio decostruttivo, De Man, sovvertendo l'assunto secondo cui è la vita a produrre l'esistenza dell'opera, propone di considerare invece come siano i dettami imposti al genere a determinarne la natura:

> Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm; the works themselves always seem to shade off into neighboring or even incompatible genres and, perhaps most revealing of all, generic discussions, which can have such powerful heuristic value in the case of tragedy or of the novel, remain distressingly sterile when autobiography is at stake…we assume that life produces the autobiography, as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands

[76] «È negli aspetti formali delle nostre parole e dei nostri atti che definiamo noi stessi. La natura umana non è una realtà nascosta che dobbiamo scoprire attraverso l'analisi di noi stessi, ma è l'insieme delle forme da noi scelte per dare definizioni pubbliche di noi stessi. Ne consegue che per Foucault la natura umana non esiste. L'unica cosa che esiste sono le costruzioni lasciate dalle varie generazioni, ognuna delle quali riprende a sua volta in mano il compito di creare categorie che spieghino la sua percezione della condizione umana…Inoltre le forme di classificazione scelte dalle varie epoche dipendono ben più da considerazioni di potere che non dall'assetto delle conoscenze. Foucault si interessa non ai valori che le generazioni hanno promosso, bensì alle forme che hanno permesso di presentare quei valori», P. Hutton, *Foucault, Freud e le tecnologie del sé*, in L. H. Martin, H. Gutman, P. H. Hutton (a cura di), *Tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p. 120.

[77] J. Derrida, *Essere e tempo*, www.youtube.com.

> of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?[78]

I *Gender Studies* e i *Post-colonial Studies* hanno a loro volta elaborato una nuova problematizzazione del soggetto, individuando nel pensiero decostruzionista un paradigma funzionale all'interrogazione dell'identità quale stato dell'essere non più riconducibile a categorie predeterminate, quanto sottoposto ad un processo di continua rinegoziazione dei significati, volta sempre più a minare la nozione occidentale di soggetto unitario. Attraverso una sua interrogazione di matrice post-strutturalista all'idea di genere, Judith Butler, affronta il concetto di performatività. Esso risulta dalla reiterazione di movenze e gesti ascrivibili a codici di comportamento sedimentatasi sotto l'influsso di quelle norme prescrittive dettate dai canoni dominanti; comportamenti che non scaturiscono da un modo d'essere naturale, ma vanno a costituire il genere quale processo, quale atto del fare, entità che si viene a costituire per il tramite della sua descrizione, e che in quanto tale secondo Butler, può quindi essere interrogato e decostruito. Analizzando il pensiero di Butler, Alisa Lebow ne sottolinea l'implicita valenza etica nel suo aprire a nuove interrogazioni, mirate alla messa in atto di un processo di rinegoziazione continua, presupposto per una realtà politica e sociale più equa. L'attuazione di questo principio faciliterebbe infatti un'assunzione di responsabilità rispetto al riconoscere come ogni singolarità venga necessariamente sussunta da sovrastrutture che ne oscurano l'intima essenza. La coscienza si costituirebbe come tale proprio nel rinvio all'altro, nell'apertura all'altro, innescandosi fin da subito in essa: «…my own foreignness to myself is, paradoxically, the source of my ethical connection with others».[79]

All'interno del panorama critico contemporaneo, vi sono posizioni come quella sostenuta da Bruno Blackmail che rilevano nello sgretolamento delle certezze metafisiche nel soggetto postmoderno, una opportunità che contribuirebbe a fornire nuovi parametri di definizione identitaria, trovando nell'estroversione il possibile bilanciamento di una soggettività oscillante. Un tentativo di

---

[78] P. De Mann, *Autobiography As De-Facement,* in *Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, U.S.A., 1984, p. 69.

[79] J. Butler, *Giving an Account of Oneself,* Fordham University Press, U.S.A., 2005, p. 84.

tematizzare la scomparsa dell'io,[80] attraverso un un modello transpersonale: «…we cannot fulfill ourselves unless we are members of a group in whom there is a community of attitudes. Parenthetically, we cannot simply be a member of a community without developing a sense of individuation».[81]

Come osserva anche Laura Rascaroli, l'ingente numero di diari e memorie apparse negli ultimi decenni attestano, parallelamente a quanto avviene nell'audiovisivo, come l'urgenza autobiografica abbia trasmigrato verso ambiti meno elitari, per ergersi a fenomeno più segnatamente popolare, e come di conseguenza, dato l'imprescindibile rapporto del singolo con il contesto che abita, anche il radicamento sociale dell'individuo abbia acquisito un maggiore rilievo, divenendo tratto distintivo dell'espressione soggettiva odierna:

> To offer a prefatory reflection on the pervasiveness of autobiography in contemporary audiovisual expression - from personal online exhibition to experimental art to non fiction film to interactive environments to collaborative digital projects and beyond - means to confront a pervasive self-investigative urge that, starting from the subject, invariably opens up to the world, in response to the social nature of the I and to the essential embeddedness of the person in his or her environment. The foregrounding of both subjectivity and autobiography, in fact, is today a ubiquitous tendency in high art, in popular culture, and in scholarly research alike, as testified by phenomena such as the boom of published memoirs and diaries over the past two decades…[82]

La letteratura del sé ricopre oggi una moltitudine d'esperienze narrative che rinnovano l'autobiografia secondo dinamiche eterodosse. Smith e Watson, nel già citato *Reading Autobiography*, hanno inserito in appendice un resoconto sulle varie tipologie di racconti in prima persona, enumerandone ben cinquantadue.

Se la critica in parte attribuisce questo fenomeno di frammentazione del canone al declino delle "grandi narrazioni", vi sono studiosi che interpretano il fenomeno come implicito ad ogni testo:

---

[80] B. Blanckemal, *L'épreuve du récit, ou le gain de soi,* in R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft, H.J. Lüsebrink (sous la direction de), *Vies en récit. Mises en perspective, expérimentations, transpositions intermédiatiques*, Édition Nota Bene, Cap-Saint.Ignace (Québec), 2007, p. 94.

[81] «…we cannot fulfill ourselves unless we are members of a group in whom there is a community of attitudes. Parenthetically, we cannot simply be a member of a community without developing a sense of individuation», I. L. Horowitz, *Autobiography as the Presentation of Self for Social Immortality*, in «New Literary History», Vol. 9, No. 1, (Autumn,1977), p. 174.

[82] L. Rascaroli, *Autoethnography*: *essaying the I*, in «Comunicazioni sociali», n. 3, 2012, p. 397.

> Se ogni testo, come insegna Lotman, genera la sua aura di contesto, ogni autobiografia dice innanzitutto il suo nome, posizionandosi entro il *parterre* di tipi enunciativi a disposizione nella semisfera di riferimento (memorie, diari, confessioni, testimonianze…). Accade pertanto che un'istanza autobiografica provi a ibridarsi con altri generi discorsivi, ponendosi in gerarchie variabili con essi e provocando inscatolamenti a catena (un'autobiografia che s'ammanta di commedia, una scrittura di sé entro una cornice realistica, un romanzo epistolare dove l'io corrispondente è l'io enunciato, un trattato di filosofia che dice io e parla della vita vissuta dal filosofo etc.).[83]

Ciò che comunque appare opinione condivisa da parte della critica contemporanea sull'autobiografia, è che la definizione del genere abbia ormai assunto una dimensione talmente ibrida da necessitare un'ulteriore sostituzione terminologica. Francis Hart, in un saggio che parrebbe terminare con un atto di resa a ogni tentativo di fissare un codice comune, conclude che non esiste un modello autobiografico, ma che ogni autobiografia risulta una risposta sempre originale a problemi comuni.[84]

Lo scetticismo crescente degli scrittori, dettato dal dubitare sempre di più che la verità personale possa mai essere veramente raggiunta, potrebbe spiegare come la frontiera tra finzione e non finzione sia divenuta sempre più labile nel corso della storia: «Il est indubitabile qu'au fil du temps, les écrivains sont devenus de plus en plus conscients de l'hiatus qui sépare les faits sensibles de ce qu'il est possibile d'en penser et d'en dire».[85]

Se quindi il racconto autobiografico è plasmato da processi cognitivi culturali e linguistici, questi stessi processi determineranno il nascere di nuove variabili all'interno delle produzioni autoriali, Quanto sperimentiamo quotidianamente attraverso i social network i blogs e quanto di più diverso il mondo virtuale proponga, rappresenta di certo una natura ubiqua dell'io, quanto Lejeune definisce processo di «autobiographisation».[86] Ed è proprio in ragione di questa molteplicità di formule che le ultimissime teorie propendono per l'adozione di una termine quale *life writings* che possa dar conto dell'insorgenza di «a wide

---

[83] G. Marrone, *Introduzione*, in E. Giliberti, (a cura di) *Finzioni autobiografiche*, cit., p. 14.

[84] F.R. Hart, *Notes for an Anatomy of Modern Autobiography*, in «New Literary History», I (Spring 1970), n. 3, pp. 485-511.

[85] S. Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris, 2003, p. 36.

[86] P. Lejeune, *Pet-on innover en autobiographie?*, in M. Neyraut (sous la direction de), *L' Autobiographie. Actes des VIe Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Éditions Les Belles Lettres, Paris 1988, p. 77.

variety of non fictional autobiographical and biographical texts, including memoires, diaries, journals, testimonies, letters, autobiographies, personal essays…».[87]

Tra i temi ricorrenti, alcuni dei quali trovano ampio riscontro anche nei film analizzati, emergono i risvolti di quei traumi appartenenti alla piccola e grande Storia che talvolta tornano a turbare coloro che, pur non avendoli vissuti in prima persona[88], nelle generazioni successive ne sperimentano lo spaesante ritorno (si pensi all'ombra della Shoah nell'opera di Chantal Akerman e Boris Lehman). Smith e Watson definiscono queste declinazioni «narratives of crisis»[89], racconti che si sviluppano in risposta a drammi personali (Mariana Otero, Sophie Bredier, Dominique Cabrera) o al diffondersi di epidemie quali l'AIDS (Hervé Guibert).

Le parole di Philippe Lejeune, che attestano come al pari degli altri generi, anche quello autobiografico sia soggetto a continui cambiamenti, dettati da un doppio movimento che oscilla tra ricorso a pratiche note e, contrariamente, spinta alla sperimentazione e al rinnovamento, tessono un filo diretto con quanto ci apprestiamo ad analizzare nel secondo capitolo:

> Un genre littéraire est une categorie en mouvement combinant une force d'inertie et de répétition (modelés canoniques, horizons d'attente, que le définisseur tente de fixer…) et une force de changement: la pratique autobiographique s'inspire de l'ensemble des autres pratiques textuelles, et elle est liée à l'évolution de la civilisation sous ses aspects les plus divers: les moeurs, les relations sociales, les sciences de l'homme, les médias, par exemple.[90]

---

[87] G. Rippl, P. Schweighauser, T. Steffen, *Introduction: Life Writing in an Age of Trauma*, in G. Rippl, P. Schweighauser, T. Kirss, M. Sutrop,T. Steffen (edited by), *Haunted Narratives. Life writing in an age of trauma*, University of Toronto Press, 2013, Toronto, p. 5.

[88] «…undisclosed traumas of the past may come to haunt later generations in significant ways», *Ivi*, p. 3

[89] S. Smith, G. Watson, *Reading Autobiography. A guide for Interpreting Life Narratives,* cit. p.

[90] P. Lejeune, *Pet-on innover en autobiographie?*, cit., p. 73.

II. Declinazioni visive del sé

Con la nascita del cinema – l'ultima delle arti, come si diceva una volta – e quindi dei film, l'autorialità, l'autobiografia e l'autoritratto acquistano una nuova vita, si arricchiscono, subiscono modificazioni e spostamenti, presentano manifestazioni specifiche, diventando altra cosa dalle forme e dai modelli acquisiti, ad esempio, in ambito letterario e delle arti visive.[91]

Sono molte le fonti teoriche che hanno contribuito a sondare un fenomeno che è andato via via ad imporsi quale modalità espressiva rilevante nell'era attuale, e che, attraverso le loro indagini, hanno progressivamente aperto ad una serie di interrogazioni atte non solo ad approfondirlo, ma altresì a ricercarne cause e a rilevarne potenzialità.

Compito di questo capitolo è tentare di ripercorrere diacronicamente alcune della tappe più significative della riflessione teorica sulle espressioni soggettive nell'audiovisivo, evidenziando le questioni nevralgiche che hanno stimolato e continuano ad animare il dibattito attorno a questa specifica produzione.

Il nostro excursus ha inizio nel 1986, data in cui, in chiusura della *Semaine du Cinéma et de l'autobiographie* all'Université libre di Bruxelles, ha luogo il primo convegno internazionale[92] interamente dedicato alle questioni teoriche sollevate dal diffondersi nel campo cinematografico di espressioni autobiografiche classicamente relegate alla narrazione letteraria. Il convegno è stato poi seguito dalla pubblicazione degli atti nel 1987, in un numero monografico della *Revue Belge du Cinéma* dal titolo *L'écriture du je au cinéma*.

Ai fini del nostro oggetto di studio, tra i saggi inclusi nella raccolta, risultano particolarmente significativi quelli elaborati da Dominique Noguez, Adolphe Nysenholc e Philippe Lejeune.

Accogliendo l'assunto che non vi possa essere esatta sovrapposizione tra quanto viene concepito come autobiografia in ambito letterario e film a carattere soggettivo, evidenziando quindi già uno scarto strutturale, in *Notes sur le film*

---

[91] L. Albano, *L'autore probabilmente*, in «Imago», n. 4, 2011, p. 11.

[92] Questo convegno si costituisce come punto di ancoraggio fondamentale in quanto inaugura una fruttuosa stagione per gli studi successivi sulle declinazioni del genere autobiografico. È a partire da questo snodo teorico che si sono individuati i film che costituiscono il corpus della presente ricerca.

subjectif et l'autobiographie[93]*,* Dominique Noguez si proietta verso un percorso di auto-affermazione del mezzo filmico, che potrebbe garantirgli, non solo di emanciparsi dal retaggio letterario, ma bensì di sviluppare nuove prospettive, insperate sino a quel momento, dando spazio a una sorta di evoluzione mediale del racconto autobiografico. Rispetto al confronto con il testo, la studiosa si chiede: «Y a-t-il, au cinéma, possibilité d'aller plus loin?». La sua risposta è affermativa: «Oui, à condition d'entendre nouvellement l'étymologie et d'imaginer une autobiographie filmée où la vie s'inscrirait elle-meme directement dans l'oeuvre».[94] La condizione posta da Noguez, oltre a sottolineare l'esigenza di un rinnovo etimologico, anticipa in realtà quanto accadrà con l'avvento delle tecnologie di riproduzione leggere, che andranno a sostituire gradualmente l'impianto produttivo classico, concedendo con facilità la possibilità di tradurre istantaneamente e continuativamente l'esistenza nel suo farsi.

Nysenholc attraverso il suo saggio *L'impossible autobiographie*[95] espone un paradosso insito al genere, aporia oggetto di numerose altre riflessioni, (approfondite nel primo capitolo) in realtà non nuova, che si ricollega al dibattito strutturalista e post strutturalista e che vede nella morte dell'autore la supremazia del testo. Già da questo testo viene messo in luce uno dei nodi problematici della scrittura dell'io che è quello del rapporto tra la messa in immagine di una presunta verità e la sua costruzione, che implica una necessaria operazione di falsificazione.

Alla base della sua riflessione vi è la constatazione di come l'essenza di ogni scrittura a carattere autobiografico risieda in una ri-scrittura dettata dall'impossibilità di tradurre verbalmente, dar forma in maniera univoca, alla mutevole dimensione dell'io. Quanto emerge dal racconto è un soggetto frutto di una costruzione d'immagini e di parole, di una rielaborazione non necessariamente veritiera: «Je faisait vrai…et voilà qu'il se révèle continuellement un il, un autre, qui a une histoire, qui raconte des histoires…sur

---

[93] D. Noguez, *Notes sur le film subjectif et l'autobiographie*, in «Revue Belge du cinéma», n. 19, 1987.

[94] *Ivi*, p. 16.

[95] A. Nysenholc, *L'impossible autobiographie,* in «Revue Belge du cinéma», n. 19, 1987.

lui…je est une construction en mots, en images. L'autobiographie est un trucage; l'art est toujours artifice».[96]

Lejeune, in *Cinéma et autobiographie problèmes de vocabulaire*[97]*,* si sofferma in prima analisi sulla definizione del temine autobiografia in ambito letterario (per la quale si rimanda al primo capitolo), per poi dedicarsi alla domanda: «L'autobiographie est-elle possible au cinéma?». Nell'articolare il suo pensiero, lo studioso fa riferimento ad un articolo di Elizabeth Bruss, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*[98], risalente al 1980, contributo la cui valenza scientifica non ha cessato di interrogare l'apporto critico sulla diffusione della produzione a carattere autobiografico nell'audiovisivo, seppur con posizioni talora opposte a quelle sostenute dalla studiosa. Le istanze rilevate da Bruss hanno di fatto indicato delle linee di tendenza riscontrabili nelle produzioni prodotte dopo l'avvento del digitale, oltre che aver sollevato questioni per nulla trascurabili rispetto al rapporto che intercorre tra scrittura e formule audiovisive.

Lejeune articola la sua confutazione prendendo in esame alcune delle motivazioni che la studiosa statunitense ha addotto al fine di sostenere la sua tesi incentrata sull'impossibilità di una creazione filmica che possa dirsi propriamente "autobiografica". Secondo la Bruss, «film upsets each of the parameters - "truth-value", "act-value" and "identity value" - that we commonly associate with the autobiographical act».[99] Seguiamo le linee di sviluppo dei principi individuati. Il cinema, diversamente dalla scrittura, non potrebbe ambire ad una impressione di verità. Le risorse che il linguaggio possiede rispetto alla resa del reale e dei sentimenti sono molteplici, tanto da far dimenticare la sua componente finzionale. Diversamente, l'immagine cinematografica oscilla tra una mera registrazione dei fatti e una loro ricostruzione, rischiando continuamente di avvicinarsi ad un registro prettamente documentale o contrariamente ad una resa finzionale. Questo in particolare per quanto

---

[96] *Ivi*, p. 3.

[97] P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie problèmes de vocabulaire,* cit.

[98] E. Bruss, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, in J. Olney (edited by), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, cit.

[99] *Ivi*, p. 301.

concerne la traduzione di esperienze legate al nostro passato: la forma filmica potrebbe solo evocarlo o ricostruirlo.

Per quanto riguarda il parametro *act-value,* cercare di trasferire filmicamente un punto di vista personale, rischia sempre di spostare il registro descrittivo a quello espressivo. Il cinema riuscirebbe a rendersi personale solamente attraverso la sperimentazione, negando il connubio cinema-realtà.

Ulteriore obiezione è quella legata al prodotto filmico in quanto opera frutto di un lavoro collettivo. L'autore al cinema manca di quella identità univoca che invece la scrittura possiede. Nel testo letterario autobiografico, chi scrive arriva a fondersi con l'individualità di cui parla, mentre l'occhio meccanico impedirebbe per sua natura questa sorta di coalescenza, istituendosi quale meccanismo autonomo, indipendente, che is emancipa dal controllo del regista: «But the automatic undoes the autobiographic; we no longer need to infer the presence of a human agent, nor by the same token can filmmakers entirely control what will be filmed. Thus ends hope of either discovering or demonstrating personal capacities in the act of filming».[100]

Le obiezioni mosse da Lejeune alla tesi di Bruss, da un lato riprendono una posizione teorica ampiamente condivisa, che non si limita a individuare il carattere soggettivo dell'opera attestando la coincidenza tra chi filma e chi è filmato, ma attribuisce alla creazione artistica per sé valore soggettivo (posizione che è in linea con quanto emerge anche sul versante letterario rispetto ai diversi modi che esistono per dire *je*), dall'altro individuano nel ricorso all'uso di una serie di espedienti formali quali fotografie private e narrazione in *voice over* una possibile soluzione atta a confutare l'assunto di Bruss relativamente alla difficile presa sull'evento passato. Entrambe le possibilità diverranno patrimonio comune di molto del cinema analizzato. Ecco quanto rileva il teorico francese:

> …un cinéaste peut enregistrer son présent et emmagasiner des images authentiques, qu'il utilisera ensuite dans son montage. D'autre part du passé il peut recueillir les traces, en particulier les photos, et nous les montrer. Enfin la voix off permet de récupérer l'aveugle confiance qu'on a pour le langage articulé. Elle permet aussi d'exprimer le rapport au passé, que la seule image a du mal à rendre.[101]

---

[100] *Ivi*, p. 303.

[101] P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie problèmes de vocabulaire,* cit., p. 9.

Rispetto alle modalità attraverso cui la soggettività può arrivare ad esprimersi, Lejeune sposa la seguente tesi: è a partire dalla semplice selezione della superficie visibile che si manifesta la singolarità dell'autore. Vi è a questo proposito una riflessione proposta da Maureen Turim, elaborata a partire da un autore quale Jonas Mekas, che sin dagli anni Sessanta, ha contribuito a tratteggiare i caratteri distintivi di un cinema prettamente soggettivo, che evidenzia come il carattere autobiografico di un'opera possa essere attestato attraverso il processo di messa in scena[102], processo che riuscirebbe a saturare, seppur in modo figurativo, l'assenza in video del soggetto enunciante:

> This marking of presence through absence entails the following implicit enunciations: "I was there behind the camera. I chose this image. I chose this transformative process of registering the image to mark my presence as filmmaker. I inscribed myself through the ways I manipulated the camera". The image thus bears the traces of the subject creating and selecting it. When the filmmaker exposes himself or herself through such a process, it is, after all, figurative.[103]

Ma se quanto affermato da Bruss viene in parte smentito oggi dall'avvento del digitale, in particolare rispetto all'impossibilità di coniugare enunciatore-enunciato, e al necessario ausilio di una *troupe*, la sua tesi gode di una validità intrinseca, ripresa da Raymond Bellour in *L'Entre-images[104]*. Ipotizzando una graduale sostituzione della scrittura a favore del video, la studiosa constata che non si potrà più parlare di autobiografia per come questa era stata concepita sino ad allora, confermando quanto recenti studi hanno evidenziato, ossia un cambiamento di paradigma, che vede il sorgere di una nuova dimensione ontologica dell'autobiografia contemporanea.[105] Come nota Jean Luis Jeanelle, «Au pact comme dénominateur commun des écrits que l'on classe sous le

---

[102] Si tratta di una opinione condivisa anche da Lucilla Albano nel suo saggio, *L'autore probabilmente,* che introduce il numero della rivista Imago dal titolo *Autorialità, autobiografia, autoritratto,* n. 4, 2011, p. 10: «L'autore quindi si racconta e si "disegna" attraverso le opere che realizza: mi sembra che questa sia una componente fondamentale e dirimente della nozione stessa di autorialità».

[103] M. Turim, *Reminiscences, Subjectivities, and Truths,* in D. E. James (edited by) *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, 1992, p. 194.

[104] R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema*, video, tr. it., Bruno Mondadori Editore, Milano, 2000.

[105] S. Egan, *Mirror talk: genres of crisis in contemporary autobiography*, University of North Carolina Press, U.S.A., 1999.

terme d'"autobiographie" il convient donc de substituer un modèle d'analyse reposant sur l'agencement de conditions de réalisation donnant naissance à des dispositifs à chaque fois singuliers».[106]

Secondo Bruss, la soggettività, sulla scia dell'assunto mcluhniano "the medium is the message" non si serve più del linguaggio per veicolare la sua essenza, ma viene a strutturarsi nel linguaggio stesso: «Perhaps subjectivity takes shape by and in its language rather than using language as a vehicle to express its own transcendental being».[107]

Bellour si accosta alla tesi della studiosa americana per introdurre la sua teoria rispetto a come l'esperienza soggettiva in video sia venuta a definirsi.

> Lei non mostra nessun catastrofismo. Si interroga. Filosoficamente, cercando di valutare i pro e i contro, a proposito di questa evoluzione che avverte…Elizabeth Bruss non dice mai veramente che il cinema non possa dire "Io". Dice soltanto che questo io attraverso i problemi che incontra per dirsi, non dice precisamente "Io" nello stesso modo e che questo presuppone un'idea differente dell'"Io", del "Me", o del "Soggetto".[108]

Analizzando puntualmente le tesi di Bruss e Lejeune, il teorico francese arriva alla seguente conclusione:

> Da un lato c'è l'autobiografia: se si vuole lasciare alla definizione tradizionale un minimo della sua sostanza, si è obbligati a constatare che al cinema essa diventa frammentaria, limitata, dissociata, incerta, ossessionata da questa forma superiore di dissociazione che nasce dal travestimento della finzione. dall'altro quando la sua definizione diventa veramente dubbia, è perché molto spesso si sovrappone a un'esperienza che, per essere di natura autobiografica, è anche il suo contrario, l'autoritratto.[109]

Il suo importante contributo, evidenzia come attraverso l'analisi della produzione filmica a carattere soggettivo, emerga la necessità di interrogare la valenza della terminologia atta ad identificarla. Rispetto alla formula di "opera autobiografica", così come accade in letteratura (come abbiamo visto nel primo capitolo), si palesa l'esigenza di ricorrere ad una apertura terminologica, nel

---

[106] J-L. Jeannelle, *Identité, sexualité et image numérique*, in in F. Arribert-Narce, A. Ausoni (sous la direction de), *L'autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui,* Peter Lang, 2013*,* p. 122.

[107] E. W. Bruss, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in film*, cit., p. 298.

[108] R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema*, video, cit., p. 302.

[109] *Ivi*, p. 307.

tentativo di identificare dei lavori che si caratterizzeranno sempre più per una natura ibrida. Seguendo questo presupposto, Bellour, individua nel termine autoritratto una possibile opzione: «È chiaro che laddove l'autobiografia al cinema fa difetto, si frattura, si trasforma, si prende gioco di se stessa e si consuma…questo va molto ampiamente a vantaggio di un modo di procedere che riattiva, da vicino o da lontano, quello dell'autoritratto letterario…».[110] Recentemente la critica tende a sovrapporre i due concetti o ad utilizzare i termini come intercambiabili, sino a farli diventare componenti della nozione, vaga ma potente, di «spazio autobiografico».[111]

Al fine di evidenziare le cifre stilistiche ed espressive che emergono quali tratti distintivi dell'autoritratto filmico, prenderemo come riferimenti due teorici, Michel Beaujour[112] e Marie-Françoise Grange.[113]

Secondo Beaujour l'autoritratto letterario, rilevando la sua matrice strutturale da quello pittorico, tenta di esprimere l'unità del soggetto appoggiandosi alla sua attualità. Rinunciando ad una ordinata narrazione retrospettiva e prediligendo il presente della scrittura, esso da vita ad uno "specchio d'inchiostro", dove la superficie riflettente, che dovrebbe ritornare quell'immagine di sé più verosimile, viene turbata dall'espressione scritta che tenta di catturarla nell'emersione arbitraria dei ricordi. Ecco quanto sostiene Beaujour rispetto all'autoritratto:

> Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou des correspondances entre des éléments homologues et substituantes, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fut-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en construire la chronologie. La totalisation de l'autoportrait n'est pas donné d'avance, puisqu'on peut ajouter au paradigme des éléments homologues…la formule opératoire de l'autoportrait est donc: Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis.[114]

---

[110] *Ivi*, p. 311.

[111] *Ivi*, p. 310.

[112] M. Beaujour, *Miroirs d'Encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Èditions du Seuil, Paris, 1980. *Miroirs d'encre* è un testo di riferimento imprescindibile non solo per la critica letteraria, ma bensì anche per quella audiovisiva. R. Bellour segue puntualmente le tesi in esso sostenute per giustificare come in ultima analisi, spetti alla video-arte ereditare il concetto di autoritratto.

[113] M.F. Grange, *L'autoportrait en cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

[114] M. Beaujour, *Miroirs d'Encre. Rhétorique de l'autoportrait*, cit., p. 9.

Riprendendo quanto rilevato da Beaujour, anche Grange, al pari di Bellour, riscontra nell'autoritratto filmico una matrice temporale discontinua, che si allontana da progressioni lineari, più tipiche di un costrutto di matrice autobiografica, preferendo affidarsi ad una logica che vede nel frammento, nell'accostamento analogico, nella libera associazione, la sua dinamica interna.
Bellour espone la tesi di fondo alla base del concetto di autoritratto in *Miroir d'Encre*: secondo Beaujour, la modalità instabile dell'autoritratto, che appoggiandosi all'invenzione linguistica tenta di appropriarsi di quanto emerge da una memoria frammentaria, altro non é che «una variante delle procedure dell'antica retorica dirottate verso un fine diverso dalla persuasione degli altri».[115] La singolarità implicita in ciascun individuo potrebbe quindi rivelarsi solo attraverso codici linguistici, espedienti retorici, che, sin dall'antichità, hanno continuato a permeare la cultura occidentale, susseguendosi e lasciando alle loro spalle componenti residuali:

> …mais l'autoportrait se révèle également transhistorique, sinon anachronique: la mise en oeuvre des lieux, dont la structure profonde est étonnamment stable, opère comme une machine à écouler dans le temps qui entraine le sujet vers l'en deçà de la littérature moderne et le replonge dans le fonds d'une culture très ancienne où s'abolissent les notions plus récentes de personne, d'individu, et à fortiori, celles de subjectivité ou de Moi.[116]

Sempre secondo Beaujour, è il decimo libro delle *Confessioni* di Sant'Agostino a costituire un esempio significativo di autoritratto nel suo tentativo di cogliere la verità dell'individuo nel darsi della confessione al momento della sua messa in forma in parola, modalità che ricorrerebbe, anche in opere tra loro lontane nel tempo, come gli *Essais* di Montaigne, *Barthes par Roland Barthes*, piuttosto che nell'opera di Michel Leiris:

> Dés Saint Augustin, entraine au-delà de la memoria sui vers une autre Mémoire, attiré à travers le dedans vers un Dehors, et le corps qu'il inscrit n'est plus celui, mortel, jouissant et souffrant de l'interception et de la cénesthésie, mais un corps impersonnel: soit un corps culturel…[117]

---

[115] R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema*, video, cit., p. 308.

[116] M. Beaujour, *Miroirs d'Encre*, cit., p. 21.

[117] *Ivi*, p. 350.

Quindi, il soggetto che si misuri con il racconto di sé, non potrà sbarazzarsi dei costrutti culturali della realtà da cui proviene, di tutti quegli ordini discorsivi che presiedono al sua dimensione individuale:

> …le sujet qui entreprend de dire ce qu'il est, en ayant recours à ces procédés et à ces structures, sera d'emblée amené à déborder sa mémoire et son horizon individuels, devenant en quelque sorte le microcosme d'une culture qu'il réinvestit de sa présence, et qui le vue simultanément au déplacement et à l'absence, à la mort.[118]

Riprendendo quanto teorizzato da Grange, la studiosa individua in un principio di narratività[119] piuttosto che di narrazione, uno degli aspetti fondanti dell'autoritratto filmico. Affinché vi sia una narrazione in termini propri, occorre disporre di una serie di eventi che, concatenati tra loro, diano vita a dei processi di trasformazione, mentre ciò che identifica un autoritratto audiovisivo è un racconto in nuce, che potrà anche non trovare ulteriori sviluppi. Per poter parlare di autoritratto, bisognerà che esso rimanga alle soglie del racconto, in quanto diversamente, se quest'ultimo prevarrà nella struttura filmica, si dovrà ricorrere al termine autobiografia.

> Le film partage donc avec la littérature la succession et la transformation (la narrativité). Il lui faudra avec cela construire l'image d'une personnalité (celle de l'auteur), sans raconter son parcours, sans l'insérer dans le récit de sa vie. Aussi, il devra rester au seuil du récit ou bien travailler le récit de manière à ce que sa logique ne prime pas dans l'organisation discursive du film. Si tel était le cas, nous changerions de genre et passerions de l'autoportrait à l'autobiographie.[120]

Altra riflessione significativa di Grange riguarda la capacità del mezzo filmico di esplicitare, palesandola, l'aporia già ricordata in precedenza, rispetto all'impossibilità dell'io di essere presente a se stesso. Ricollegandosi alla posizione decostruzionista di Jacques Derrida[121], ella rileva come più che la scrittura, sia l'arte cinematografica deputata ad attestare di fatto come l'incontro tra le due istanze soggetto/oggetto sia destinato ad essere un incontro sempre

---

[118] *Ivi*, p. 26

[119] Grange ricorre al concetto di narratività utilizzato da R. Odin. Si veda a questo proposito: R. Odin, *Della finzione*, tr. it., Vita e Pensiero, Milano, 2004.

[120] M.F. Grange, *L'autoportrait en cinéma*, cit., p. 34.

[121] J. Derrida*, Memorie per Paul de Man. Saggio sull'autobiografia*, S. Petrosino (a cura di), Jaca Book, Milano, 1996.

mancato, operando un processo che Bellour, riferendosi, al patto di Lejeune alla base dell'opera autobiografica letteraria, definisce «volatizzazione del patto di riconoscimento».[122]

> …par le cinéma s'opérait une véritable démonstration de la non-coincidence entre intention et réalisation, véritable démonstration d'un je polyphonique qui ne peut être à plusieurs endroits en même temps pas plus qu'il ne peut être present à lui-même. On le sait, un auteur n'occupe jamais pleinement le poste d'écriture, il est toujours soumis à l'autre, à l'écriture, au language, il n'est jamais là où il croit être. Le cinéma a l'art de mettre en lumière les situations, il a l'art de prendre acte des dispositifs…Il sait court-circuiter les distances…L'autofilmage attire l'attention sur la rencontre forcément ratée entre l'artiste filmante et l'artiste filmé…entre ce double artiste (portraiturant/portraituré) et son spectateur. Car devant, au lieu où se pose le regard, qu'y a-t-il, sinon rien?[123]

Riprenderemo ancora il pensiero della studiosa nel corso di questo capitolo.
Ritornando al nostro percorso esplorativo sulla letteratura critica che si è gradualmente formata, si evince come dai primi studi di Lejeune, si assista ad una prolificazione di forme autobiografiche inedite, "fuori norma" che resistono a qualsivoglia classificazione definitiva. Un fenomeno ripreso attraverso diverse formulazioni, come nel caso dell'introduzione all'opera *Vies en récit. Mises en perspective, expérimentations, transpositions intermédiatiques,* in cui si afferma:

> On assiste bel et bien au retour du sujet, mais pas naïvement, car en tant que construction discorsive et horizon fuyant il n'est doté de contours solides, ni de certitudes métaphysique. Et ce sujet vacillant semble aujourd'hui s'inscrire dans des pratiques auto/biographiques des plus hétérogènes, des plus hétérodoxes, qui se démarquent des critères canoniques des sous-genres personnels.[124]

Come affermato da Alain Bergala nella sua introduzione alla tavola rotonda tenutasi in occasione del festival *Je est un film* (1998), il rinnovato interesse per il desiderio autobiografico nel cinema è da individuare nell'incrocio di una serie di cause, probabilmente legate tra loro. Se l'ampliarsi della diffusione delle tecnologie digitali e il conseguente abbattimento dei costi, hanno incrementato

---

[122] R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema*, video, cit., p. 305.

[123] M.F. Grange, *L'autoportrait en cinéma,* cit.*,* p. 65.

[124] R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft, H.J. Lüsebrink, *Itroduction,* in R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft, H.J. Lüsebrink (sous la direction de), *Vies en récit. Mises en perspective, expérimentations, transpositions intermédiatiques,* Édition Nota Bene, Cap-Saint.Ignace Québec, 2007, p. 5.

produzioni a carattere soggettivo, non si può tralasciare quello che il teorico francese ricorda essere un disagio contemporaneo, «“malaise dans la civilisation” de cette fin de siècle»[125], la necessità di ricorrere a delle modalità attraverso le quali ricomporre una frattura identitaria determinata dalla progressiva scomparsa di riferimenti simbolici che tradizionalmente garantivano un ancoraggio all’individuo.[126] Il teorico francese chiarisce il suo pensiero nel passaggio che segue:

> Depuis une dizaine d’années en France, on peut constater que le cinéma autobiographique déborde le cadre confidentiel dans lequel il était projeté à ses débuts. Il a trouvé une diffusion plus large et se trouve aujourd’hui partiellement intégré au cinéma dominant auquel il s’était pourtant à l’origine opposé en s’affirmant comme pratique en marge de l’industrie comme des circuits marchands. Les sorties en salle des filmes-journaux de Johan van der Keuken, d’Agnes Varda, d’Alain Cavalier, de Dominique Cabrera ou de Vincent Dieutre témoignent de cette évolution.[127]

Le motivazioni che conducono verso un’impresa di carattere autobiografico nascono dalla necessità di ricucire delle fratture identitarie. Addentrarsi nella complessità di questa istanza richiederebbe un approfondimento che esula dal tema della ricerca. Mi limiterò ad accennare ad alcune delle riflessioni che rientrano in quello che risulta essere un dato acquisito della contemporaneità: l’indebolimento della dimensione simbolica. La spinta al "godimento", incarnandosi nel consumo compulsivo di oggetti e sensazioni, azzera costantemente qualsiasi soddisfacimento e torna ad imporsi con prepotenza, spostando i suoi obiettivi e al contempo vanificandone la ricerca. Come sottolinea Rascaroli,[128] il moltiplicarsi delle narrazioni a carattere autobiografico, sembra essere dettato da un processo di frammentazione identitaria, ma, al

---

[125] A. Bergala, *Je est un film*, ACOR, Saint-Sulpice-sur-Loire,1998, p. 5.

[126] «La debolezza della dimensione simbolica è un dato della contemporaneità, una caratteristica del discorso sociale contemporaneo in un contesto che rende debole il supporto dell’Altro nel trattamento del reale. Quanto la storia soggettiva mette il soggetto a confronto con un evento che riattiva la forza aspirante di questo vuoto si ha dunque un effetto più esteso, perché la carenza di simbolico dell’Altro contemporaneo si sovrappone al crollo dell’Altro simbolico proprio del trauma», L. Brusa, *Il trauma nella clinica psicoanalitica*, in M. Recalcati, D. Cosenza, A. Villa (a cura di), *Il disagio della civiltà. Forme contemporanee della psicopatologia*, Bruno Mondadori, 2006, p. 88.

[127] D. Bluher, *Les journaux filmés de Joseph Morder*, in «Le journal aux frontières de l’art», La licorne, n. 72, 2005, p. 182.

[128] L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film,* Wallflower Press, London, 2009, p.

contempo, anche dalla necessità di mettere ordine in un vissuto deteriorato da una realtà in cui l'individuo è costantemente schiacciato da politiche uniformanti che annullano il valore intrinseco ad ogni soggettività. Il ritmo vorticoso che regola l'evoluzione delle esistenze nella contemporaneità, in cui l'integrità della dimensione del soggetto è minata da una continua negoziazione rispetto alla molteplicità di prestazioni richieste, determina una maggiore necessità rispetto al passato di individuare dei punti di ancoraggio che aiutino a promuovere processi indentitari sempre più sotto scacco. In questo panorama, come già ricordato nel primo capitolo, il ricorso ad espressioni di carattere autobiografico detiene la possibilità di concedere un sostegno psichico nei confronti del rapporto del soggetto con la realtà esterna. Approfondendo quanto esposto nell'introduzione al testo *Vies en récit. Mises en perspective, expérimentations, transpositions intermédiatiques*[129], citata in precedenza, gli autori Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft, Hans Jurgen Lüsebrink, riflettono su come la cultura occidentale contemporanea soffra di una sorta di infatuazione per forme diverse di espressione personale dettate da quella che Leigh Gilmore definisce «culture of confession»[130], una realtà socio-culturale dove prolificano racconti del sé, testimonianze orali scritte e visive, blogs e pagine personali. Se per quanto concerne le realizzazioni televisive, lo statuto del soggetto rimane ancora poco problematizzato, in numerose opere recenti, letterarie o cinematografiche, si assiste ad un suo ritorno in quanto costruzione discorsiva a orizzonte fluttuante, sprovvista sia di contorni solidi, che di certezze metafisiche. Risuonano in questo senso le parole di Jean Baudrillard, «soffriamo di una estroversione forzata di ogni interiorità, di una introiezione forzata di ogni esteriorità»[131], in un processo per cui tutto risulta immediatamente raggiungibile, visibile, e dove l'eccesso di visibilità, ricorda Federica Villa, «rende sempre più fragile quel legame tra soggetto, immagine de sé e altro da sé come espressione puntuale dell'intenzione e della responsabilità

---

[129] R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft, H.J. Lüsebrink, *Vies en récit. Mises en perspective, expérimentations, transpositions intermédiatiques. Introduction,* Édition Nota Bene, Cap-Saint.Ignace (Québec), 2007.

[130] L. Gilmore, *The limits of autobiography. Trauma and testimony*, Cornell University Press, Ithaca USA, 2001.

[131] J. Budrillard, *L'altro visto da sé*, Edizioni Costa & Nolan, Genova, 1987, p. 16.

autoraffigurativa».[132] Questo soggetto vacillante sembra iscriversi oggi in pratiche autobiografiche tra le più eterogenee. La sorprendente diversità di queste forme si riflette nelle molteplici designazioni generiche create al fine di identificarle: autofinzione, docufiction, racconto di vita, archivio del sé, biografia immaginaria, biografia funzionale, autoritratto mediatico, diario personale. Il crescente ibridismo di uno spettro semantico sempre più opaco determina un'*impasse* tassonomica anche per la speculazione critica. Parlando della produzione di due dei cineasti che prenderemo in considerazione, quali Chantal Akerman e Raymond Depardon, Didier Coureau si sofferma sulla valenza di tale fenomeno quale conseguenza di un dispiegamento del sé incessantemente in divenire:

> La multiplicité fait partie d'une recherche artistique incessante…mais elle accorde aussi à la volonté de trouver les moyens adéquats pour se dire, et pour se situer au sein du monde, dans un glissement perpétuel de la création à la confession intime, et dans un jeu sans cesse renouvelé avec les faux-semblants du documentaire et les vérités masquées de la fiction.[133]

Un capitolo a parte è costituito dalla realtà dei *new media.*[134] Senza volersi addentrare troppo in un ambito oggetto di altri studi specifici, ci soffermiamo brevemente su questa declinazione delle espressioni autobiografiche, in quanto utile a illuminare e definire maggiormente in nostro campo d'azione. Il ricorso compulsivo a modalità autoritrattistiche attraverso i *new media* costituisce un'ulteriore manifestazione di un indebolimento identitario, in cui a prendere piede è l'impersonalità in una realtà solo apparentemente dominata dal narcisismo. Come ricorda Francesco Casetti: «quell'io ha qualche falla interna: più è ricco, più ha debiti da saldare; più colpisce, più è espropriabile e espropriato; più è io, più si presta a essere tutti».[135] Relativamente a questo

---

[132] F. Villa, *Introduzione. Le stanze del pensiero: autoritrattistica e medialità*, in F. Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2012, p. 34.

[133] D. Coureau, *Chantal Akerman, Raymond Depardon. Chemins extérieurs/trajectoires intérieures*, in «Le journal aux frontières de l'art», La Licorne, n. 72, 2005, pp. 159, 160.

[134] Si veda, tra gli altri: F. Villa, *Autobiografiche. Scritture del tempo sullo sconcerto*, in «AAM-TAC», n.7, 2010; E. Gilberti (a cura di), *Finzioni autobiografiche*, Quattroventi, Urbino, 2009; F. Villa, *Time-lapse self portrait e la cosa metamorfica,* in «Fata Morgana», n. 2012; G. Fiorentino, M. Pireddu (a cura di), *Galassia Facebook. Comunicazione e vita quotidiana,* Nutrimenti, Roma, 2012; AA.VV., *Autobiografie e autoritratti tra cinema e nuovi media,* XVIII Udine International Film Studies Conference, marzo 2011; M. Sorapure, *Screening Memories, Scrolling Lives: Diary Writing on the Web*, in BIOGRAPHY, 26 (1), December 2003.

[135] F. Casetti, *Prefazione*, in F. Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2012, p. 10.

fenomeno, la tesi sostenuta da Federica Villa, vede nella creazioni di profili su social networks, di blogs, video, photogalleries personali, non tanto la volontà di creare immagini di sé, quanto la necessità di acquisire una pratica soggetta a continui aggiornamenti, costituendo quelli che la studiosa definisce gesti autoritrattistici più che autoritratti.[136] Si tratta di accumuli di materiali eterogenei, che vengono per lo più mutuati altrove, e di cui l'utente si appropria se così possiamo dire, indebitamente, «…della fenomenologia autoritrattistica sussumono unicamente la mera valenza di pratica, di esercizio, di esperimento. Lasciando poi le tracce prodotte al loro destino».[137]

Una volta precorse alcune delle traiettorie socio-culturali che hanno condotto all'intensificarsi di fenomeni eterogenei quali prodotti di una dimensione soggettiva sempre più problematizzata, risulta necessaria una premessa atta a delimitare il nostro raggio d'azione. Se, come ricordato in precedenza, l'avvento della tecnologia digitale, con il conseguente abbattimento di costi di produzione, ha concesso sempre più la possibilità al singolo di ricorrere alla videocamera quale modalità di riproduzione, un discrimine rispetto a quanto attiene al nostro ambito di ricerca, riguarda le caratteristiche intrinseche che consentono a determinate opere artistiche di emergere rispetto ad altre. Se i film presi in esame riguardano spesso produzioni a basso costo legate a circuiti d'*essai*, a programmazioni festivaliere o a opere su commissione per cicli tematici televisivi, quanto emerge è che questi lavori divengono espressioni significative nel momento in cui a cimentarvisi sono dei cineasti che sanno intercettare delle forme espressive significative grazie al loro apprendistato artistico.

A dimostrazione di come un cinema a carattere soggettivo emerga grazie alla qualità intrinseca delle sue immagini, molti degli autori trattati, si sono rivolti al

---

[136] «Ciò che emerge, in sostanza, dalla riflessione sull'economia inflativa degli esercizi e delle proposte autoritrattistiche nei nuovi media - dalla costruzione dei profili nei social network, ai time-lapse self-portraits, dai blogs alle personali photogalleries, fino alle immagini automostrative su YouTube più o meno legate a zone di interdizione del visibile….ci spinge a dire che la posta in gioco non è tanto la costituzione di oggetti-autoritratto, bensì l'acquisizione di una pratica del fare autoritratti tramite le potenzialità applicative offerte dalla nuova tecnologia. In questo senso la presenza di questi fenomeni di porzioni di Io online, esaltano la dimensione processuale dell'autoritratto, cioè quella del disporsi a farlo, del comporlo, dell'aggiornarlo. Più che autoritratti, si tratta, dunque, di gesti autoritrattistici, modi del fare, piuttosto che oggetti da mostrare: campi magnetici tra un soggetto e ciò che di volta in volta (immagine, parola, file postato, ecc.) diventa traccia di sé, rispondendo, ripetiamo, a un modo piuttosto che a una cosa», F. Villa, *Introduzione. Le stanze del pensiero: autoritrattistica e medialità*, in F. Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2012, p. 31.

[137] *Ivi*, p. 34.

cinema autobiografico dopo un'esperienza precedente con il cinema di finzione, usufruendo di una sorta di ancoraggio all'arte cinematografica. Nicole Brenez mette a confronto a questo proposito, la sensibilità all'immagine e alle sue potenzialità da parte di coloro che vantano un vissuto ante-digitale, rispetto all'immediatezza delle nuove tecnologie:

> …ce sont des artistes pour lesquels la question des puissances de l'image est une vrai question. Des gens qui partent de ces questions là, des questions formelles au sens le plus large. Ils savent qu'une image a des potentialités, des puissances, des limites…Ce sens-la, des puissances et des absences de l'image, la plupart des gens qui partent de la video ne l'ont peut-être pas encore, ou ne l'ont pas tout le temps, ou ne l'ont pas assez.[138]

Le aperture di senso che scaturiscono dalla visione delle opere del corpus, risultano dall'attivazione di uno sguardo inedito, ottenuto grazie a scelte estetiche ed espressive che, come avremo modo di scoprire attraverso le singole analisi filmiche, offrendo nuove possibilità all'affermazione di un'alterità dell'immagine, mirano a contrastare l'effetto uniformante che l'indistinto accumulo iconografico contemporaneo produce sulla superficie del visibile.[139]

Altra istanza fondamentale risulta il rapporto che lo spettatore instaura con la produzione filmica a carattere soggettivo. Il presupposto imprescindibile che spinge un lettore verso un testo autobiografico è, come ci ricorda Philip E. Baruth, una prospettiva soggettiva dell'autore sull'autore: «a reader does not go to an autobiography for a referential history; a reader goes to an autobiography for a subjective perspective by the author on the author».[140]

Ma se questo presupposto vale per l'opera letteraria, quanto per l'opera filmica, nelle riflessioni che seguono cercheremo di individuare attraverso quali

---

[138] N. Brenez, *Je est un film,* cit.*,* p. 25.

[139] «La mia idea è che uno degli effetti delle nuove tecnologie della visione è quello di progettare (alla lettera: di proiettare, di metterci davanti agli occhi) un mondo *indifferente*, un mondo che avrebbe ridotto, o addirittura perso, il requisito dell'alterità. Un mondo che, sempre più ampiamente e capillarmente assimilabile al suo simulacro riproducibile (sempre più dipendente da un afferramento intuitivo amministrato dalla tecnica), non riuscirebbe più a farsi sentire nella sua differenza e ci renderebbe pertanto *indifferenti* nei confronti della referenzialità dell'immagine, *che tuttavia non verrebbe in alcun modo sospesa»,* P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 21-22.

[140] P. E. Baruth, *Consensual autobiography: Narrating Personal Sexual History Getting from Boswell's London Journal to AIDS Pamphlet Literature,* in S. Smith, G. Watson (edited by) *Getting a life. Everyday uses of autobiography,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, p. 182.

espedienti il cinema soggettivo possa riuscire ad avvicinare maggiormente lo spettatore. Un'esperienza prettamente singolare, diversamente da un costrutto finzionale, sembrerebbe costituire un impedimento all'investimento di immedesimazione fantasmatica dello spettatore. Come osserva Antony Gardier, proprio la duttilità della mini dv nel suo scrutare persone e situazioni in maniera capillare, favorisce in realtà una sorta di dialogo con il film:

> Il me semble, aujourd'hui, que l'une des caractéristiques du film à caractère subjectif c'est d'activer ce processus de syntonisation, de produire chez le spectateur le sentiment d'une forme particulière de dialogue muet avec le film, de produire cette forme de complicité par laquelle se manifeste la sympathie, au sens premier.[141]

Inoltre, la suddivisione delle opere proposta nel presente lavoro, attesta come di volta in volta, i singoli film sollecitino istanze che fanno appello a esigenze diverse nello spettatore. Se ad esempio la forma "saggio" si indirizza verso il piacere di un esercizio stilistico colto, i diari intimi, diversamente, intercettano un canale più comunemente esperienziale.

Comunque, affinché vi possa essere attrazione e investimento da parte dello spettatore, l'opera deve consentire degli spazi d'interazione nei quali il singolo possa inserirsi affiancando il personaggio, instaurando con esso un rapporto alla pari. Come vedremo, le modalità possono vertere dal trattamento degli oggetti (come nel caso di Alain Cavalier), all'insistenza sui momenti più consueti della quotidianità, alla messa a nudo di crisi esistenziali causate da malattie, lutti o depressioni.

La vita trascorsa diventa spesso l'elemento fondante delle narrazioni in prima persona. Addentrarsi nel proprio e altrui passato assume un valore molteplice. Sovente vi è l'urgenza di ricomporre frammenti di esperienze vissute parzialmente, ridestare ciò che è stato taciuto e torna a presentarsi reclamando udienza, indagare la propria storia all'interno di una dimensione collettiva, come nel caso di espressioni più propriamente documentaristiche e autoetnografiche.[142] Ed è proprio la possibilità di poter afferrare l'esperienza

---

[141] A. Gardies, *Le spectateur en quête du je (et réciproquement)*, in *Le je à l'écran*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle co-dirigé par J-P. Esquenazi et A. Gardies, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 11.

[142] Si ritornerà in maniera più esaustiva sul concetto di autoetnografia nel IV capitolo dedicato alle espressioni documentaristiche del sé.

passata a costituire la principale confutazione critica alla possibilità concreta di tradurre quanto si è vissuto in maniera veritiera. Questo snodo pertiene non solo la produzione a carattere filmico; molte delle obiezioni vengono infatti mosse già dalla cospicua teoria letteraria, come ricordato nel primo capitolo.

Il fatto che gli eventi passati vengano riprodotti dalla parola scritta, induce a dimenticare che essi sono comunque il risultato di una riformulazione ad opera del costrutto memoriale. La forma cinematografica ha in questo senso la possibilità di rendere evidente il processo "finzionale" alla base del recupero di ciascun vissuto. Una delle caratteristiche formali che si costituisce quale costante nelle opere analizzate è la continua interrogazione del mezzo filmico, che viene esplicitata attraverso lo svelamento dell'atto di registrazione dell'immagine. Così, quando il processo riproduttivo viene esposto, mostrato, questa scelta consente di visualizzare, demistificandola, la mediazione del presente sul passato.[143] L'adozione di tale espediente formale rende manifesta la problematicità riscontrata nell'appropriarsi della realtà circostante, nel mettere a fuoco quanto si esperisce, rivelando la natura instabile, mutevole, euristica dello sguardo su di sé e sul mondo e contemporaneamente induce anche, come afferma Cecilia Sayad, una problematizzazione della definizione di autore, un riassetto della sua capacità di controllo sull'opera, nonché sulla sua dimensione identitaria. L'aspetto performativo infatti, spinge ad una riflessione rispetto ad un identità fluida, che si rivela nel suo frasi più che nell'opera conclusa. Sayad afferma: «performance comes to signify identity as fluid, unfinished, in the making. Performing authorship can thus be defined…as the site of "playing", as "deferred action", as unfinished and as a movement "cutting across" several works - again stressing the journey rather than the destination».[144]

In questa rilevanza del gesto, aggiunge la studiosa, è ravvisabile un processo di condensazione della figura autoriale, che risulterebbe nel superamento di una sua supposta evanescenza:

---

[143] D. Bluher, *Autobiography, (re-)enactment and the performative*, in «Studies in European Cinema», Volume 10, Number 1, 2013, pp. 61,64.

[144] C. Sayad, *Performing authorship. Self-inscription and corporeality in the cinema,* L.B.TAURIS, London, 2013, pp. 13-15.

> The focus on process, in turn, complicates also the understanding, on the part of both poststructuralist theories and reception studies, that the film's human source is untraceable, its author reduced to an abstract, mainly constructed and often absent subject. On the contrary; the explanation of authorship in terms of performance fleshes out, thickens the ever-fading figure of the author, without nevertheless resorting to the resuscitation of models deemed outmoded.[145]

Questa osservazione apre ad una serie di ulteriori interrogazioni. I registi sono i diretti creatori dell'opera, ma altrettanto importante risulta il loro rapportarsi alla realtà esterna, dove ciò che emerge in primis è «un atto di presenza testimoniale, prima ancora che narrativo», dove è l'aspetto percettivo ad anticipare quello cognitivo.[146]

Una costante riscontrabile nell'uso delle nuove tecnologie digitali è legata alla capacità intrinseca dei nuovi mezzi di avvicinare la realtà consegnandola ad una dimensione inedita, sollecitando una sorta di riscoperta della superficie sensibile di cose, persone, luoghi, eventi. Potremmo richiamare alla memoria quanto asserito da Jilles Deleuze rispetto alla capacità dell'immagine di far spazio alla mera essenza dell'oggetto, rendendolo interprete, consegnandogli una valenza espressiva in sé, slegata da una configurazione narrativa degli eventi:

> Mais si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaitre un autre type d'image: une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable, car elle n'a plus à être "justifiée", en bien ou en mal.[147]

Si potrebbe obbiettare che tale modalità non costituisce di certo una conquista delle opere prese in esame, essendo una innovazione espressiva di molto cinema della modernità. Ma la specificità dei nuovi mezzi, consente una sorta di amplificazione di questo trattamento estetico, contribuendo a «rafforzare l'effetto di un'aderenza sensibile alla superficie del reale».[148] Si pensi ad esempio all'opera di Agnès Varda e in particolare a *Les Plages d'Agnès*, al

---

[145] *Ivi*, p. 1.

[146] L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Kaplan, Torino, 2013, p. 76.

[147] G. Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 30.

[148] L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, cit., p. 76.

modo in cui la cineasta utilizza la mini DV come una sorta di lente d'ingrandimento rivolta non solo verso l'esterno, ma bensì verso parti del proprio corpo, che subiscono un processo di oggettivazione, come Cibelle H. McFadden ha evidenziato rispetto all'opera non solo di Varda, ma anche di Akerman e Cabrera: «Observing their own bodies instead of objectifying them, the filmmakers' concentrated focus of vision influences the body they inhabit by paying acute attention o the ways in which the body exists in the world».[149]

Luca Malavasi a questo proposito, propone una riflessione significativa. Lo studioso insiste su questo aspetto dell'abitare visivamente la realtà secondo nuove modalità prossemiche[150], che attraverso un'indagine minuta della superficie delle cose, consentono di rilevarne una loro precipua alterità, oltre che veicolare l'ostinato tentativo di penetrare «l'intima ordinarietà del soggetto».[151] Questa scelta formale riesce ad attivare nello spettatore una nuova consapevolezza, che mira ad allontanare una presa sul mondo tendente ad una assimilazione uniformante, aprendo ad una dimensione legata alla contingenza del reale e a quanto questo possa riservare di inusuale, atteggiamento tipico della produzione di Agnès Varda, Alain Cavalier, Olivier Smolders. Nel passaggio che segue Gérard Leblanc sottolinea come ciò che si instaura sia un articolato movimento di richiami che, pur scaturendo dal posarsi dello sguardo del cineasta sulla superficie sensibile della realtà che lo circonda, fa si che proprio questa inedita prossimità, risulti estraniante sia per lo spettatore che per colui o colei che è vettore attivante della visione.

> Le film regarde le spectateur réel en ce point où le cinéaste se sent regardé par ce qu'il filme. Ce regard prend souvent la forme d'une interpellation, qu'elle soit directe ou indirecte, explicite ou implicite. Un réseau d'interpellations se met en place et fonctionne dans toutes les directions… Les frontières se brouillent et se déplacent entre celui qui filme, celui qui est filmé et celui qui regarde le film. [152]

L'entità spettatoriale attiva un rapporto dialogante con l'immagine attraverso lo sguardo di ritorno che quest'ultima riesce a sollecitare; quanto appare sullo

---

[149] C. H. McFadden, *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maïwenn,* cit.*,* p. 7.

[150] L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, cit. p. 76.

[151] A. Cati, G. Franchin, *Introduzione*, in «Comunicazioni sociali», n.3, 2012, p. 393.

[152] G. Leblanc, *Du déplacement des modalités de contrôle. Contrôle des représentations & maîtrise du public*, in «Hermès, La Revue», n° 25, 1999/3, www.cairn.info.

schermo, attiva interrogazioni, fa risuonare istanze personali, esperienze di vita, inquietudini condivisibili.

Si possono inoltre individuare altre scelte formali legate all'uso della componente sonora, al trattamento riservato al corpo e alla resa della dimensione temporale esperita, che mirano a sollecitare ulteriormente ad una interazione con l'istanza narrante. L'uso di videocamere sempre più maneggevoli e assimilabili alla dimensione fisica dell'occhio, consente di riscontrare una vicinanza empatica, esperita attraverso la possibilità di seguire, in una sorta di soggettiva incarnata, i movimenti dei protagonisti. Spesso, come nel caso di Alain Cavalier, Arnaud De Paillers, Claudio Pazienza, gli autori non hanno la necessità di rivelare l'effige del proprio volto, in quanto la loro presenza viene amplificata dall'incertezza della mobilità nella deambulazione nello spazio, talvolta accompagnata dalla voce registrata in presa diretta, che nel suo esporsi a una respirazione non controllata, rivela una corporeità eminentemente "carnale", come ci conferma Marion Froger:

> La DV devient l'instrument privilégié pour rendre la dimension charnelle de l'entretien, sans que jamais ni le cinéaste ni son interlocutrice ne paraissent à l'écran. Elle nous empêche de les voir mais nous fait marcher dans leurs pas et nous fait entendre leur voix de l'intérieur. À la fois entre eux et avec eux, elle donne le ton de la confidence. Elle est le cache parfait qui protège et révèle à la fois l'intimité de leur échange.[153]

Nel confrontare le potenzialità della DV rispetto alla scrittura, risulta molto interessante quanto elaborato da René Prédal, che servendosi del concetto astruchiano di *caméra stylo,* concetto che verrà ripreso e approfondito nel capitolo dedicato al film saggio, in quanto ne risulta essere componente strutturante, sottolinea come i nuovi mezzi di riproduzione consentano e facilitino una presa diretta, estemporanea, di quanto la realtà circostante sollecita nel movimento del pensiero:

> Certes la DV (par sa légèreté, sa simplicité…) matérialise la caméra stylo… la petite numérique est l'instrument de ceux qui pensent directement en images sonores en mouvement, donc qui conçoivent des formes, au lieu de réfléchir avec des mots qu'il faudra ensuite illustrer à l'aide d'une technique lourde et d'une équipe de collaborateurs. La DV offre le paradoxal privilège

[153] M. Froger, *Images du réel: Vies et Les Glaneurs et la Glaneuse. À la découverte du cinéma de l'intime*, in «Ciné-Bulles», vol.19, n.2, 2001, p. 31.

> d'être à la fois en prise directe avec l'imaginaire de l'auteur et avec le réel prêt à être capté.[154]

È importante a questo proposito, sottolineare l'importanza dell'uso della *voice over* nei film presi in esame. Nell'analizzare questo espediente formale, le sfumature tonali che l'espressione orale assume di volta in volta, rendono manifesto lo stato d'animo dei protagonisti, e contribuiscono in modo significativo a connotare le immagini.[155] Una memoria raccontata, pur non essendo precisa nel suo processo di rievocazione, attraverso le increspature emozionali attivate dall'emergere dei ricordi, riesce a esprimere più di quanto la sola superficie dell'immagine faccia trasparire. Ma vi è altresì la possibilità di interagire a voce alta con quanto il nostro pensiero in atto produce. Catherine Lupton propone una formula atta a tradurre questa valenza. La scrittrice, facendo riferimento alla nozione appartenente alla filosofia greca, secondo cui il pensiero nasce in rapporto all'altro proiettato all'interno di noi stessi, quale figura che mette in discussione le nostre conclusioni, parla di eteroglossia per tradurre la capacità intrinseca alla *voice-over* di drammatizzare il processo del pensiero: «in order to think, we multiply ourselves creating interior dialogues and relationships with imagined Others who form part of our evolving consciousness of self and the world…the heteroglossic voice-over dramatizes the dynamics of the thought process in its presentation or implication of multiple narrative voices, Other voices».[156]

Sempre a questo proposito, riflettendo sulla modalità narrativa alla base dei racconti in prima persona, Emanuela Mancino evidenzia come un costrutto evenemenziale lasci spazio all'articolarsi del pensiero e del sentire dei protagonisti, dando vita ad un tempo in cui la sfera intima si costituisce attraverso impressioni mutevoli, accenni che si sommano, pervenendo a un tessuto narrativo che fa del "non-finito" la sua essenza:

> …un regime narrativo debole…non vede svolgersi interazioni di corposa sostanza tra i personaggi o tra i personaggi e l'ambiente. Lo sguardo

---

[154] R. Prédal, *Le cinéma à l'heure de petites cameras*, Klincksieck, Paris, 2008, p. 141.

[155] «Voice determines the manner in which the images are seen», M. Turim, *Reminiscences, Subjectivities, and Truths,* in (edited by) *D. H. James To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*, cit., p. 203.

[156] C. Lupton, *Speaking parts: heteroglossic voice-over in the essay film,* in S. Kramer, T. Tode (edited by)*, Der Essayfilm: Asthetik und Aktualität*, UVK, Konstanz, 2011, pp. 164-165.

> cinematografico, in questi casi, è intimista, volto a cogliere azioni accolte come incomplete, provvisorie: si tratta di una narrazione che si inoltra nel pensiero e nei sentimenti dei soggetti in scena, abbracciandone l'impertinenza emotiva e non la (re) attività che qui si fa ambigua, non immediata. Il tempo che lo spettatore abita, in questo caso, è non-pieno. Cessa di avere una connessione con l'azione e si dirama e moltiplica in variabilità e mutamenti.[157]

Da un punto di vista formale vi sono molteplici soluzioni adottate dai cineasti analizzati al fine di veicolare un tempo interiore che necessita di specifiche formule espressive al fine di dirsi e darsi. Da un lato, le coordinate spazio-temporali perdono valenza in quanto passato e presente si sovrappongono. Si tratta di quanto ricordato nel primo capitolo rispetto a come l'attivazione del processo mnesico, ai fini di una decifrazione sia in forma scritta che attraverso le immagini, comporti un suo accadere contingente, che fa si che l'"entità passato" si costituisca come variabile soggetta alla continua revisione del presente. Spesso questa fluttuazione arriva ad essere tematizzata attraverso il movimento nello spazio, come in quello che Wendy Everett ricorda essere «a complex inner-outer place defined and created by the movement of the camera and the spatio-temporal discourse of the film itself».[158] È ciò che accade ad esempio nei numerosi diari di viaggio di Vincent Dieutre.

Parallelamente vi è un allontanamento dalla referenzialità dell'immagine. Talvolta ciò che viene raccontato non corrisponde necessariamente a quanto vediamo; le immagini, non essendo più condizionate da una logica narrativa, si emancipano dal loro radicamento referenziale, costituendo, come ci ricorda Jilles Deleuze, il mutevole paesaggio interiore del regista: «Toute oeuvre est un voyage, un trajet, mais qui ne parcourt tel ou tel chemin extérieur qu'en vertu des chemins et trajectoires intérieurs qui la composent, qui en constituent le paysage ou le concert».[159]

Il viaggio quindi, come ricordato, si iscrive sovente nella struttura compositiva del film e costituendosi quale dimensione che consente di trascendere limiti fisici e temporali, arriva ad incarnare una valenza metaforica sia rispetto alla

---

[157] E. Mancino, *Cinema, narrazione e costruzione autobiografica*, in D. Forti, S. Di Giorgi (a cura di), *Formare con il cinema. Questioni di teoria e di metodo*, Franco Angeli, Milano, 2011, p. 151.

[158] W. Everett, *A sense of place. European Cinema and the shifting geographies of identity*, in G. E. Bussi, P. Leech (a cura di) *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*, Lindau, Torino, 2003, p. 34.

[159] G. Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, coll. «Paradoxes», Paris, 1993, p. 10.

dimensione identitaria, costantemente in divenire, che rispetto al processo di risoggettivazione del passato, attraverso il quale si cerca di rendere figurativamente il processo della memoria. Se sposiamo quanto affermato da Grange rispetto a *Reminiscences of a Journey to Lithuania* di Jonas Mekas, riscontriamo come spesso nei film analizzati, la dimensione temporale si faccia percepire concretamente, contribuendo in modo significativo a "lavorare l'immagine". La presenza in video di persone o ambienti, concentra molteplici stratificazioni significanti legate a momenti di vissuto correlati tra loro e attivati contemporaneamente, pur afferendo a episodi cronologicamente lontani:

> Car ce portrait est tout entier accumulation de temps, celui présent, celui passé, celui de la fuite, celui qui courts sans qu'il puisse être rattrapé. Il est celui d'un avenir, la mort, et celui du souvenir, ce qu'il reste, c'est à dire la perte en consommation. L'agitation n'est pas uniquement celle de la mère, celle de la prise de vue, elle est celle du passé qui secoue par à-coups le présent et le trouble légèrement, mais suffisamment, pour en perturber l'existence. La matérialité temporelle est incontournable au cinéma, elle travaille et le dispositif et l'image.[160]

Per il regista lituano filmare la madre diventa un confronto con il ricordo, dove il passato agita il presente, ma contemporaneamente vi è una sollecitazione dettata da un corpo segnato dal tempo, che testimonia la precarietà di un futuro a venire. Questo ispessimento temporale dell'immagine, risulta una cifra espressiva nell'opera di Claudio Pazienza, Alain Cavalier, Hervé Guibert. All'interno della loro produzione, ad essere protagonisti assieme al regista sono spesso genitori o famigliari, che, sollecitati a relazionarsi con il racconto in atto, entrano nella narrazione contribuendo in maniera significativa a turbare le linee narrative del presente. Talora, alcuni autori cercano di approfondire una loro indagine identitaria interrogando il proprio albero genealogico, le vite che li hanno preceduti, i destini genitoriali, come nel caso di Sabine Franel, Mariana Otero, Dominque Cabrera, Chantal Akerman, destini che hanno contribuito a influenzare il decorso delle loro esistenze, spesso segnandole irreparabilmente, lasciando dei vuoti da colmare, domande inascoltate che tornano a testimoniare un trauma irrisolto, come sottolinea Kathryn Robson: «Where autobiography implies a knowing subject who can claim and narrate his or her own experience, trauma renders such (self)knowledge impossible; and questions how we can be

[160] M.F. Grange, *L'autoportrait au cinéma*, cit., p. 41.

sure of the truth and of the reality of experience and memory».[161] Ma frequentemente, questa indagine famigliare, risulta intimamente connessa ad un'ulteriore modalità, come nel caso dei film a carattere documentario, che conduce i realizzatori a interrogarsi criticamente su realtà sociali presenti o passate, che hanno avuto o continuano ad esercitare una profonda risonanza sulle proprie vicende personali, utilizzando un duplice registro che predispone il piano soggettivo e quello della storia collettiva.[162] Rispetto a questo assunto, nel V capitolo, dedicato a produzioni autobiografiche di natura documentaristica, si prenderanno in esame quelle opere che, appellandosi ad istanze socio culturali e talora politiche, sollecitano un realismo attivo, che chiama in causa non solo la capacità autoriale, ma bensì le possibilità stesse del medium cinematografico di evidenziare come il soggetto ed il mondo circostante si costituiscano mutualmente.[163] Si tratterà di addentrarsi in una produzione altamente significativa, che aprendo delle finestre su realtà marginali o trascurate dalla "storia ufficiale", contribuisce al rinnovato sguardo sul mondo che il cinema contemporaneo in prima persona dimostra di voler continuare a interrogare. Tale dinamica è alla base di un approccio teorico che la critica definisce autoetnografico:

> L'autoetnografia è un metodo di ricerca e di scrittura che connette l'elemento personale a quello culturale, collocando il sé all'interno di un contesto sociale e storico ben definito. Contro ogni idea che la soggettività sia inimpermeabile alle condizioni materiali, l'autorappresentazione etnograficamente connotata si manifesta attraverso testi solitamente scritti in prima persona, all'interno dei quali traspare l'elemento dialogico, emozionale, autocoscienziale, ma soprattutto istituisce un legame inaggirabile con il presente che rende questi prodotti sempre influenzati dalla storia, dalla struttura sociale e dalla cultura[164]

---

[161] K. Robson, *Writing Wounds: The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life-Writing*, Radopi, Amsterdam, 2004, p. 14.

[162] Parlando di *Nos traces silencieuses* di Sophie Bredier Brigitte Rollet afferma: «Dans chacun de ces films, la petite histoire rejoint toujours la plus grande, que se soit celle de l'immigration maghrébine en France, de la diaspora juive ou de l'héritage vietnamien chez une fille de *boat people*…En partant de leur histoire familiale ou personnelle, ces réalisatrices posent des questions, remettent en cause, interrogent ou critiquent, ou encore évoquent tout simplement une réalité sociale absente d'autres écrans grands ou petits», B. Rollet, *Quand les femmes filment l'histoire*, in «Studies in French Cinema», Vol. 10, n. 3, 2010, p. 259.

[163] «"first person documentary essay", as it combines elements of both actual gathering of facts and self-reflexive elements of philosophical and deeply personal mediation over the possibilities of the medium and the human condition of the filmmaker…», Á. Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, p. 346

[164] A. Cati, G. Franchin, *Introduzione*, in «Comunicazioni sociali», cit., p. 390.

Un assunto intrinseco alla riflessione identitaria di molti dei racconti filmici sul sé esaminati risulta quindi la volontà di trascendere i limiti di una espressione limitatamente individuale per aprirla ad una possibile condivisione, «risensibilizzare il ruolo dello spettatore nei confronti della realtà»,[165] constatando come l'essenza soggettiva abbia una fondamentale componente relazionale. Una tendenza che Susan Egan traduce con il termine *mirror talk*, un dialogo allo specchio, dove la superficie riflettente viene individuata nell'alterità inerente all'altro da me:

> Whether alone or in company, in one genre or in several, the contemporary autobiographer turns with great frequency to double voicing, double vision, or that fluid and encompassing activity both personal and generic that I am calling mirror talk. Not privileging one perspective over another, but transforming the narcissistic by means of the corrective lens of the other, developing linguistic strategies that enable plural voices and that contain the oral and the written within each other.[166]

Laura Rascaroli propone una riflessione sul soggetto contemporaneo che risulta connettersi con quanto più sopra evidenziato. La frammentazione pervasiva implicita nella figura dello spettatore oggi, che Rascaroli definisce come «dispersed, non-situated and potentially global»[167], ha come diretta implicazione la possibilità che ogni singolo individuo possa essere molto più accessibile di quanto succedeva prima dell'avvento dell'era mass-mediatica. In effetti, le videocamere, consentono un accesso al quotidiano che in qualche modo, oltre che a radicalizzare l'opera al vissuto, diviene canale di condivisione.[168] In questo senso quanto affermato a più riprese da Montani, risulta oltremodo significativo: «La "rivoluzione digitale" non ha consumato il

---

[165] L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, cit., p. 120.

[166] S. Egan, *Mirror Talk*, cit., p. 25.

[167] L. Rascaroli, *Autoethnography*: *essaying the I*, in «Comunicazioni sociali», n. 3, 2012, p.

[168] «If the body is still the theatre of the lived experience, it is also increasingly dematerialised, virtualised, digitalised, put in circulation and, in ways, lost…the social, relational, dialogical side of contemporary personal accounts and self-representational texts attests to this commitment, which is a commitment to the social sphere that often translates into a firm inscription of the self in a specific socio-cultural context. It is in this sense especially that self-representation of one's life, memories, views and experiences becomes the analysis of the self in a given socio-cultural context - as well as the context itself. The human being has never been as deeply, extensively and unceasingly *homo socialis*.…», L. Rascaroli, *Autoethnography*: *essaying the I*, in «Comunicazioni sociali», n. 3, 2012, p. 402

cinema: essa ha rivelato piuttosto, per contrasto, la necessità di altri tipi di immagini, di altri modi dell'immagine, di altre relazioni con l'immagine».[169]

Frédéric Nau, in un articolo dedicato alla produzione di carattere autobiografico, soffermandosi nello specifico su *Tarnation* (2006) di Johnatan Cauette, *Le Filmeur* (2005) di Alain Cavalier e *Bologna Centrale* (2001) di Vincent Dieutre, quali esempi significativi della tendenza, rileva parimenti sia una modalità che interroga la soggettività anche nella sua declinazione sociale, che un alto valore estetico che scaturisce dalla capacità di continuare un'interrogazione continua dell'immagine e del suo statuto:

> …elles assignent à ce genre une ambition esthétique élevée, puisque chacune à sa manière montre l'intérêt à ne pas enfermer le propos autobiographique dans le ressassement égocentrique et platement psychologisant…ces trois œuvres placent au centre de leur propos notre être-au-monde, s'interrogeant sur la possibilité de nous situer dans ce monde sans en être le pur produit. Quand ces je vous parlent de leur moi, ils vous parlent profondément de nous tous ici et maintenant. Dans des œuvres si profondément ancrées dans l'art cinématographique, une telle méditation ne saurait aller sans un travail de redéfinition de l'image, dont le statut ontologique et pragmatique est en effet pensé et repensé dans et par elles.[170]

Rispetto alla ricezione spettatoriale, vi sono ulteriori osservazioni da considerare. Una preoccupazione che gli autori del nostro corpus - da Alain Cavalier a Vincent Dieutre - sembrano condividere, è la necessità di mantenere con lo spettatore un canale comunicativo attivo e aperto. Cavalier rispetto a questo afferma: «J'essayais de me débarrasser de toute violence narcissique, exhibitionniste, sinon j'avais honte, sinon le spectateur pouvait me fermer sa porte».[171] Addentriamoci maggiorante sulle modalità attraverso le quali l'intima realtà dei singoli registi riesce a dialogare con il pubblico.

Le situazioni di vita quotidiana, pur differenziandosi in quanto a protagonisti, coordinate spazio-temporali, modalità, esprimendo tratti di una personalità radicata e incarnata più che fantasmatica, ricalcano matrici di un vissuto condivisibile in quanto animato da eventi che fanno parte dell'esistenza di

---

[169] L. Malavasi, *Quel che resta del cinema*, in «Fata morgana», n. 24, settembre-dicembre 2014, pp. 231, 232.

[170] F. Nau, *Qui fait les images*, http://www.cahiersducinema.com/Qui-fait-les-images.html

[171] A. Cavalier, *Entretien avec Alain Cavalier. Les pulsations de mon coeur*, in «Cahiers du cinéma», n. 504, 1996, p. 45.

ognuno, ciò che André Gide definisce “les petits riens qui sont néanmoins aussi constitutifs du sujet”.[172]

Come sottolinea André Gardies, si tratta della rivelazione di una intimità che può avere delle risonanze con la propria e che, di conseguenza, può indurre coloro che sperimentano la visione, ad una riflessione personale, consentendo la possibilità di penetrare la materia filmica, declinandola sul proprio vissuto: «parce que je peux me glisser dans le discours filmique en lui ajoutant la part de connotations qui m'est propre et qu'il ne cesse de susciter. Et c'est bien à ma propre subjectivité que je reconnais celle du film. En ce sens, l'image subjective n'existe pas; seul le discours filmique peut être subjectif, du moins peut produire des effets de subjectivité».[173] Una riflessione enfatizzata dal fatto che ad essere protagonisti assieme al regista sono persone comuni.

Inoltre, soffermandoci in particolare sul *journal filmé*, il fatto che una produzione a carattere diaristico sia una modalità espressiva comunemente utilizzata, un modo per afferrare un vissuto primario non sempre decifrabile, rappresenta un’ulteriore possibilità per lo spettatore di avvicinarsi alla materia filmica, come ricorda Philippe Lejeune: «le journal est d’abord une écriture ordinaire, à la portée de tout un chacun, qui vaut parce qu’elle est en prise directe sur l’instant, et sans arrière-pensée de séduction…c’est une pratique de vie».[174]

Ritornando alle varie modalità a disposizione dei registi al fine di veicolare la dimensione del passato, oltre a quanto evidenziato, vi possono essere ulteriori scelte espressive e formali, che determinano in maniera significativa una struttura ricorrente nelle opere analizzate. Già Lejeune in una prima riflessione sul diffondersi delle narrazioni del sé nell’audiovisivo, ricordata nel primo capitolo, aveva individuato nell’impiego di fotografie una modalità per ovviare alla difficile presa del presente sul passato. Di fatto, lo studioso, ha anticipato una tendenza, che si verificherà essere propria del genere nell’audiovisivo, all’utilizzo di manufatti quali appunto foto, pagine di diario, lettere, immagini pittoriche e in seguito filmini super 8 anche di origine amatoriale, che danno vita

---

[172] É. Marty, *L’Écriture du jour. Le journal d’André Gide*, Paris, Seuil, 1985, p. 158.

[173] A. Gardies, *Le spectateur en quête du je (et réciproquement)*, in in J-P Esquenazi, A. Gardies (sous la direction de) *Le Je à l’écran*, cit., p. 22.

[174] P. Lejeune, *Avant-propos,* in S. Tenant (sous la direction de) *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire,* Téraèdre, Paris, 2004, p. 8.

a quello che Bellour definisce «un soggetto intermittente».[175] Ágnes Pethő ribadisce l'attuale articolazione composita del medium cinematografico:

> Cinema seems to consciously position itself in-between media and arts, employing techniques that tap into the multi-medial complexity of cinema, exploiting the possibilities offered by the distinctive characteristics of the media components involved in the cinematic process of signification, and bringing into play the tensions generated by media differences.[176]

Rispetto alla stratificazione formale che spesso contraddistingue la produzione autoriale a carattere soggettivo, si è ricorsi al termine *collage,*[177] mutuandolo dall'arte pittorica. concetto ricordato anche da Luca Malavasi:

> L'intermedialità ne rappresenta la "materia prima", e il loro costituirsi appare come l'esito di un ready-made o un assemblage audiovisivo che predica, in primo luogo, quell'essere già lì dell'immagine di cui si è detto, specificando al tempo stesso di quali tipologie di immagini è tessuta la forma dell'espressione del contemporaneo.[178]

Ne consegue la difficoltà classificatoria delle espressioni soggettive nell'audiovisivo, dettata dall'attestare come più termini possano concorrere a definire anche una sola opera, in quanto sovente diversi registri, nonché come accennato, l'impiego di materiali altri rispetto al video o alla pellicola, non consentano l'uso di definizioni univoche, ma ne facciano emergere il carattere instabile. Tra le accezioni più ricorrenti del genere troviamo: «Intimate cinema, personal cinema, cinema of the I, cinema of the self..»,[179] mentre per quanto concerne le singole formule «miscellaneous cinematic practices such as intimate visual diaries, genealogical quests, home movies, travelogues, personal essays, mockumentaries, fictions of the real, even haiku portraits…».[180]

---

[175] R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 303.

[176] Á. Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, p. 2.

[177] «Le mélange des genres n'est pas la confusion ou l'indécision d'un esprit. Il est le présent de l'art», J. Rancière, dans R. Depardon, *Depardon, Détours,* Maison Européenne de la Photographie, 2000.

[178] L. Malavasi, *Quel che resta del cinema*, cit., p. 234.

[179] A. Calatayud, *Reflections on theory and on Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse*, cit., p. 209.

[180] *Ivi*, p. 210.

Siamo dinanzi ad «un'estetica della disarticolazione».[181] Un'ultima riflessione, condotta da Malavasi attraverso il pensiero di Montani, riassume puntualmente una necessità che a mio avviso, il cinema in prima persona, contribuisce a promuovere in maniera significativa:

> Il cinema realista, oggi, sembra infatti chiamato a raccontare il reale e, insieme, a *liberarlo* dall'immagine. Un duplice sforzo, che accompagna uno slancio ermeneutico (descrivere, esplorare, testimoniare le sfaccettature del reale) e uno slancio etico (affermare dei percorsi di sguardo che rimettano costantemente in gioco il nostro rapporto con la realtà mediata dall'immagine)…l'attivazione di una performance etica della rappresentazione.[182]

La visione del corpus analizzato ha infatti evidenziato come l'urgenza di proporre immagini alternative a quanto l'attuale panorama mediale offre, abbia promosso l'adozione di linguaggi espressivi atti a rispondere ad una duplice necessità. Da un lato attuare un rinnovamento del linguaggio filmico in cui l'istanza enunciante assuma una dimensione plurale, rispondendo ad un richiamo più propriamente etico che rinnova il concetto "the private is political", atto a contrastare l'indebolimento di una sensibilità estetica e al contempo sociale, offuscata da regimi rappresentativi retti da un principio di indifferenziazione.[183] Dall'altro, questa duplice matrice ha concesso di mantenere un dialogo attivo con l'istanza spettatoriale, sollecitata ad interagire con il film grazie allo spazio di risonanza concesso da precise scelte formali e dalla possibilità di ricoprire un ruolo empaticamente attivo.

Quanto evidenziato trova una breve ma efficace condensazione in un quesito sollevato nell'ambito della tavola rotonda in precedenza ricordata: alla domanda «Caméra d'auteur ou disparition de l'auteur?» i partecipanti sembrano accordarsi sulla risposta «Les deux»,[184] testimoniando come nelle narrazione filmiche in prima persona, la presenza autoriale possa declinarsi anche in modalità che un tempo ne avrebbero sconfessato la validità.

---

[181] L. Busetta, *La scrittura dell'impersonale*, in L. Albano, A. Salatino (a cura di), «Imago», *Autorialità, Autobiografia, Autoritratto,* n. 4, 2011, p. 46.

[182] L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Kaplan, Torino, 2013, pp. 74, 75.

[183] *Ibidem*

[184] A. Bergala, *Je est un film*, cit.,

III. *Le journal filmé*

Introduzione

L'apporto critico sulla redazione di opere diaristiche in ambito letterario è cospicuo. La mia prospettiva nell'esplorare la produzione filmica ascrivibile al *journal filmé* sarà quella di interagire con alcuni degli studi più significativi dedicati alla declinazione letteraria del diario, con lo scopo di far emergere le caratteristiche salienti effettivamente riprese o modificate all'interno delle opere analizzate. Ai fini dell'indagine, si è scelto di prediligere quegli autori presi spesso come riferimento imprescindibile dagli approfondimenti teorici nell'audiovisivo concernenti i diari filmati.

L'analisi prenderà in considerazione modalità diverse di realizzazione di un diario filmato che, seppur nella loro eterogeneità dimostrino come il genere testimoni di un ibridismo quale tratto pregnante del racconto del sé del quale ci stiamo occupando[185], dall'altro, rilevano alcuni tratti comuni, dettati anche dall'apparizione del digitale, che, con l'implicita immediatezza che ne contraddistingue l'uso, oltre ad aver favorito l'aumento di narrazioni a carattere autobiografico, ha contribuito a dettarne implicitamente alcune regole formali.

Gettando uno sguardo all'evoluzione della scrittura diaristica, Lejeune ci indica come l'origine di questa pratica, al pari di quanto verificato rispetto all'autobiografia nel primo capitolo, sia da ricercare nell'ambito religioso. Ci vorrà molto tempo prima che l'interesse per la stesura di una diario si allontani da necessità spirituali, scientifiche o contabili, o dall'esigenza di registrare eventi inerenti la vita pubblica della collettività, per avvicinare lo spazio intimo dell'individuo e acquisire una dimensione più prettamente introspettiva[186]. Il primo esempio di *journal personnel* viene fatto risalire all'ambito anglosassone: «C'est en Angleterre, berceau de la privacy, que naît un texte essentiel, le plus souvent cité comme premier exemple de grand journal personnel : le journal de

---

[185] «La diversité qualitative et quantitative des journaux semble vouer à l'échec toute tentative d'analyse généralisatrice», P. Lejeune, *Avant-propos,* in F. Simonet-Tenan, *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Téraèdre, Paris, 2004, p. 11.

[186] «…il faut penser aux livres de bord des vaisseaux, aux journaux de voyage…aux livres de comptes des entreprises familiales…aux chroniques locales ….aux journaux d'examen spirituel…», J-P. Jossua, *Le journal comme forme littéraire et comme itinéraire de vie*, in «Revue des sciences philosophiques et théologiques», Tome 87, 2003/2004, p. 704.

Samuel Pepys tenu de 1660 à 1669».[187] La successiva diffusione ha visto come principali interpreti le donne, che nell'impossibilità di accedere ad altre forme letterarie, trovarono nella redazione del diario una sorta di sublimazione alla loro creatività, frustrata dal prevaricare di una autorità autoriale riconosciuta come prerogativa maschile.

A partire dalla fine del XVIII secolo, fino alla seconda metà del XIX secolo, la pratica vede una progressiva diffusione in tutto l'ambito europeo, ma ancora non prevedeva il ricorso alla pubblicazione.[188] Anche per quanto riguarda la produzione diaristica, l'interesse scientifico ha privilegiato lo studio di opere redatte da scrittori o personalità di rilievo. Come in precedenza accennato, è solo da qualche decennio che la critica letteraria, e in particolare la ricerca di Lejeune[189], ha deciso di misurarsi con territori ancora inesplorati, quali quelli dei diari redatti da persone comuni. Nel 1991 lo studioso francese, colpito dalla lettura del diario di una giovane sconosciuta di Bourg-en-Bresse, risalente alla metà dell'ottocento, attraverso una ricerca d'archivio, scopre ben altri 115 diari tenuti da giovani donne e, rimanendone profondamente affascinato, decide di misurarsi con una nuova impresa. Dà vita prima a *Le Moi des demoiselles* (1993) e in seguito a *Aux origines du journal personnel* - France,1750-1815.[190] L'impresa risente di un approccio metodologico mirato a ovviare alla posizione eccessivamente dogmatica, da più parti criticata, del suo *Le Pacte,* opera presa in esame nel primo capitolo. In qualità di genere letterario il *journal* si afferma pienamente nel corso del XX secolo; si tratta ora di una formula destinata al pubblico, attraverso una pubblicazione postuma o che ha luogo mentre l'autore è ancora in vita.

---

[187] F. Simonet-Tenant, *L'autobiographique hors l'autobiographie: le cas du journal personnel,* Elseneur, Centre de Recherche Textes Histoire Langages, 2008, p. 61.

[188] P. Lejeune, *Avant-propos,* p. 12.

[189] «Le journal dit «intime» y est toujours envisagé à partir des rares journaux publiés. Mais peut-on étudier une pratique privée, puis secrète, uniquement à partir des traces publiques qu'elle a laissées? J'ai choisi la voie inverse: plonger dans les archives à la recherche de journaux inconnus. Et j'en ai trouvés, de toutes sortes, variés, certains étonnants. Autre parti pris: ne pas hasarder de synthèse. Découvrant sans cesse des cas nouveaux, j'ai vu la fragilité des généralisations. Quand j'avais commencé à travailler sur l'autobiographie, j'étais parti, moi aussi, d'une définition étroite…En me tournant vers le journal, j'ai pris d'instinct la route opposée. D'abord, tout simplement, je ne suis pas parti d'une définition», P. Lejeune, *Introduction*, *Aux origines du journal personnel (France,1750-1815),* www.autopacte.org

[190] *Ivi*

Le opere che si sono dedicate all'approfondimento del diario in letteratura hanno tentato di definirne la poetica, individuandone i principi strutturanti[191]. Ecco quanto riporta Jean-Pierre Joussa in un suo saggio atto a riassumere lo sviluppo storico del genere e a puntualizzarne le caratteristiche:

> - le journal est écrit au présent;
> - Il s'inscrit dans le temps et comporte donc un engagement de régularité et de succession c'est-à-dire sans reprise ni rétrospection organisée, ce qui n'exclut ni la relecture ni les commentaires ultérieurs, ni les éléments ponctuels des souvenirs;
> - il est ouvert sur l'avenir;
> - sa nature est fortement réflexive;
> - il est écrit sous la pression d'une nécessité, que se soit celle de la découverte de soi au plus près du temps vécu ou d'une recherche à partir de soi qui ne peut être menée que de cette façon.

Lo studioso evidenzia in particolare il rapporto che la scrittura diaristica instaura con il tempo della redazione, nonché la sua funzione "riparatrice", sulla quale avremo modo di ritornare. Ai fini dell'individuazione delle caratteristiche strutturali delle opere analizzate in questo capitolo, il confronto tra l'autobiografia e la forma diaristica risulta fornire indicazioni significative. L'apporto di Lejeune è ancora una volta significativo. Quanto sostiene il critico, sottolinea come il processo di stesura di un diario, oltre a non darsi delle scadenze, non comporti un ritorno su quanto scritto ai fini di una riformulazione; se questo dovesse aver luogo, non si potrebbe più parlare di diario, quanto di scritto autobiografico.

> - Le travail: Quand minuit sonne, ce que j'ai daté du jour qui vient de s'écouler ne doit plus être modifié. Tout changement ultérieur (adjonction, suppression, déplacement, substitution) me ferait quitter le territoire du journal pour glisser vers celui de l'autobiographie, qui se donne la liberté de recréer le passé à la lumière du présent;
> - La fin: Le diariste écrit un texte dont il ne maîtrise pas la conclusion. Il avance en aveugle vers une fin inconnue, dont il accepte qu'elle ne dépende qu'en partie de lui;

[191] Questi sono alcuni dei titoli di opere dedicate al genere in ambito francese: M. Lelu, *Les journaux intimes*, Presses Universitaires de France, Paris,1952; B. Didier, *Le journal intime*, Puf, Vendôme, 1976; P. Pachet, *Les baromètres de âme: naissance du journal intime,* Hatier, Paris, 1990; P. Lejeune, C. Bogaert, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Editions Textuel, 2003; F. Simonet-Tenant*, Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Téraèdre, Paris, 2004; B. Didier, P. Lejeune, C. Bogaert*, Le journal intime Histoire et anthologie*, Textuel, 2006; P. Lejeune, *Cher écran…Journal personnel, ordinateur, Internet*, Seuil, Paris, 2000.

> - Finalité: Le but premier du journal n'est pas la production d'un effet sur un lecteur, mais l'accumulation de traces et le guidage de la vie de son auteur. Il est du côté de l'archive, non de l'oeuvre.[192]

Lejeune inoltre puntualizza che redigere un diario è un'operazione che non mira a conquistare un pubblico di lettori, quanto a rispondere ad un'intima esigenza dell'autore, che lo utilizza come spazio privato in cui liberamente esprimersi, senza censure e lontano dai condizionamenti indotti dalla preoccupazione di una ricezione esterna. Una premessa risulta d'obbligo: quanto più sopra evidenziato, risulta essere frutto di un'indagine filologica di opere diaristiche non elaborate ai fini di una pubblicazione. Quali variabili la sopravvenuta possibilità di pubblicazione abbia comportato rispetto alle caratteristiche originarie, risulta una questione tutt'ora aperta.[193]

Tornando al confronto con l'autobiografia, mentre questa viene concepita quale opera nel complesso unitaria, il diario scaturisce da un processo continuamente in essere, che ne configura i tratti di intrinseca frammentazione. Come ricorda Margo Culley «their shapes derive from their existence in time passing…».[194] L'annotazione del giorno in cui avvengono le trascrizioni, non ha una valenza connettiva sintattica, quanto un'utilità pratica. Nella sua trascrizione, dettata dalla contingenza, la scrittura diaristica è animata da un movimento fluttuante, in cui manca il ruolo organico che la memoria ricopre in uno scritto autobiografico, «d'une saisie en "temps réel" du vécu»,[195] che Lejeune traduce in maniera estremamente efficace con il concetto di "traccia":

> D'une certaine manière l'autobiographie arrête la vie ou plutôt elle la voit depuis le moment présent, et du coup elle en donne une construction et une image qui peut-être l'empêchera d'évoluer. Tandis que le journal, lui, accepte le passage, la métamorphose, la transformation, il n'est pas fait

---

[192] P. Lejeune, *Le journal: genèse d'une pratique,* in «Genesis» 32/2011*,* http://genesis.revues.org.

[193] «Quels que soient les types de réécriture et de censure pratiqués par les auteurs sur leurs journaux, on peut évidemment se demander si la possibilité de les publier n'a pas changé la manière de les écrire, leur faisant parfois anticiper ce travail de séduction et de prudence», *Ivi.*

[194] M Culley, *A day at a time, Diary literature of American women from 1764 to 1985*, The Feminist Press at the City University of New York, New York, 1985. p. 20.

[195] J-P. Carron, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Édition Ousia, Bruxelles, 2002, p. 32.

> pour donner une cohérence, il est fait pour enregistrer une trace. C'est très différent.[196]

La redazione di un diario, privilegia un'attualità che riferendosi ad una stesura *jour après jour*, trova nell'immediatezza un carattere fondante. Come ricorda ancora Didier, «c'est au niveaux de la journée…que se recompose fugitivement l'unité d'une histoire éclatée, fragmentaire, partiellement explorée. Ce double régime du récit permet d'échapper à l'illusion de complétude et de cohérence que tend à donner l'ordre chronologique».[197]

Ma se, come ricorda Lejeune stesso, in un suo importante saggio dal titolo *Peut-on innover en autobiographie?*[198], già dalla pubblicazione di opere quali *L'Age d'homme* e *La Règle du jeu* di Michel Leiris, il trattamento del passato abbandona un ordine cronologico per adottare uno sviluppo narrativo che si appoggia ad un sistema di libere associazioni, si tratterà di rintracciare in altre direzioni le differenze tra diario intimo e autobiografia.

Innanzi tutto una scrittura diaristica non si preoccupa di restituire fedelmente dei contenuti esistenziali pre-esistenti; piuttosto la messa in forma si ha a partire da una scrittura che non è sottoposta ad un regime di controllo razionale, ma nel qui e ora del vissuto. Sottolinea Jean Pierre Carron: «En ce sens, la fonction première du langage sera, non pas de restituer le plus fidèlement possibile un état pré-existant de la conscience, mais au contraire de lui donner forme…».[199]

Inoltre, lo scarto tra il tempo dell'esperienza e quello della sua annotazione è più grande nel caso dell'autobiografia che nel diario intimo. In quest'ultimo, non vi è la distanza tra evento e trascrizione a intercedere a favore di un controllo del contenuto e della forma attraverso la quale esso si esprime. Quanto viene annotato, non si riferisce ad un tempo remoto, che ne implicherebbe l'inevitabile azione erosiva. Piuttosto, il contenuto risente di un riscontro più istintivo e meno mediato. Ed è proprio questa essenziale immediatezza, a discapito di un controllo della forma, ad aver suscitato per molto tempo una certa ritrosia

---

[196] P. Lejeune, *Entretien avec Philippe Lejeune. Propos recueillis par N. Jungerman*, *Florilettres*, 12 février 2004, www.fondationlaposte.org.

[197] B. Didier, *Le journal intime*, Puf, Vendôme, 1976, p. 9.

[198] P. Lejeune, *Pet-on innover en autobiographie?*, in M. Neyraut (a cura di), *L' Autobiographie. Actes des VIe Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1988.

[199] J. P. Carron, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, cit., p. 135.

nell'attestare la valenza letteraria del genere, da parte dei scrittori stessi e della critica. Basti ricordare come Maurice Blanchot si esprime rispetto a ciò che egli ritiene essere la vanità insita nel rapporto che la forma diario instaura con l'effimero quotidiano: «Le journal est l'ancre qui racle contre le fond du quotidien et s'accroche aux aspérités de la vanité».[200]

«I miei ricordi?» - si chiedeva anche Paul Valéry - «È necessario scrivere, dettare questi brandelli, questi miscugli di falso e di vero?».[201] Detto con le parole di Lejeune: «Le journal est la mauvaise conscience de la littérature: il lui rappelle que la maîtrise qu'elle affiche est illusoire».[202]

Rispetto all'ambivalenza di giudizio che la redazione di un diario personale suscita nell'ambito del pensiero critico, quanto rilevato da Roland Barthes in *Riflessione*[203], oltre ad illuminare aspetti fondamentali sul valore intrinseco di una scrittura soggettiva, anticipa una questione teorica al cuore della creazione di un diario filmato, sulla quale ci soffermeremo.

Lo scrittore riflette sul fatto che, rileggendo pagine da lui redatte, avverte una sorta di rifiuto per la qualità formale rilevata, ma contemporaneamente, non riesce a non subire una qualche attrazione verso tale modalità. Barthes si chiede se la redazione di un diario possa definirsi a tutti gli effetti scrittura:

> Il Diario, per quanto ben scritto, è scrittura? Si sforza, si gonfia e si irrigidisce: sono grande come il testo? Niente affatto, non ti avvicini neanche. Ed ecco, di conseguenza, l'effetto depressivo: accettabile quando scrivo, frustrante quando leggo…da un lato esso non è altro che il limbo del Testo, la sua forma incostituita, involuta e immatura; dall'altro, però, è comunque un vero e proprio lembo di tale Testo, perché non comporta il tormento essenziale.[204]

Il "non finito" quale principio strutturante della scrittura diaristica, nella sua intrinseca mobilità, determina l'assenza di un controllo da parte dell'istanza autoriale, ma al tempo stesso, proprio questa lontananza dalla dimensione del "Testo" inteso come opera sottoposta alla tensione della messa in forma, allo

---

[200] M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 227.

[201] P. Valéry, *Quaderni*, a cura di J. Robinson-Valéry, Adelphi, Milano, 1985, vol.I, p. 190.

[202] P. Lejeune, *Le journal : genèse d'une pratique,* cit.

[203] R. Barthes, *Riflessione*, in *Il Brusio della lingua*, Einaudi, Torino, tr. it., 1998, p. 381.

[204] *Ivi*, p. 382.

«stile come sforzo, come tensione verso l'oggetto»[205], ricordato da Stefano Ferrari, consente di trovare uno spazio espressivo di immediato sollievo.

L'unico modo, prosegue Barthes, a disposizione dello scrittore per poter dare nobiltà al genere, sarebbe quello di falsarne la natura, facendolo diventare altro da sé: «Da tutto ciò bisognerebbe probabilmente concludere che posso salvare il Diario alla sola condizione di lavorarlo *a morte*, fino all'estenuazione, come un Testo *pressapoco* impossibile: lavoro al cui termine è possibilissimo che il Diario così tenuto non somigli più per nulla a un Diario».[206] Se si procedesse in questo senso, infatti, si smarrirebbe quell'afferramento intuitivo del quotidiano che si costituisce quale caratteristica propria al genere, come ricorda ancora Carron: «L'idéal du journal réside alors dans une saisie en "temps réel" du vécu, il s'agit de consigner l'événement à vif, avant que celui-ci ne sombre définitivement dans un passé révolu. Il faut inserire la vie dans la pureté de son immédiateté».[207]

Nei paragrafi seguenti riprenderemo questo concetto per applicarlo al journal filmé.

Il diario filmato

Mais est-ce ici le journal qui se fait image,
ou les arts de l'image qui se renouvellent,
dans leur propre logique,
en utilisant certains traits de la forme "journal"?
Les frontières se brouillent…[208]

Ma quali sono i tratti che contraddistinguono il diario filmato rispetto alla sua versione scritta? Pur trattandosi di dimensioni formali ed estetiche distinte, è possibile rintracciarne aspetti comuni?

È a partire dagli anni sessanta, con il contributo di registi come Mary Menken, Jonas Mekas, Stan Brakage, che il *journal filmé* quale modalità solitaria e

---

[205] S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. L'esempio di Proust*, cit., pp. 64, 65.

[206] R. Barthes, *Riflessione,* cit*.,* p. 382.

[207] J-P. Carron, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, cit., p. 32.

[208] P. Lejeune, *Journal personnel et expérimentation*, dans *Vies en récit. Mises en perspective, expérimentations, transpositions intermédiatiques*, cit., p. 27.

introspettiva, diviene la formula per eccellenza del cinema indipendente,[209] favorito dal processo di democratizzazione della resa per immagini consentito dall'avvento delle macchina da presa in 16 e 8 mm.[210] Questi autori, «consapevoli che l'universo intero può essere contemplabile in un granello di sabbia»,[211] allontanandosi dall'ottica del cinema ufficiale in cui la macchina Hollywoodiana aveva un ruolo preponderante, svilupparono un modo di raccontare lontano dagli schemi precostituiti, riappropriandosi in qualche modo del cinema delle origini, e costituendosi quale premessa all'oggetto della nostra ricerca.

Rispetto all'epoca storica che ci riguarda, Vincent Dieutre, autore che ha fatto del *journal filmé* la sua cifra espressiva, fa una netta distinzione tra atto cinematografico e diario scritto. La forma filmica avrebbe una natura connotativa che manca alla trascrizione diaristica quotidiana, come lui stesso afferma:

> La mia idea è che non esista un diario cinematografico nel senso proprio del termine. L'atto cinematografico interviene troppo sul quotidiano per potersene astrarre e farsene semplice resoconto o trascrizione. È relativamente semplice isolarsi anche solo per una mezz'ora ogni giorno per scrivere e raccontare nell'immediatezza ciò che la giornata ha potuto produrre tra eventi, impressioni, sensazioni, scoperte. La scrittura permette questo esercizio di messa in forma del quotidiano…[212]

Ma quanto sostenuto dal cineasta non è applicabile ad altre produzioni riconducibili al genere *journal filmé*, come ad esempio l'opera di Alain Cavalier. La riflessione di Dieutre è infatti intimamente connessa alla sua pratica filmica, che richiede, come avremo modo di approfondire nei paragrafi a lui dedicati, un lavoro di messa in forma attraverso il montaggio e il sonoro che invece non è presente nell'opera di Cavalier. Allo stesso modo Joseph Morder, introduce nelle sue opere il commento in *voice over* solo a distanza di diversi mesi dalla

---

[209] Per un approfondimento sul cinema americano underground si veda, tra gli altri, A. Aprà, (a cura di) *New American Cinema: il cinema indipendente americano degli anni Sessanta,* Ubulibri, 1996;

[210] A. Bergalà, *Introduction,* in Y. Beauvais & J.M. Bouhours (sous la direction de) *Le Je filmé,* Centre Georges Pompidou, Paris, 1995

[211] M. Buffa, *Occhio mio dio*, in L. Barisone, C. Chatrian, G. A. Nazzarolo (a cura di), *Io, un altro. Strategie di uno sguardo filmante alla scoperta del mondo*, Effatà Editrice, Torino, 2002, p. 41.

[212] V. Dieutre, *Siamo ancora tutti qui*, in (a cura di) L. Barisone, C. Chatrian, G. A. Nazzaro, *Io, un altro: strategie di uno sguardo filmante alla scoperta del mondo*, cit., p. 134.

registrazione delle immagini, dislocando nel tempo quelle riflessioni che invece, nella stesura del diario scritto, avvengono contemporaneamente alla redazione evenemenziale, come sottolinea Dominique Bluher,

> …dans le journal écrit, la transcription des faits ou notations psychologiques est étroitement mêlée et difficilement séparable de l'analyse à laquelle elle donne lieu. Dans les films de Joseph Morder, en revanche, le discours réflexif ne s'inscrit qu'avec le recul du temps, la voix n'étant pas enregistrée au jour le jour, mais seulement lots de la réalisation du montage définitif, en différé de plusieurs mois.[213]

Ritornare su quanto scritto, risulta essere operazione estranea a coloro che redigono un diario, mossi dal bisogno di trovare nell'immediatezza uno spazio intimo in cui interagire liberamente con quanto scaturisce dal proprio vissuto quotidiano.[214]

La possibilità di misurarsi *après coup* con le immagini, interagendo con esse sia attraverso il montaggio, che con l'ausilio del sonoro, concede alla declinazione filmica una plasticità che la forma scritta impedisce. Rascaroli sottolinea come la forma scritta riordini, riporti e commenti quanto l'autore ricorda dell'evento, mentre il suo corrispettivo filmico, agisca su tracce indessicali della realtà ed è in questo senso divenga doppiamente "presente": «the filmic diary is twice in the present: it offers both the "now" of the recorded images (because images are always in the pin the present tense) and the "now" of the reflection and commentary on them».[215]

Sulla scorta di quanto Bellour sottolineava riferendosi all'esempio offerto dalla produzione di Joseph Morder,[216] anche David E. James, volendo evidenziare la distanza che intercorre tra un autentico *journal filmé* e quanto può invece risultare da un'operazione successiva di montaggio, propone l'adozione di due termini distinti: *journal filmé* e *film-journal.*

---

[213] D. Bluher, *Les journaux filmés de Joseph Morder*, in «Le journal aux frontières de l'art», La licorne, n. 72, 2005, p. 184.

[214] P. Lejeune, *Journal personnel et expérimentation*, in *Vies en récit*, cit., p. 23.

[215] L. Rascaroli, *The personal camera*, cit., p. 129.

[216] «Da un lato c'è un diario che nasce, come quasi tutti i diari intimi, dall'inoperosità, dalla crisi, da un desiderio inconfessato, e che finisce per diventare un vero diario, sistematicamente portato avanti, da anni in super 8…Da un altro lato ci sono i film che nascono dal diario, come degli pseudopodi (per esempio *Mémoires d'un Juif Tropical*): posseggono questa qualità rara di essere nello stesso tempo autobiografie (ma sempre parziali, dedicate ad un certo problema, a un certo frammento di vita, a un certo momento, anche se l'infanzia vi prevale e imprese, meditate e perverse, di distruzione dell'autobiografia», R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 305.

> Alors que le journal filmé vivait dans le présent de la perception immédiate, le film-journal s'affronte dans son présent aux vestiges d'un temps irrémédiablement perdu. Cette perte jette une lumière cruciale sur l'acte autobiographique, car si l'autobiographie est « la révélation de la situation présente de l'autobiographe, (plus) que la mise à jour de son passé », le compte-rendu de ces traces d'un passé qui ne peut être «présenté» ni ontologiquement ni cinématographiquement doit énoncer la perte. Dans la mesure où chaque bout de pellicule du journal filmé est à jamais inaccessible dans le temps qui est le sien et incompatible avec toute homogénéisation discursive, le montage ne peut qu'ajouter du matériau susceptible d'éclairer la perception présente.[217]

Riprendendo la questione della divulgazione pubblica dei diari privati, come ricordato da Lejeune e Didier[218], la scrittura di un diario intimo non presuppone una sua pubblicazione, se non postuma, in quanto esso viene concepito come testo prettamente personale.

Nel caso dell'opera filmica, l'assunto sembrerebbe essere diametralmente opposto, essendo la visibilità l'essenza della sua fruizione. Ma le affermazioni di alcuni dei registi qui presi in esame, tendono a sconfessare l'immediata necessità divulgativa, e attestarsi invece in quella stessa intima esigenza alla base della versione letteraria. Interrogato a tal proposito, Alain Cavalier confuta la necessità di rendere pubblicamente accessibile l'opera, in quanto essa trova giustificazione nell'atto stesso delle riprese:

> G. Pangon: Un film n'existe vraiment que si des gens le voient…
> Alain Cavalier: C'est vous qui le dites. Pour moi le film existe dans l'acte de filmer…le plaisir profond, douloureux quelquefois, d'imprimer sur la pellicule quelque chose de la vie rend sans intérêt toute période de préparation et de diffusion du film…[219]

Anche Dominique Cabrera, parlando della sua opera diaristica, sottolinea come essa non scaturisca da una progettualità, quanto da un movimento spontaneo,

---

[217] E. James David, *Journal filmé/ film-journal: pratique et produit dans Walden de Jonas Mekas*, in P. Chodorov, C. Lebrat (sous la direction de), *Le Livre de Walden*, Èdition Paris Expérimental/Light Cone Vidéo, Paris, 1997, p. 30.

[218] P. Lejeune, *Avant-propos,* F. Simonet-Tenan, *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, cit.

[219] G. Pangon, *Entretien avec Alain Cavalier*, in «Études cinématographiques», n.223-231, 1996, p. XXV.

pressoché istintivo, che risente ancora una volta del concetto, più volte ripreso, della *caméra stylo*[220]:

> Un film qui m'à accompagné pendant dix ans, mais pas comme un film classique où on a un sujet, un lapse de temps, une production, et on va être tendu dans l'effort d'obtenir quelque chose, obtenir une forme, un résultat…je les filme comme on dessine et moi j'étais là comme quelqu'un qui essaye de donner une forme à ce qui ce passe mais je ne l'organise pas…[221]

A questo punto della nostra riflessione ricompare una questione teorica ampiamente trattata nel corso del primo capitolo, ossia il concetto di veridicità rispetto al processo della scrittura. Potremmo instaurare un parallelismo tra quanto avviene in fase di montaggio nei film presi in esame e l'assunto secondo cui ogni modalità espressiva del sé formulata attraverso la scrittura, risulta in una messa in forma che deve sottostare a dei criteri di intelligibilità. Ci viene in aiuto ancora una volta George Gusdorf:

> L'espace scriptural oblige la conscience à sortir de la confusion mentale et morale pour accéder à un ordre analytique, premier moment d'une synthèse qui aspire à la maîtrise de soi. Le texte de la vie, la vie en projection textuelle, implique une dimension nouvelle où les situations concrètes se trouvent transposées, mises en facteurs communs selon l'ordre de l'écriture, désormais disponibles pour des manipulations et commutations du sens.[222]

E di conseguenza dovremmo fare alcuni distinguo in quanto, se talora alcune opere come ad esempio *Le Filmeur, La Rencontre, Irène,* rispondono ai criteri elencati dalla critica come alla base della definizione di diario filmato, in altri casi, le formule adottate risentono di una sorta di ibridismo di genere, ponendosi in una zona di confine incerta tra *journal filmé*, autobiografia, autoritratto e autofinzione; istantanee di vita che vengono successivamente articolate in fase di montaggio.

Ma torniamo al trattamento del tempo all'interno di questo genere contraddistinto da una struttura disorganica. Se la stesura di un diario è solitamente scandita da una successione, non necessariamente quotidiana, di

---

[220] «C'est dans le journal filmé que le mythe de la caméra-stylo prend tout son sens», W. De Greef, *Digressions sur le journal filmé*, in Y. Beauvais & J.M. Bouhours (sous la direction de), *Le Je filmé,* Centre Georges Pompidou, Scratch Projection, Paris, 1995, p.1923.

[221] D. Cabrera, estratto da intervista: *Cinéma du Réel 2013 : Rencontre avec Dominique Cabrera*, www.dailymotion.com.

[222] G. Gusdorf, *Lignes de vie 2 – Auto-bio-graphie*, Édition Odile Jacob, Paris, 1991, p. 265.

pagine dedicate ad ogni singola giornata, ciò che cogliamo dall'analisi dei lavori analizzati è la presenza di una temporalità più fluida, dettata dalla necessità di far convogliare ampie estensioni temporali in una formula destinata alla visione e pertanto concentrata, ma altresì facilitata dalla capacità del mezzo di deviare il processo descrittivo attraverso l'uso dell'immagine, che consente l'immediata individuazione di situazioni, luoghi, oggetti e persone.[223] Come ricorda Vincent Amiel, «dire je dans le cinéma classique, c'était au maximum employer une voix off; ici, c'est d'abord montrer ce que l'oeil a vu, et même faire image de toute pensée».[224]

Rispetto ad un progetto cinematografico definito, che si regge su di un impianto strutturato attraverso una fedele adesione alla sceneggiatura, il movimento della visione in un *journal filmé* è soggetto ad altri tipi di influenze, che sono quelle implicite nella variabilità del quotidiano, come sottolinea Willem De Greff:

> Contrairement à tous ces cinéastes qui n'ont qu'une idée en tête, qu'un projet bien délimité, l'attention de celui qui tient un journal filmé se laisse détourner constamment par toutes les choses de la vie. Tenir un journal filmé c'est filmer en toute modestie, c'est filmer avec le regard généreux d'un touriste de la vie, même les choses les plus insignifiantes.[225]

È innegabile che la redazione del quotidiano tenda a non creare una gerarchia, mischiando riflessioni esistenziali intimamente connesse al rapporto del soggetto con se stesso, a circostanze triviali. Inoltre, vi è la presenza di una ripetitività connessa al quotidiano, che talora tende a indebolire la struttura narrativa. Ma attraverso le analisi dei singoli film, vedremo come i registi riescano ad ovviarvi per mezzo di espedienti estetici e formali; uno di questi è ad esempio la modulazione della voce *off*, che, dilatando la modalità ricettiva dell'immagine, riesce a fare appello ad una ricezione dell'immagine non solo iconografica ma anche sensoriale.

> Voir en poésie, c'est revoir ce qu'on a déjà vu et le revoir autrement. C'est donner une seconde vie aux choses, infiniment plus riche et concentrée que la première. Rencontrer cinématographiquement la poésie suppose d'abord la saisie du moment d'aveuglement qui précède l'écriture, le

---

[223] Si veda l'interessante approfondimento di Raymond Bellour rispetto al concetto di "immaginità" quale resa per immagini in *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, tr. it., Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 293.

[224] V. Amiel, *L'etoilement des perspective*s, in «Positf», n. 588, Février 2010, p. 90.

[225] W. De Greef, *Digressions sur le journal filmé*, dans *Le Je filmé,* cit., p. 1928.

> passage de la vue à la vision. Mais le plus difficile est encore à venir: transformer la vision en perception.[226]

La *voix off*

Colui che filma è quasi sempre anche colui che narra (alcuni film di Vincent Dieutre differiscono in questo senso). Talvolta il regista si riprende usando lo specchio come superficie riflettentente.

Riprendendo dei concetti elaborati da Francois Jost, per il *journal filmé* dovremmo parlare di «auricularisation interne primaire»,[227] che si esplicita attraverso due modalità, alle quali abbiamo già fatto riferimento. Vi sono autori come Alain Cavalier che intervengono solo minimamente rispetto al girato, usando esclusivamente la voce *off* in presa diretta. Nel caso di Vincent Dieutre invece, vi è un'elaborazione secondaria, in cui in fase di montaggio, non solo si interviene sui tagli degli sequenze, ma si aggiunge la voce narrante, mentre vengono mantenuti solo i rumori di fondo in presa diretta. Questo comporta che lo spettatore possa percepire la fisicità dei luoghi, attivando una loro ricezione sensoriale, e contemporaneamente, la possibilità di un ulteriore registro che grazie all'alternanza degli stati d'animo dell'autore, alle sue riflessioni esistenziali e estetiche, comporta un coinvolgimento più emozionale («le moi créateur, le moi critique»).[228]

Non si tratta della voce didascalica e retorica che contraddistingue molta produzione documentaristica cosiddetta descrittiva, quanto di quella che Antony Fiant definisce una *voix-je*, che nell'articolare la narrazione, vi riversa le proprie geografie emozionali, e nel rivelare quanto di più intimo percorre il singolo vissuto, crea uno spazio di condivisione:

> Entre voyages, enquêtes ou réminiscences, la voix-off ou voix-je (dans tous les cas étudiés ici, celle du cinéaste même) relève en effet de l'intimité (restitution d'un état d'esprit, d'une émotion, confession…) mais aussi de la narration en ce sens qu'elle organise le récit, influe souvent plus que les images sur celui-ci, retranscrit un itinéraire physique ou spirituel. À travers

---

[226] G. Leblanc, *Les images virtuelles de la poésie*, in «Poésie Documentaire», La revue documentaires n. 10, Paris, 1996, p.10.

[227] F. Jost, *L'Œil-caméra*, PUL, Lyon,1987.

[228] P. Lejeune, *Pet-on innover en autobiographie?*, cit., p. 87.

ces films et leurs voix, les cinéastes se racontent, s'inscrivent dans un questionnement existentiel, voire métaphysique.[229]

Fonction du journal filmé

On peut penser que la fonction ordinaire du journal personnel est au contraire de donner au moi une consistance[230]

Didier afferma che la decisione di redigere un diario è dettata dal trovarsi in una situazione di fragilità emotiva: «l'écriture du journal survient le plus souvent lorsque l'identité du sujet se voit mise en danger ou, tout au moins, se trouve dans une situation de vulnérabilité».[231] La scrittrice prosegue affermando che sebbene non sia possibile dedurne una regola, il ricorso alla scrittura diaristica, si avrebbe in quei periodi dell'esistenza, come la giovinezza o la vecchiaia, nei quali l'immagine di sé che si possiede, è in qualche modo minacciata: «le temps du journal correspondraient donc à des périodes de basse tension où l'image de soi est menacée ou pas encore constituée… les journaux se multiplient dans l'extreme jeunesse ou dans la vieillesse».[232]

Nel caso di esperienze dolorose, il ricorso alla scrittura consente una riappropriazione di quanto si è vissuto, un maggiore controllo sull'emotività prodotta dall'evento. Sempre secondo Didier, cercare di tradurre attraverso le parole il dolore consente di articolarlo, spezzandone il flusso ininterrotto: «Le retour sur soi permets donc de trouver un centre, de découvrir sa pesanteur, son poids, sa masse, et par conséquent son équilibre, son ancrage….Ce champ clos de l'intériorité s'oppose au «vide» du dehors, à la pesanteur, au vertice de l'extérieur».[233]

Sono osservazioni riconducibili anche a quanto avviene in alcuni dei diari filmati presi in esame. Se l'opera può essere mossa da necessità contingenti legate ad un malessere esistenziale, una malattia, un viaggio, manca però nell'impianto

---

[229] A. Fiant, *Entre subjectivité et narration: la voix-off dans quelques documentaires français contemporains,* in «Cahiers de Narratologie», n. 20, 2011, p.

[230] P. Lejune, *Introduction, Aux origines du journal personnel France, 1750-1815*

[231] B. Didier, *Le journal intime*, cit., p. 95.

[232] *Ivi*, p. 115.

[233] *Ivi*, p. 89.

complessivo una narrazione finalizzata. Piuttosto il senso è dettato proprio dall'immediatezza della visione, attraverso un approccio che, come vedremo nello specifico nell'opera di Alain Cavalier e Agnès Varda, fa propria una scoperta fenomenologica del visibile, dove è il presente a promuovere la narrazione.

Il diario di viaggio è una declinazione visiva frequentata da molti cineasti. Quelli inerenti alla nostra ricerca, lo utilizzano spesso come strumento che consente loro di riavvicinare la propria storia personale attraverso una riappropriazione delle loro radici, lanciati alla ricerca di elementi del proprio passato sui quali permane ancora il silenzio. È il caso di Sophie Bredier e Dominique Cabrera. In altri esempi, il movimento nello spazio attiva ricordi che riannodano eventi significativi, non solo attinenti alla propria singolarità. Attraverso la sua versatilità formale, il diario filmato riesce infatti ad avvicinare una forma più prettamente documentaristica, in quanto, al pari dell'esistenza del suo autore, testimonia tratti dell'epoca in cui viene redatto, e questo in particolare della produzione di Vincent Dieutre.

Talora l'autore ricorre alla pratica filmica al fine di fronteggiare un momento di crisi, ma più spesso è il fluire della vita, con tutto quello che essa comporta, nell'alternanza di perdite, passioni amorose, malattie, quotidianità, in un movimento esistenziale che trova riscontri nell'esistenza di ognuno.

Se da più versanti si constata come la diffusione capillare di strumenti di riproduzione mediatica consentano a chiunque di raccontarsi visivamente, sottolineando in questa modalità una sorta di ipertrofizzazione dell'io, la produzione autoriale si pone in una posizione che mira ad avvicinare lo spettatore sollecitando altri canali comunicativi. L'identificazione e il coinvolgimento dello spettatore, operano con forme e dinamiche ben diversi dal modello moderno e autoreferenziale, in quanto nel *journal filmé* il filtro dei codici narrativi si assottiglia notevolmente, essendo il mondo rappresentato sovente anche il nostro mondo: «Dans chaque image se joue notre présence à ce monde qui, bon gré mal gré, est bel et bien le nôtre».[234] In questo senso, la ricezione del diario filmato, nonostante la frammentarietà diegetica, consente all'istanza spettatoriale di avvicinare il tessuto dell'opera sia in quanto si tratta di

[234] F. Nau, *Qui fait les images*, www.cahiersducinema.com.

una modalità espressiva comunemente utilizzata, che perché il confronto con un'intimità che può somigliare alla propria, induce lo spettatore a riflettere sulla sua sorte personale. Ecco quanto sottolinea Alain Bergalà a tal proposito: «l'autobiographie est peut-être en passe de devenir un espace de liberté où le je de l'autre n'est pas forcement perdu comme un ego concurrent et haïssable mais comme l'expression de quelqu'un qui serait à nouveau notre semblable… Un autrui par rapport à qui je peut tenter de me repérer».[235]

L'uso della videocamera nella quotidianità, rispetto all'uso del filmino di famiglia, consente di avvicinare l'esistenza in tutta la sua materialità e pragmaticità, priva di censure. Se rispetto al girato si può scegliere attraverso il montaggio cosa inserire o cosa invece scartare, dalla visione di queste opere è innegabile la loro attinenza ad una esistenza vissuta nella sua concretezza, non solo nell'esibizione di un corpo sofferente, ma anche nella sua esplorazione sensoriale. Contrariamente a quanto affermato da Didier, che considera la redazione di un diario una pratica solitaria e intima - «Il est désagréable d'être surpris en train d'écrire. C'est un acte intime»[236] - non vi è paura di cadere dell'indiscrezione. Autori come Cavalier e Dieutre espongono i propri spazi intimi e privati, soffermandosi anche nel riprendere funzioni corporali o rapporti sessuali.

Un'ultima osservazione prima di addentrarci nei singoli film, riguarda la "dimensione plurale" assunta dagli autori, sia che si tratti di scrittori che di cineasti, che comporta la presenza in video di persone intimamente legate alle loro esistenze, tasselli fondamentali del relazionarsi all'altro e al mondo.[237]

---

[235] A. Bergala, *Si «je» m'était conté*, introduzione a tavola rotonda nel quadro della programmazione Je est un film, p. 9.

[236] B. Didier, *Le journal intime,* cit., p. 101.

[237] «Le journal qui pourrait sembler le refuge de l'individu et le lieu privilégié du secret, est, en fait, un genre fort ouvert à la présence d'autrui. L'autre est d'abord le sujet de beaucoup de pages. Car, si le diariste a tendance à s'analyser lui-même, très vite cette analyse devient celle de ses rapports avec autrui…mais plus que la présence d'autrui comme sujet, est importante celle d'autrui comme regard», B. Didier, *Le journal intime,* cit., p. 24.

Alain Cavalier - *La Rencontre* (1996), *Le Filmeur* (2005), *Irene* (2009)

La démarche autobiographique de Cavalier
se poursuit dans une sorte de perte d'identité,
une dissolution de l'auteur dans son film,
un mélange de lui dans les choses qu'il filme.
Amanda Robles[238]

Rispetto al proliferare delle scritture soggettive nel variegato panorama dei *new media*, fenomeno al quale negli ultimi anni la critica ha dedicato e continua a dedicare ampie riflessioni[239], esistono all'interno della produzione autoriale contemporanea esempi che testimoniano come scelte estetiche, favorite e al contempo dettate dalle nuove tecnologie, possano continuare a interrogare la visione, esercitando un principio di seduzione sullo spettatore. Allontanandosi quindi da quel processo di «indifferenza referenziale» teorizzato da Pietro Montani[240], sono diversi gli autori che hanno saputo individuare nel digitale una risorsa atta a contrastare una copertura uniformante della realtà, sulla quale invece spinge la sovraesposizione mediatica dell'era attuale, veicolando una sensibilità attiva, pronta a dialogare attraverso approcci inediti, con la complessità insita all'immagine. Luca Malavasi in un suo importante contributo sul dispositivo cinematografico, lo indica quale unico strumento in grado di riattivare, vivificandolo, il rapporto che intercorre tra immagine, realtà e spettatore, sottraendo quest'ultimo da un'assuefazione ottundente atta a neutralizzare ogni potenzialità insita ai suoi regimi percettivi.[241]

Attraverso un'incursione in alcune delle opere che concorrono a definire la maturità artistica di Alain Cavalier, *La Rencontre* (1996), *Le Filmeur* (2005) e *Irene* (2009), si vuole dimostrare come il linguaggio soggettivo elaborato dal

---

[238] A. Robles, *L'autobiographie physique d'Alain Cavalier*, in «Entrelacs», novembre 2007, http://w3.lara.univ-tlse2.fr.

[239] Tra gli altri, si vedano a tal proposito: *Vite impersonali: autoritrattistica e medialità*, a cura di F. Villa, Pellegrini Editore, Cosenza, 2012; *L'impulso autoetnografico. Radicamento e riflessività nell'era intermediale,* a cura di A. Cati, G. Franchin*,* Comunicazioni sociali, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 2013.

[240] A. Cavalier, intervista radiofonica su France Culture, http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-alain-cavalier-2014-10-27

[241] L. Malavasi, *Quel che resta del cinema*, in «Fata Morgana», n. 24, settembre-dicembre 2014, pp. 230, 231.

cineasta gli permetta di partecipare del mondo rendendo manifesto il suo e il nostro essere emotivamente e sensorialmente affetti da luoghi e oggetti.
Un cinema in prima persona, quello di Cavalier, che avvicina nei contenuti e nella forma il *journal filmé* e che aderisce a pieno alla novità introdotta dalla tecnologia digitale. L'abbattimento dei costi di produzione che l'impiego dei nuovi ausili consente, gli permette di girare in piena autonomia, affrancandosi dai tanti condizionamenti connessi all'impianto cinematografico più tradizionale. Ma vi è un'altra esigenza che le videocamere portatili riescono pienamente a colmare: il bisogno di immediatezza. Il cineasta trasforma quel secondo occhio in una sorta di protesi visiva pressoché onnipresente, tanto da farla divenire, come lui stesso afferma, "un état, une façon de vivre"[242], consentendogli di instaurare con lo spettatore una modalità dialogica comparabile ad un *vis à vis,* con tutto il portato emozionale che ciò può comportare:

> Le temps entre mon émotion et le moment où je filme…aujourd'hui il m'arrive quelque chose et immédiatement je peut l'enregistrer son et image…une sorte de présence, de confidentialité dans le travail qui fait que le spectateur reçoit quelque chose comme une conversation quasi immediate entre le réalisateur, le filmeur et lui.

A garanzia della veridicità di quanto esperito vi è anche un'ulteriore cifra stilistica, che esclude qualsiasi modifica all'immagine in post produzione: "Je ne corrige jamais, jamais l'image…elle est rendue au spectateur telle qu'elle à été enregistré".[243]
Cercando di sondare maggiormente quali siano le cifre stilistiche dei lavori presi in esame, cogliamo come la visione presupponga una sorta di stato di sospensione percettiva che permette di cogliere le continue vibrazioni che possono derivare dalla realtà esterna, attraverso un processo di annullamento della distanza tra soggetto vedente e oggetto guardato, cogliendo «i racconti delle cose, con il loro carico di senso e di stratificazioni».[244] Si tratta di un approccio intimamente connesso alla scoperta di un reale quale territorio vergine, nel quale Cavalier riesce ad esporsi al proprio sguardo, in una dinamica dove la posta in gioco «n'est pas de produire une belle image mais de

---

[242] A. Cavalier, intervista radiofonica su France Culture, *Ivi.*

[243] *Ivi*

[244] R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Bari, 2009, p. 118.

faire affleurer la vérité d'un état et d'un moment».[245] In *La Rencontre*, l'inizio della storia d'amore tra il regista e Françoise Widhof, da allora montatrice dei suoi film, trova una formulazione inedita. Contravvenendo a stilemi di genere consolidati, ai corpi dei due amanti si sostituiscono le voci fuori campo e i gesti compiuti dalle loro mani su di una serie di manufatti. Attraverso una serie di primi piani, singoli oggetti, ognuno dei quali racconta qualcosa rispetto al vissuto dei due protagonisti, vengono investiti da una sorta di *dévisage,* un'operazione estetica assimilabile ad un approccio quasi entomologico, che li consegna ad una condizione significativamente espressiva, atta a sublimarne la mera funzionalità o le singole identità. Ciò consente una partecipazione maggiormente empatica da parte dello spettatore, il cui immaginario, disancorato da ogni referente fisico, viene continuamente sollecitato dall'uso raccontato degli oggetti, la cui unicità viene surclassata dall'intrinseca "essenza cosale", che li rende cose tra le cose, suscettibili quindi di sostituzione rispetto ai singoli vissuti spettatoriali. A oggetti e racconti che da essi scaturiscono è affidata dal regista la trasmissione della propria memoria personale ai fini di una conoscenza reciproca. Memorie che hanno forgiato l'immaginario di entrambi, costituendosi talora come vere e proprie esperienze estetiche o incarnando episodi traumatici. Anche in alcuni episodi di *Le Filmeur* vi è un ritorno su di un uso espressivo dell'oggetto. Il film registra l'esistenza di Alain Cavalier dal 1994 al 2005. Diversamente dalla rigida scansione *jour après jour,* tipica della redazione del diario scritto, il trascorrere del tempo trova nei volti e nei corpi dei suoi protagonisti, dei quali osserviamo trasformazioni, malattie, deperimenti e scomparse, la prova tangibile del suo fluire. Ed è proprio in occasione di un evento luttuoso che l'insistenza visiva sull'oggetto si attesta quale matrice della configurazione del testo filmico.

Poco prima della morte del padre, Cavalier si sofferma sul momento della somministrazione dell'estrema unzione. Le sue parole sono accompagnate da una presenza figurativa sulla quale la visione sosta temporaneamente. Una stella di carta al cui centro appare un'immagine della Sacra Famiglia, un piccolo angelo di legno posto al di sopra di un minuscolo pacchetto natalizio, un nido. L'angolazione dell'inquadratura si sposta sensibilmente avvicinando talora l'uno,

---

[245] D. Poitras, *Sauver des éclats de vie. Le je d'Alexandre Sokurov et d'Alain Cavalier*, in «24 images», n. 159, p. 15.

talora l'altro oggetto di questa rappresentazione che diventa funzionale al racconto che l'accompagna; una riduzione simbolica i cui tratti velatamente *naïf,* tentano di sublimare il portato emozionale del distacco. Le parole rendono conto delle ultime frasi proferite dal padre; su tutte "Vierge Sainte, aide-moi dans ce passage".

Rispetto alla cifra autobiografica insita nelle opere analizzate, risulta particolarmente interessante una riflessione proposta da Philippe Lejeune, studioso che ha dedicato gran parte della sua produzione critica al genere autobiografico, nella quale, in maniera molto attinente a quanto emerge in particolare in *Irène*, argomenta come un racconto *à rebours* comporti spesso una riappropriazione del passato affatto acquietante, rendendola viatico verso un movimento di riflessione e interrogazione interiore:

> Raconter sa vie à l'envers, en partant du présent, et en remontant progressivement dans le passé pourrait être un exercice artificiel: à l'endroit où à l'envers, n'est-ce pas toujours le meme ordre, aussi infidèle au désordre de la mémoire? L'inversion a pourtant un avantage. Elle pose nettement le présent comme origine du récit et fait de la naissance non plus une source incontestable mais un horizon impossible…Le passé devient un abîme dans lequel on plonge avec des paliers pour s'acclimater aux profondeurs croissantes.[246]

In *Irène,* a distanza di trent'anni dalla scomparsa della moglie, Cavalier tenta di dar forma al ricordo della donna e agli eventi che hanno fatto da sfondo alla sua scomparsa. Attraverso la rilettura dei diari da lui scritti dal 1970 al 1972, l'abisso del passato torna prepotentemente a turbarlo, spingendolo alla ricerca di una formulazione espressiva che possa finalmente acquietare i residui del trauma vissuto. Il film consente inoltre di indagare il trattamento dello spazio e come questo risulti affetto dal vissuto interiore del regista. Nelle opere analizzate la dicotomia spazio interno-esterno fa emergere come situando la visione principalmente all'interno degli edifici, il paesaggio esterno, tenuto a distanza e ripreso attraverso finestre, soglie, specchi che lo riflettono, venga vissuto quasi come una presenza dai tratti perturbanti. Ne abbiamo conferma in *Irène*, quando, durante una delle sue rare uscite, Cavalier cade rovinosamente sulle scale mobili della metropolitana mentre sta filmando con la sua videocamera.

---

[246] P. Lejeune, *Pet-on innover en autobiographie?*, in (a cura di) M. Neyraut, *L' Autobiographie. Actes des VIe Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1988, p. 89.

Poco oltre lo osserviamo enumerare le ferite riportate al volto e alla mano, mentre si specchia riprendendosi. Si interroga, e ritornando sulla caduta e sul luogo dove questa è occorsa, ricorda che possedeva un piccolo studio li vicino e che proprio in quell'interno egli aveva incontrato Irène per la prima volta. Le mani congiunte dinanzi alla bocca e al naso, sospiri che sottolineano l'affiorare di un ricordo il cui nesso con l' inciampo fisico testimonia la persistenza di una questione irrisolta, l'affiorare di un eccesso ingovernabile, «il senso che il faticoso ordine dell'identità può improvvisamente essere scompaginato da un di più a cui non è in grado di assegnare un posto».[247] Il trattamento del corpo che il regista riserva a se stesso e alla compagna merita un'ulteriore riflessione. Nei film analizzati, non vi sono sue riprese a figura intera; si preferisce concentrare l'inquadratura su singole parti come piedi o mani, mentre il volto appare quando l'uomo si specchia; un ricorso ad una dimensione speculare che si ha principalmente quando deve illustrare i segni lasciati da ferite chirurgiche (*Le Filmeur*) o cadute. L'identità sembra ribadirsi solo nei momenti in cui questa viene intaccata rispetto ai suoi connotati identificatori abituali. Ma sorprendono altresì le soluzioni adottate al fine di veicolare la tensione pulsionale e sensuale che permea il vissuto emozionale di sé e della compagna in *La Recontre*. Contravvenendo a quanto affermato da Jean Baudrillard rispetto all'oscenità pervasiva, ipersessualizzante, che rende immediatamente visibile il tutto[248], nel film la composizione visiva e il trattamento sonoro concorrono in egual misura a strutturare una materia filmica discreta, calda, avvolgente, la cui intensità viene sussurrata, evocata più che esibita. Come ricorda Corinne Maury, «La voix respiré et chuchotée d'Alain Cavalier fait onduler et crépiter le dedans des matières-objets…présente par son timbre charnel…elle offre aux objets filmés une place de personnage».[249] La narrazione viene investita dalle sensazioni che scaturiscono dall'approccio alla realtà circostante e attraverso le modulazioni vocali percepiamo le reazioni emotive degli amanti, lo stato del loro essere. Cavalier stesso lo spiega: «Mon corps est très présent par la voix; elle

---

[247] G. Berto, *Freud. Heiddeger. Lo spaesamento*, Bompiani, Milano, 1999, p. 87.

[248] J. Baudrillard, *L'altro visto da sé*, tr. it., Edizioni Costa & Nolan, Genova, 1987, p. 14.

[249] C. Maury, *Poétique du quotidien amoureux: La rencontre, d'Alain Cavalier*, in *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now - Côté cinéma, Crisnée, 2011, p. 66.

représente davantage que le corps: son secret. Elle est à la fois in et off. C'est une présence physique, un matériau essentiel du cinéma qui pénètre le mieux l'esprit du spectateur».[250] Secondo Vincent Amiel, se «dire *je* dans le cinéma classique, c'était au maximum employer une voix off», l'avvento delle nuove tecnologie nel *film à la première personne*, consente di «montrer ce que l'oeil a vu, et même faire image de toute pensée».[251] Tale considerazione è particolarmente vicina all'universo estetico di Cavalier. L'articolazione visiva e sonora esperita nei film analizzati, consente di penetrare la realtà attraverso una condivisione sensoriale che, seppur veicolata da uno sguardo in soggettiva, riesce ad elaborare una narrazione animata da una visione inedita della quotidianità, sottraendola dalla consuetudine, per consegnarla ad una incessante riscoperta.

---

[250] A. Cavalier, *L'obsession cinématographique de la preuve. Conversation avec Alain Cavalier,* in «l'Humanité», samedi 20 juin, 2009, www.humanite.fr.

[251] V. Amiel, *L'etoilement des perspective*s, in «Positf», n. 588, Février 2010, p. 90.

Dominique Cabrera

Demain et encore demain, journal 1995 (1997)

«Je filme le lever du jour. C'est le premier jour de l'année 1995. J'ai décidé de filmer chaque jour de cette année. Essayer de faire le point, d'y voir clair. Qu'est-ce qui m'arrive?…J'essai de reprendre contact avec le monde extérieur, avec autre chose que ma peur…».

Demain et encore demain, *journal filmé* girato da Dominique Cabrerà, si estende per un periodo di circa dieci mesi. La spinta alla creazione dell'opera risiede in uno stato di profonda depressione che la regista si trova a vivere e che la induce, così come affermato nell'incipit del film, a cercare di scuotere un suo sentire ormai anestetizzato, a riattivare la sua percezione. La scansione temporale, pur non seguendo una puntuale successione *jour après jour*, viene segnalata in più frangenti dalla sua voce che annuncia la data del giorno relativo alle riprese. Un tempo soggettivo, scandito da sveglie riprese nel mezzo della notte, a testimoniare il difficile riposo notturno, da riprese di pioggia, nevicate, temporali, tramonti dall'interno dell'appartamento in cui la donna vive con il figlio, ma vi è altresì un tempo della "Storia", contraddistinto dalle elezioni presidenziali del 1996 alle quali la cineasta dedica ampia rilevanza. Non si tratta di un'opera solitaria, in quanto amici, componenti della sua famiglia, il figlio Victor, il compagno Didier, l'ex-marito giocano ruoli determinanti all'interno delle singole riprese: «le sentiment d'une oeuvre pas vraiment *égotiste*, ce qui est pourtant le propre d'un journal, mais plutôt le fruit d'un collectif.»[252]

Anche se si preferiscono visioni d'interni, lo spazio pubblico ricopre un ruolo significativo. La cineasta non teme l'idea di mischiarsi con la realtà esterna e si avventura in più occasioni al di fuori delle mura domestiche.

Per quanto concerne la resa dello spazio, potremmo definire la qualità della visione come inglobante: assistiamo alla preparazione del cibo, ai pasti, alle conversazioni in famiglia e tra amici, così come a momenti più intimi, che sondano il divenire di un rapporto a due, la convivenza con il figlio o le tappe che contraddistinguono il suo monologo interiore. Vi è un diverso trattamento riservato agli ambienti interni rispetto all'esterno.

---

[252] J-M. Lalanne, *Famille je vous filme. Demain et encore demain*, in «Cahiers du cinéma», n. 520, 1998, p. 55,

L'appartamento della donna sembra riflettere il disagio e la confusione emotiva che la invade. Vengono riprese stoviglie sporche ammassate sul piano della cucina, spazi ingombri di oggetti, porte scricchiolanti. Vi è anche un edificio che fronteggia l'abitazione e che viene abbattuto. Assistiamo prima al cumulo di macerie e in seguito gradualmente all'edificazione di una costruzione. Difficile non leggere nell'attenzione dedicata a questo processo un richiamo empatico a ciò che si sta verificando nel suo assetto emotivo. Gradualmente, da quei residui esistenziali non ancora assimilati, che emergeranno anche grazie alla terapia psicanalitica, si farà strada un ritrovato equilibrio. La resa dell'esterno riguarda sia ambienti familiari, come la casa dei genitori durante un pranzo di famiglia, la casa dell'ex marito, l'appartamento di Didier, che luoghi aperti come la piazza in cui assiste alla manifestazione a sostegno di *Le Pen*, o l'ingresso della metro in cui intervista due clochards, piuttosto che i luoghi di vacanza nei quali si reca con il figlio. Ma in tutti questi casi lo sguardo della cineasta non si rivolge tanto ai luoghi in quanto tali, quanto ai volti delle persone che li abitano. Possiamo ricavare da sue affermazioni come l'impianto compositivo insista sul morivo del volto: «J'ai aimé le cinéma pur ce qu'il était physiquement enregistrer la présence des gens…regarder un visage c'est regarder quelque chose de très familier et de très inconnu….accepter la part d'inconnu d'incertitude des rapports avec les autres».[253]

Se, come avremo modo di capire, la videocamera riprende spesso in primo o primissimo piano i volti di alcuni degli altri protagonisti della narrazione, della cineasta si avrà sempre un'immagine indiretta attraverso una duplice modalità. Al fine di riprodurre la sua effige, Cabrera si filma servendosi di superfici riflettenti quali specchi o vetri di finestre, attraverso le quali corpo e video-camera concorrono in egual maniera a generare la sua immagine. Questa modalità sembra incarnare la volontà espressa inizialmente "di vederci chiaro": l'occhio della videocamera diviene uno strumento che le consente di acuire l'introspezione. Vi è una sequenza che la vede parlare di se stessa in terza persona mentre si riprende specchiandosi nel vetro di una finestra, annunciando l'incontro serale con l'uomo con il quale sta avendo una relazione: «Qu'est-ce que elle attends cette femme?».

---

[253] D. Cabrera, émission radiophonique *Filmer le Réel*, in «France Culture», 27 mars 2013, www.franceculture.fr.

Cerchiamo di entrare nelle diverse dinamiche che contraddistinguono il percorso della regista all'interno dell'opera presa in esame. In particolare ci soffermeremo sulla sua depressione, sul rapporto con il figlio e la madre e sulla relazione amorosa con il compagno Didier. Come ricordato in precedenza, sembra esistere una forte sconnessione tra la realtà nella quale la donna si trova a vivere e il suo sentire. Ne sono diretta testimonianza elementi vitali quali un giacinto in fiore che, come afferma la sua voce, è «indifférent à tout ce qui me tourment…Je ne vies pas et comme ça je ne suis pas tuée». La neve ripresa dall'interno dell'appartamento in una delle tante veglie notturne, nel suo ricoprire ogni cosa, esprime una volontà di annientamento che esercita la sua fascinazione. Apprendiamo da subito attraverso una telefonata con l'analista che la segue e un'inquadratura su alcune ricette mediche, come la donna soffra di crisi bulimiche e insonnia.

lo stato depressivo comporta una continua alternanza di stati d'animo che vengono regolarmente appuntati tra le pagine di un diario. La vediamo trascrivere i suoi pensieri, i riscontri dell'analisi che sta affrontando da qualche anno. L'inquadratura sulla pagina scritta talvolta omette la voce narrante mentre in altre occasioni la commenta. Talora l'angoscia di morte si fa pressante ed il suo esporsi all'altro e al video nella sua fragilità più spinta, trova nel rapporto con il figlio Victor una manifestazione significativa. Cabrera non gli nasconde le proprie angosce e filma le sue reazioni. Vi è una sequenza in particolare sulla quale mi vorrei soffermare in quanto particolarmente evocativa. I due si trovano in vacanza in una località di montagna e salgono in una seggiovia. Mentre sono sospesi nel vuoto, intercorre uno scambio di vedute che, con grande intensità, diviene epitomo dell'alternanza emotiva vissuta dalla donna. L'inquadratura presenta uno spazio brumoso nel quale lentamente procedono le singole postazioni che sembrano scomparire nel nulla:

> D.C.: C'est très impressionante…
> Victor: Ça c'est rassurant…Je pense c'est agréable….Ça ne change pas de rythme…
> D.C.: Ça me fait penser à la vie et à la mort…
> Victor: Pourquoi?
> D.C.: Je ne sais pas pourquoi?
> Victor: Tu es cruelle…Moi j'en y pense pas…On survole toute la vie…Moi je pense à la vie…Qu'on est bien vivant…

Vi è una qualità tattile nelle riprese dedicate a Didier Motchane, l'uomo con il quale ha una relazione. L'inquadratura si avvicina al suo volto, talvolta arrivando quasi a sfiorarlo, segnalando momenti di profondo scambio intimo, dove la coppia si interroga sul sentimento che li accompagna. Vi è in questa modalità di ripresa la volontà di afferrare l'essenza di un sentire. Emerge in particolare una sequenza in qui la regista decide di portare con sé la videocamera coricandosi accanto al compagno. L'uomo ripreso di spalle disteso a letto, lascia fuoriuscire un braccio dalla coperta. La mano della donna inizia ad accarezzare l'epidermide dell'arto, ma non si accontenta di sfiorarla. Quasi come a volerne verificare la consistenza, tentando di infondere contemporaneamente la pregnanza della sua pulsione, afferra il derma e lo stringe con forza.[254] L'uomo, mantenendo la sua posizione di spalle, risponde inserendo la sua mano all'interno della manica dell'accappatoio della donna, gesto al quale essa reagisce accennando un gemito di piacere. Nella sequenza successiva, entrambi sono distesi l'uno difronte all'altra. Ora è la bocca di Didier ad essere avvicinata, quasi sfiorata, mentre risultano pressoché inintelligibili le parole sussurrate alla compagna. La presenza della videocamera non è vissuta come elemento estraneo e non impedisce il fluire del sentire reciproco, ma anzi, contribuisce a veicolarlo con maggiore intensità, così come le parole di Cybelle H. McFadden sottolineano:

> Cabrera's camera also reveals female sexuality as an embodied experience rather than as a mere image to provole male desire. The film-maker takes the camera to bed with her to reveal her point of view, her body, and her experience of intimacy defined by her subjectivity…though the mediation of the camera, she observes her experience of intimacy while foregrounding her lived experience of it. [255]

---

[254] Tra le funzioni dell'epidermide individuate da Didier Anzieu, la terza sembra quella più direttamente implicata nella sequenza commentata: «The primary function of the skin is the sac which contains and retains inside it the goodness and fullness accumulated there through feeding, care, the bathing in words. Its second function is as the interface which marks the boundary with the outside and keeps that outside out; it is the barrier which protects against penetration by the aggression and greed emanation form others, whether people or objects. Finally, the third function - which the skin shares with the mouth and which performs al least as often - as a site and a primary means of communicating with others, of establishing signifying relations; its is, moreover an «inscribing surface» for the marks left by those others», D. Anzieu, *The skin ego,* Yale University Press, New Haven and London, 1989, p. 40.

[255] C. H. McFadden, *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maïwenn,* Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ, 2014, p. 115.

I componenti della famiglia vengono ad uno ad uno interrogati sul loro concetto di felicità durante una delle tante riunioni famigliari che costituiranno l'asse narrativo di *Grandir*. Queste sequenze, unitamente a quella che vede come uniche protagoniste la regista e sua madre, risultano essere germinali per lo sviluppo tematico successivo. In particolare è la conversazione madre-figlia quella che costituisce uno snodo decisivo, sollevando una questione che, annidatasi nel sentire della regista quale punto enigmatico, punto cieco ancora in attesa di una decifrazione, torna a interpellarla. Interrogata sulla sua difficoltà a dormire da bambina, la madre afferma che non la lasciava piangere ma l'allattava anche se lei continuava a dormire male. Al momento della nascita del fratello Thierry, vengono messi a dormire nella stessa camera. L'inquietudine di Dominique si accentua proprio allora. Ecco le parole che scrive nel suo diario dopo una seduta psicoanalitica: «Répétition du trauma de la naissance de votre frère et votre sentiment alors d'avoir tout perdu et l'envie…».

> Madre: Tu disait allume…
> Dominique: Tu m'entendait aussi si j'étais dans une autre chambre?
> Madre:…Mais bien sure, en entend ses enfants…Je me levait et j'allumait…

La madre le rivela come non riuscisse a comprendere la sua difficoltà a dormire visto che non soffriva di nessun disturbo in particolare. Dalle parole della regista emerge il dubbio che sia stata una scoperta avvenuta poco prima del matrimonio e della sua nascita a costituire la matrice del suo disagio infantile, disagio che si è prolungato sino all'età adulta. La donna ha saputo di essere stata adottata quando, in procinto di sposarsi, dovette richiedere dei documenti attestanti la sua nascita.

> Dominique: Je suis né dix mois après tu le su…
> Madre: Je pourrait te jurer Dominique sur tous ce que tu veux que j'étais même content de savoir parce-que c'était le meilleur secret que je pouvait chercher…c'était bon comme ça..

La voce *over* di Cabrera si sovrappone a quella della madre riflettendo su come non avessero mai parlato così prima di allora. Ma la narrazione è al presente. Il duplice registro vocale suggerisce come esista la necessità di ritornare su quei momenti, scostandosi dalla contingenza, per penetrarli maggiormente. La distanza posta consente in questo senso un movimento introspettivo che rivela

un’esigenza della cineasta. Questa scelta risuona maggiormente di una delle caratteristiche proprie agli scritti di natura autobiografica che, rispetto al vissuto, fanno sì che il tempo che distanzia il singolo evento dalla sua rievocazione, favorisca l’emergere di istanze che continuano a costituire delle interrogazioni per il soggetto.

Infine qualche riflessione a partire dal titolo dell’opera, *Demain et encore demain.* L*a* prima di carattere più propriamente pragmatico, legata al fatto che le riprese vengono effettuate giorno dopo giorno. Diversamente, la presenza di *encore*, potrebbe suggerire il perpetrarsi del disagio vissuto dalla regista, che impregna ogni singola sequenza, la fatica quindi di affrontare l’inevitabile malessere del giorno a venire. Ma decidere di filmare le sue giornate è anche un tentativo di superare il suo malessere esistenziale, la fiducia sul fatto che possa esistere un domani.

Joseph Morder - *Mémoires d'un juif tropical* (1986)

L'art est une mensonge qui nous fait
comprendre la vérité.
Orson Wells

In my view Joseph is neither a director,
nor a filmmaker or a cineaste.
He films like others paint or write,
that is to say, since his childhood and every day. He is a filmeur[256]
Alain Cavalier

Esponente significativo del cinema *underground* francese, Joseph Morder, dall'età di diciotto anni, dopo aver ricevuto una macchina da presa super 8, filma incessantemente il suo *journal filmé*, di cui solo una minima parte è stata adeguata per una proiezione sul grande schermo. Oltre a dedicarsi a opere in cui è la componente autobiografica ad emergere, la sua ampia produzione spazia in svariati ambiti quali il melodramma, la commedia musicale, il documentario, il cortometraggio, la fotografia, rivelando la poliedricità della sua espressione artistica. Prima di trasferirsi a Parigi con i genitori, ebrei d'origine polacca, Morder ha trascorso la sua infanzia nella città di Guayaquil in Equador. *Mémoires d'un juif tropical* si svolge a Parigi durante l'estate del 1984. La volontà iniziale era quella di registrare semplicemente la sua quotidianità, ma il caso vuole che in quei mesi estivi vi sia un felice incontro amoroso, al quale parallelamente si affianca un ritorno rimembrante. Muovendosi in una città pressoché deserta, il cineasta scopre come alcuni particolari dell'architettura e del passaggio sollecitino rimandi alla sua infanzia trascorsa nei tropici. Gradualmente, attraverso l'emergere progressivo dei ricordi, Parigi subisce un processo di trasfigurazione sino ad essere assimilata a Guayaquil.

> Je suppose que si je filme autant c'est pour compenser le manque d'images qu'il y a dans ma famille. Ma mère a été déportée et je n'ai pas de photographie d'elle enfant, ni de ma grand-mère maternelle qui est morte dans les camps. C'est un manque que j'essaye de combler en même temps que je l'entretiens. Je suis un fils de survivants.[257]

---

[256] D. Bluher, *Necessity is the Mother of Invention, or Morder's Amateur Toolkit*, in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (edited by), *The homemovie, the archive, the web*, Bloomsbury Academic, New York, 2014, p. 208.

[257] D. Bluher, *Entre Méliès et Lumière…*, in J. Mouré, G. Pasquier, C. Schopp (sous la direction de)L'atelier des cinéastes. De la nouvelle vague à nos jours», Archimbaud Klincksieck, Péronnas, 2012, p. 296.

Da un punto di vista formale, la durata delle sequenze è mediamente corta; talvolta vi è l'inserimento di bruschi *travelling* verso l'alto o verso il basso, che contribuiscono ad accentuare un montaggio per lo più rapido, come sottolinea Dominique Bluher, studiosa che da tempo si occupa della produzione del cineasta: «Les plans de ses films super 8 sont généralement relativement courts. Très souvent accompagnés des légers jusqu'à de violents piano-travellings avant, latéraux ou ascendants le montage est par conséquent plutôt rapide voire par moments saccadé».[258] Intervistato da Bluher, sulla preferenza del formato super 8, Morder offre una risposta molto articolata:

> That is a very complex question. But first of all, it means freedom, an absolute freedom…In super eight you film immediately - at the same time you think of it. The problem with video and the digital is the shutter lag that delays the beginning of the shot. Super 8 has this immediacy, but it has also a delay, since it takes about a week to get the film processed, which creates distance between the moment you shoot and the moment you see the footage. With video you don't look with your eye, you look at this small display…Filming in super 8 also means a tactile contact with the material, and you can edit it in the camera, which you can't do with other formats…[259]

Un componente fondamentale risulta essere l'impossibilità di sviluppare una sorta di rapporto empatico con formati diversi dal super 8, in quanto il visore esterno delle videocamere in qualche modo tende a sostituirsi alle funzioni proprie dell'occhio; inoltre, con lo strumento più tradizionale, persiste la possibilità di un contatto tattile con la pellicola, smaterializzata dal digitale. In *J'amerais partager le printemps avec quelqu'un* vedremo come in realtà il regista saprà anche misurarsi con delle riprese effettuate con un videotelefono, sfruttandone le inedite possibilità di resa estetica.
Come affermato dal regista stesso:

> *Mémoires d'un juif tropical* et *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un*, deux de mes films sortis en salles, ont la forme de journaux filmés mais sont en réalité des fictions. J'ai intégré aussi de faux épisodes

---

[258] D. Bluher, *Joseph Morder. Présences et absences du «Je»*, in «Cinémathèque», n.18, automne 2000, p. 74.

[259] D. Bluher, *Joseph Morder, the Filmateur: An Interview with Joseph Morder*, in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (edited by), *The homemovie, the archive, the web*, Bloomsbury Academic, 2014.

> de mon journal filmé et personne ne les a détectés. Même un documentaire est un spectacle.[260]

Vi è a questo proposito, un significativo intervento di Bluher nella sezione BONUS del DVD, che riporto nella sua quasi totale interezza:

> Une des difficultés d'un cinéaste qui travaille surtout avec le journal filmé, ou fait du cinéma autobiographique, c'est que contrairement à l'écriture, il est dépendant de ce qui se passe devant la camera et du moment où le cineaste a sa camera, comment faire lorsque on veut évoquer des moments passé, on glisse vers la fiction des moments qui ne sont plus filmables. Une chose que les cinéastes ont beaucoup plus conscient de quelqu'un qui écrit puisque à l'écriture il n'y a pas des difficulté à évoquer des moments passés…le cinéaste autobiographique qui veut honorer son authenticité par rapport à son travail il est dans une impasse…Il y a d'une part tout cette tressé autobiographique, mais aussi une métamorphose fantastique dans le temps transcrit la recherche…Le passage dans le temps et donner cette dimension fantastique qui est de l'ordre du souvenir, autobiographie plus éléments fictionnels…[261]

Mi soffermo sulle rilevazioni della studiosa poiché le sue riflessioni sono correlate a quanto analizzato nel secondo capitolo. Rispetto al potere evocativo della scrittura, secondo la studiosa, il cineasta, necessita quindi di tradurre visivamente come il lavoro della memoria abbia agito e inevitabilmente modificato il ricordo, trasformandolo per mezzo di un intervento, che, comunque avvenga, ricorre ad un processo di riconfigurazione. Nel caso dei lavori di Morder, il ricorso alla messa in scena con l'ausilio di attori nel ruolo dei componenti della sua famiglia e di se stesso, nel periodo vissuto in Equador.
Rispetto al procedimento che conduce alla creazione dell'opera, la voce *off* viene registrata mesi dopo le riprese. Questo, a detta del regista, gli consente di rilevare con maggiore precisione lo stato emozionale esperito nel momento del girato - «Le commentaire peut alors être improvisé sur les images…Il peut

---

[260] J. Morder, *Propos recueillis par C. Merlhiot et S. Reipau, service de la création du CNC, le 28 mars 2011,* www.cnc.fr.

[261] D. Bluher, *Analyse de Mémoires d'un juif tropical* , 2007, BONUS DVD, in *Mémoires d'un juif tropical*, Éditions La vie est belle.

[262] D. Bluher, *Les journaux filmés de Joseph Morder*, in «Le journal aux frontières de l'art», La Licorne, n. 72, 2005, p. 184.

s'agir d'une improvisation orale retravaillée à l'écrit avant d'être lue» -[262] e al contempo ovviare alla frammentarietà della materia filmica.[263]

Lo sguardo sul paesaggio urbano si sofferma sulle facciate degli edifici, sulla vegetazione presente nella capitale, talora sulle locandine di film programmati nelle sale cinematografiche, che rimandano alla prima passione per il cinema hollywoodiano, mentre per le visioni d'interni, è la stessa casa del regista a fare da protagonista. La scansione delle stagioni è segnalata dalle variazioni della vegetazione che circonda la terrazza e dai vasi di fiori sulla recinzione del balcone; le pareti interne dell'appartamento sono invase da cartoline e fotografie.

Non possedendo filmati di se stesso bambino, ma unicamente alcune registrazioni audio, il regista le inserisce di tanto in tanto, intervallandole alla sua voce. L'elemento sonoro è l'unico a preservare delle tracce reali della sua infanzia, ma è la narrazione *off* a costruire completamente il racconto. I due registri temporali (presente e passato) attraverso i quali si snoda il film, si intrecciano a tal punto da comporre una trama pressoché uniforme, favorita anche dall'assenza di inserimenti quali materiali d'archivio o fotografie. La sua scelta è quella di utilizzare il girato della Parigi del 1984, virandolo al suo vissuto pregresso, attraverso una serie di presenze attoriali che incarnano i personaggi del suo racconto - i genitori, la sorella, se stesso, Eva, il suo primo amore. Queste figure, dai tratti evanescenti, rappresentano una sorta di incarnazione fantasmatica; sono privi di parola, e si muovono in uno spazio invaso da una luce adombrata e brumosa. Talora rivolgono lo sguardo in macchina, rilanciando un principio di interrogazione del mezzo filmico, che anche nell'opera di Morder è costante.

All'interno della narrazione vi è un tema ricorrente; l'impatto con la religione cattolica per un bambino d'origine ebree. Ecco allora comparire «monsieur le diable et monsieur jésus…ils m'avaient dit que je descendait d'un autre monsieur appelé Moïse qui avait vécu en orient dans la nuit de temps».

---

[263] «Ce commentaire lent et pondéré vient en quelque sorte sauver la bande-image menacée par l'éclatement, la fragmentation et la discontinuité», D. Bluher, *Joseph Morder. Présences et absences du «Je»*, in «Cinémathèque», n.18, automne 2000, p. 75.

Se la prima parte del film in cui il regista si immerge in una Parigi trasfigurata dalla narrazione *off* e dalla scelta di angoli della città non immediatamente riconoscibili come parigini, ma con potenzialità evocative che consentono un risultato esteticamente efficace, a mio modo di vedere, il ricorso alle presenze attoriali nella seconda parte, si ammanta di una certa artificiosità che compromette l'impianto generale dell'opera.

Journal de voyage

Raymond Depardon, Journal de France (2012)

..L'idea iniziale non era quella di fare un classico documentario
che raccontasse la mia vita attraverso i miei vecchi film,
piuttosto quella di riportare alla luce alcune immagini del passato
e rapportarle a quelle del presente, per cercare di capire il futuro
Raymond Depardon[264]

Journal de France nasce da una duplice esigenza. La compagna di Raymond Depardon, Claudine Nougaret, da anni co-realizzatrice in qualità di assistente al suono e produttrice dell'opera del regista, decide di dar vita ad un progetto da tempo inseguito dal compagno. È la sua stessa voce a rivelarcelo: «ça fait 25 ans que nous fabriquons des films ensemble. Raymond à l'image et moi au son. Raymond m'à toujours raconté son rêve de faire un film avec des chutes inédites qu'il garde précieusement dans la cave». Questa volontà si inserisce all'interno di un'ulteriore iniziativa intrapresa dal regista, che lo vede percorrere in solitaria il territorio francese in compagnia della sua macchina fotografica e di una macchina da presa.

La struttura compositiva del film è articolata secondo un doppio movimento: al viaggio che il cineasta intraprende, nel tentativo di ritrovare il silenzio dopo anni trascorsi in territori stranieri, fanno da contrappunto stralci dei tanti *reportages* da lui effettuati nel corso della sua carriera e ora riattualizzati e inseriti all'interno della narrazione, dando vita ad un processo di ibridazione, quale tratto distintivo del racconto di natura autobiografica contemporaneo, come puntualmente ci ricorda Laura Rascaroli: «The combination of written, visual

[264] R. Depardon, *La nostalgia dei mondi possibili*, intervista a cura di M. Luceri, in «Segnocinema», n. 179, 2012, p. 8.

and audiovisual material in contemporary digital texts is capable of expressing subjectivity in manifold ways, and often precisely through the interaction and montage of different media and languages».[265]

L'erranza che ha contraddistinto l'esperienza di Depardon negli anni settanta, ottanta e novanta, viene ora sostituita da un movimento più circoscritto in territorio francese, che, oltre a indagare la provincia e il vissuto dei suoi abitanti, diviene viatico per un processo introspettivo in cui le identità di Depardon uomo, fotografo e regista convergono. La stratificazione temporale che emerge, riflette la continua intersezione tra memoria storica e percorso soggettivo, il quale a sua volta traccia due direttive, l'una più retrospettiva, che si esprime attraverso il materiale d'archivio e la progressiva maturazione di un personale linguaggio espressivo, l'altra più propriamente attuale, che trova nel viaggio in territorio francese una sua esplicitazione. Le due costanti all'interno di questo movimento oscillatorio risultano da un lato l'impegno "politico", dall'altro la necessità di continuare ad indagare la visione attraverso lo strumento per lui principe, ossia la fotografia. Se il materiale d'archivio inerente ai vari *reportages* effettuati in zone di conflitto, nelle quali si sono giocati molti degli snodi politici ed economici che hanno contribuito al costituirsi della situazione geo-politica attuale, testimonia l'*engagement* del cineasta, il suo sguardo durante il viaggio in territorio francese, pur continuando ad essere animato da istanze socio-culturali, sperimenta una sorta di ripiegamento interiore, che lo porta ad avvicinare le sue radici, esplorando luoghi carichi di valenze affettive (la prevalenza di zone rurali in *Journal de France* e ancor più in *Profils paysans* gli permette di ricostituire il legame con le figure genitoriali dedite alla vita contadina, dalle quali egli si è precocemente allontanato per rispondere al bisogno di indagare il mondo). Le tante anime del film trovano una significativa sintesi nelle parole di Pierre Eisenreich: «..il faudrait ainsi établir un lien entre une recherche photographique presque beckettienne et un cinéma politique d'une richesse conradienne. Volià ce à quoi nous confronte *Journal de France* le documentaire tente de réunir trois disciplines artistiques: le carnet de voyages, la photographie et le cinéma».[266]

---

[265] L. Rascaroli, *Autoethnography*: *essaying the I*, cit. p. 400.

[266] P. Eisenreich, *Journal de France: Nouvelle Lumière*, in «Positif», n. 616, Juin 2012, p. 46.

Il termine *journal* in francese può riferirsi sia al diario che al quotidiano, nel quale compaiono notizie d'attualità. Nel film, il *de France* può trovare, così come si esperirà dalla visione, una duplice lettura, in quanto se il materiale d'archivio ricostruisce tappe fondamentali della storia francese, la Francia percorsa da Depardon, privilegiando le aree meno inurbate, e un continuo dialogo con se stesso, è in qualche modo una Francia più personale, che gli consente una sorta di ritorno alle origini.

Da un punto di vista formale, le inquadrature privilegiate risultano essere quelle con macchina da presa fissa, atte a riprodurre l'esito dello scatto fotografico. Notiamo infatti come spesso i rispettivi *cadrages* coincidano.

L'incipit del film si compone di materiale girato dal regista negli anni sessanta, all'interno di un luna park, dove l'attenzione si posa su di una serie di coppie che si accorgono dell'occhio della macchina da presa. Una canzone francese (dell'epoca) fa da sottofondo sonoro, mentre scorrono i titoli di testa.

La prima sequenza si apre su di una inquadratura fissa di un angolo della città di Nevers. L'inquadratura duplica quella dell'obbiettivo della macchina fotografica con la quale Depardon sta cercando di scattare delle foto. Non vediamo il regista, ma sentiamo la sua voce fuori campo che parla di tempi di posa e della necessità di non avere pedoni all'interno dell'inquadratura: «J'essai de faire une photo….il y a toujours quelqu'un…». Ora è il volto del regista ad essere in primo piano. Il suo sguardo è però concentrato su quell'angolo da immortalare. Infine il campo è sgombro e lo scatto ha luogo. Si riprendono i movimenti concreti dell'introdurre la lastra all'interno della macchina. La seconda sequenza introduce la percorrenza del territorio. La voce *off* di Claudine Nougaret racconta del progetto del regista, accompagnata da un motivo musicale vivace.

Si passa ad una inquadratura dall'interno del camioncino del regista, che commenta: «Photographier la France c'est rouler, rouler…je connais mieux Gibuti che la Moeurs». Dalla voce della compagna comprendiamo come il viaggio intrapreso non sia guidato da un percorso prestabilito - sentiamo spesso Depardon affermare «moi je ne sait pas où je suis» - ma si costituisca a partire dall'ispirazione del momento, tanto che assisteremo anche a dei ripensamenti rispetto ad alcuni scatti, che lo indurranno a invertire il tragitto ritornando sui propri passi per intercettare l'immagine impressa nella memoria.

Se continua ad essere fondamentale il rapporto tra cinema e fotografia, ciò che viene maggiormente esplicitato è il legame di Depardon con il processo fotografico analizzato nelle sue componenti più tecniche, che non possono prescindere dalla concezione estetica alla base delle sue creazioni. Lo sentiamo soffermarsi sulla necessità di attendere la luce più adatta per effettuare lo scatto, su come questa ricerca comporti un tempo che vissuto introspettivamente continua a costituire un'interrogazione espressiva, un'etica dello sguardo, come ricorda Joachim Lepastier: «Le film n'établit pas de hiérarchie. Il ne montre finalement qu'une chose, mais primordiale: comment un oeil maintient son hygiène du regard, cherchant à situer celui-ci à la fois au coeur de l'événement et dans une captation assumée de l'ordinaire».[267]

Analizziamo la natura del materiale girato e riattualizzato. I singoli estratti vengono introdotti dalla voce di Claudine che ne illustra sinteticamente le coordinate spazio-temporali. La progressione cronologica degli eventi ripresi, da un lato consente di rintracciare alcuni degli episodi più significativi della storia francese e delle implicazioni dei rapporti intrattenuti con le sue ex colonie, dall'altro rende evidente l'evoluzione del linguaggio espressivo del regista. È sempre la voce narrante della donna a sottolinearne le singole tappe: «ces premiers pas à la caméra, ces premiers reportages, des auto-montages, des bribes de sa mémoire…le jeune photographe..il hésite entre la photo et le cinéma…il a juste vent ans..tous les prétextes pour apprendre à filmer…c'est plus tard qu'il trouvera sa méthode basé sur l'écoute et le regard».

Il flusso del materiale di *reportage* viene interrotto solo dall'inserimento di riprese della compagna e del loro incontro, evento fondamentale che darà vita ad un connubio personale e professionale destinato a durare sino ad oggi.

Vi è una costante non trascurabile nelle scelte di montaggio del materiale in quanto vi sono alcune occasioni in cui al girato d'archivio fanno seguito sequenze registrate negli stessi luoghi, ma in epoca attuale, quasi a voler sottolineare il riverbero del flusso memoriale sull'oggi, l'importanza di non relegare alcune istanze al mero ricordo, ma continuare ad attivarle nel presente.

L'istanza autobiografica viene veicolata attraverso diversi canali. Osservare il regista-fotografo in azione oggi rende esplicita, anche grazie ai suoi seppur

---

[267] J. Lepastier, *Depardon et le désert français*, in «Cahiers du cinéma», juin 2012, p. 35.

scarni commenti, l'essenza della sua poetica in questa fase della sua maturità artistica; l'*engagement* che ha contraddistinto gli anni dei grandi *reportages* assume ora una dimensione più circoscritta, per quanto non meno incisiva. Essa si iscrive in una modalità partecipata[268], che si accentuerà nella trilogia dei *Profils paysans,* e che ricorre, seppur attraverso scelte stilistico-espressive diverse, anche nell'opera di Agnès Varda e di Chantal Akerman. La sua indagine antropologica si sposta nel territorio francese con l'intento di soffermarsi su quelle realtà locali, marginali, in procinto di scomparire, nel tentativo di riabilitare professioni, esercizi, ma anche di recuperare tracce di memoria al fine di conservarla, «choses magnifiques qui vont disparaitre…un territoire qu'on ne connait pas».[269]

Analizziamo la modalità attraverso la quale si costruisce la visione. Vi è costantemente un duplice punto di vista; quello incardinato dalla macchina fotografica, dal suo obiettivo - per estensione l'occhio di Depardon - e un contro campo che invece inquadra l'uomo nel mentre del gesto fotografico e del suo allestimento, in un continuo scambio dialogico un rispecchiamento tra dispositivi. L'aspetto autoriflessivo del gesto fotografico occupa un ruolo rilevante, come i commenti del regista attestano: «faire des photos à la chambre c'est toute une exercice ouvrir l'objectif, viser, cadrer, faire le temps pose». Talora sentiamo solo lo scatto della macchina fotografica, altre volte il regista viene ripreso mentre scatta la foto o durante il delicato processo di estrazione delle lastre nella camera oscura allestita all'interno del camioncino su cui viaggia.

Ritornando al materiale d'archivio reimpiegato, esso nella sua varietà e ricchezza, testimonia una memoria storica che intreccia continuamente il vissuto del regista e, in parte della compagna, «…a "document" of a moment in history, or a geography of social change…».[270] Ne traccio alcuni episodi. Si inizia con il primo esperimento di girare senza tagli in un lungo piano sequenza tra le strade affollate di Parigi; nel 1963, durante la guerra civile del Venezuela,

---

[268] Si veda a questo proposito, quanto elaborato nel secondo capitolo e nell'introduzione al quarto capitolo.

[269] R. Depardon, *Entretien avec Raymond Depardon et Claudine Nougaret,* in «France Culture», (16.06.2012), www.franceculture.fr

[270] C. Russell, *Experimental Ethnography. The Work of film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham-London, 1999, p. 163.

nelle strade di Caracas il primo rischioso reportage filmato; nel 1966, riprese festa dell'indipendenza della Repubblica centroafricana, prima che Bocassa divenga il dittatore che conosciamo; un lungo *reportage* sulla repressione della primavera di Praga da parte delle forze armate russe nel 1969. Non é trascurabile il fatto che i lavori di Depardon mirassero anche a sottolineare il coinvolgimento francese in fatti di politica estera, (in particolare nei rapporti con le ex colonie) che quindi cercassero di denunciarne aspetti quanto meno discutibili, come nel caso dei mercenari pagati dalle compagnie petrolifere francesi per addestrare le milizie nella guerra in Biafra. Depardon paga anche di persona il suo attivismo giornalistico. Dopo aver trascorso due anni con i ribelli in Tchad, isolato dal resto del mondo, riesce ad intervistare l'archeologa Françoise Claustre[271], loro ostaggio. Ritorna in Francia clandestinamente, facendosi portavoce dell'ultimatum di morte lanciato, fa diffondere la testimonianza registrata in televisione e viene arrestato. Nel 1974, dopo aver creato un film sulla campagna elettorale di Giscard d'Estaing, che rivelava alcuni aspetti controversi, non accettando la censura imposta, si vede bloccare l'uscita nelle sale di quello che avrebbe dovuto essere il suo primo film per il cinema: «Palais du Louvre premier film pour le cinéma mais le président élu bloque sa sortie en salle…». Il vivo interesse del regista a «montrer les citoyens face aux institutions», lo porta ad effettuare a partire dal 1979 per i quattro anni successivi, *reportages* negli ospedali psichiatrici di Venezia, Trieste, Arezzo, Napoli, Torino, così come nel 1987 all' Hôpital de l'Hotel de Dieu a Parigi, questa volta con la collaborazione della compagna, mentre nel 1993 la coppia segue processi e colloqui al Palais de Justice de Paris. Quanto realizzato evidenzia, così come ricorda ancora Lepastier, la capacità dell'opera di far scaturire un inedito rapporto dialogante tra la Storia, le vicende private della coppia e un paese ancora da esplorare:

> Les dialectiques qui nourrissent le film (présent/passé, cinéma/photo, solitude/accompagnement) aboutissent finalement à un dialogue inédit entre histoire (celle des cinquante dernières années comme celle, intime, du couple Nougaret-Depardon) et géographie (ce territoire français à la fois si familier et si inconnu).[272]

---

[271] Nel 1990, Depardon gira *La Captive du désert*, film di finzione dedicato alla vicenda di Françoise Claustre.

[272] J. Lepastier, *Depardon et le désert français*, cit., p. 35.

Intervistati durante un intervento radiofonico in un programma di France Culture, la coppia rilancia a partire dal loro lavoro, la possibilità di attivare le proprie passioni partendo dalla valorizzazione di ogni singola soggettività, quale nuovo sguardo sul mondo «On a voulu transmettre une passion, une curiosité… on avait envie de parler aux jeunes qui prennent leur téléphone portable, qui font des photos e des filmes et leur dire, vous avez le droit d'essayer, il faut juste avoir confiance en son propre regard, on son propre jugement, c'est ce que le filme essaye de dire».[273]

«Raymond est autant cinéaste que photographe. Il part souvent à l'autre bout du monde sans prevenir, toujours poussé pas sa curiosité». A suggellare le parole della compagna, una serie di sequenze si alternano - ancora stralci del materiale girato dal regista - mostrando persone di diversa nazionalità e estrazione sociale, che si muovono nello spazio, volti in primo piano che ci ricordano come «l'espressione del volto è certamente più polifonica della lingua»,[274] e ancora la percorrenza, che si arresta quando la strada va a morire avvicinando una spiaggia. Un'ultima dissolvenza in bianco, forse infine un approdo.

[273] R. Depardon, *Entretien avec Raymond Depardon et Claudine Nougaret,* cit.

[274] B. Balázs, *L'uomo visibile*, Torino, Lindau, 2008, p. 167.

Vincent Dieutre

Io ritengo di fare un cinema estremamente ricco,
ma dobbiamo re-inventare il concetto di valore,
cioè fare in modo che una piccola inquadratura di tre minuti su un viso
abbia la stessa forza di un terremoto in un film commerciale…
Bisogno trovare delle strategie che si realizzino
nella delicatezza e non in quella sorta di ingiunzione costante
a mostrare qualcosa, a provare qualcosa,
di cui è prigioniero il cinema commerciale, che è una borsa, è un mercato.[275]

Vincent Dieutre rappresenta una delle voci più autorevoli all'interno del panorama autoriale francese contemporaneo, collocandosi all'interno di quello che il regista ha avuto modo di definire come *tiers cinema*[276]:

> Je le savais : « Être moderne, c'est bricoler dans l'incurable » (Cioran) mais un livre sur Barthes me livre une autre chanson, plus douce : « Être moderne, c'est savoir ce qui n'est plus possible ». C'est l'été et je termine le montage de Mon voyage d'hiver. Paris est désert et je me sens seul, isolé, un peu perdu. De Liège, l'ami Patrick Leboutte me soumet sa nouvelle idée : aux confins du documentaire, de la fiction, de la littérature, des arts plastiques, serait en train de s'inventer un TIERS-CINÉMA, un lieu hybride, insaisissable, que j'habiterais sans le savoir. L'idée me plut. De ce lieu j'aurais aimer dresser une carte, une topographie... Je le ferais un jour. Dans la tiédeur de septembre, j'ai d'abord égrener des repères, des balises, quelques notes que je livre ici, tel quels, en forme d'abécédaire et de résolution de rentrée...[277]

Si tratta di un cinema che nasce attraverso forme ibride[278], che comportano il progressivo disfarsi dei confini tra generi e sul quale Dieutre propone una sorta di dizionario esplicativo, in cui egli, oltre ad inserire lemmi da sempre legati alle teoriche del mezzo cinematografico, include una serie di autori a suo modo di

---

[275] V. Dieutre, *Che amore potrebbe popolare questo luogo? Conversazione con Paul Vecchiali, Vincent Dieutre, Arnauld Pasquier, Cosimo Terlizzi,* in A. Inzerillo, E. Biagi (a cura di), «Filmcritica», n. 641/642, gennaio, 2014, pp. 49, 50.

[276] V. Dieutre, *Abécédaire pour un tiers-cinéma*, in «La Lettre du cinéma», n° 21, 2003, pp. 75-85.

[277] *Ibidem*

[278] «Ma una cosa è certa, la dicotomia finzione/documentario che fondava la netta divisione dell'audiovisivo appare oggi obsoleta e il sorgere di tutte queste forme ibride, di cubisti del cinema invocando l'appartenenza (in mancanza di parole adatte) al diario, alle memorie, alla cronaca, persino al ridicolo documentario creativo, ha di che inquietare i campioni di un cinema diviso in categorie fisse…», V. Dieutre, *Siamo ancora tutti qui*, in L. Barisone, C. Chatrian, G. A. Nazzaro (a cura di), *Io, un altro: strategie di uno sguardo filmante alla scoperta del mondo*, Effattà Editrice, Torino, 2002, p. 134.

vedere ascrivibili al "terzo cinema".[279] A completamento di questa sorta di manifesto, il regista, che affianca la sua attività di cineasta a quella di critico, ha nel tempo prodotto numerosi interventi, che hanno contribuito non solo ad illuminare la sua pratica filmica, ma altresì, attraverso uno sguardo attento al panorama artistico non solo cinematografico, a formalizzare teoremi atti a sostenere e stimolare il processo innovativo dei vari linguaggi, con un'attenzione particolare alla ricezione spettatoriale. Mi soffermo su alcune delle riflessioni proposte, al fine di gettare una premessa all'analisi stilistica e tematica delle sue opere. Alla base della ricerca estetica di Dieutre vi è una necessità: rendersi protagonista dei suoi lavori risulta essere l'unico modo al fine di rinsaldare il patto di credibilità con lo spettatore: «Il s'agit d'entrer dans le champ, de prendre à témoin le public d'une expérience donne comme étant réelle…une garantie d'authenticité du récit».[280]

Infatti solo raramente è ricorso a vere presenze attoriali per la messa in scena del testo filmico (*Fragments sur la grace*, 2006)[281]. Parallelamente, accanto alla sua più intima vicenda personale, vi è l'urgenza di ribadire come l'espressione artistica risulti in intima connessione con istanze culturali e sociali più ampie, come egli stesso afferma:

> …un'urgenza del cinema a far fronte al cinismo e all'ingenuità circostanti. È forse questa la ragione per la quale mi sono lanciato nelle mie autofinzioni nomadi, regolando film dopo film un dispositivo capace di dire il più precisamente possibile, in tutta la sua singolarità, la mia esperienza del mondo contemporaneo. Più potrò cogliere ciò che questa esperienza ha di irriducibile, più penso che questa potrà toccare l'altro e dargli da pensare [282]

Il viaggio quale *topos* narrativo che tratteggia geografie storiche e sentimentali è la matrice strutturale dei suoi numerosi diari filmati (*Rome désolée,* 1996; *Leçons de Ténèbres,* 2000; *Bonne nouvelle,* 2001; *Entering indifference. Lettre*

---

[279] Tra questi, tra gli altri, figurano Chantal Akerman, Naomi Kavase, Jean Luc Godard, Avi Mograbi.

[280] V. Dieutre, *Entretien avec Vincent Dieutre,* emission «Hors-champ», (04.09.2013), www.franceculture.fr

[281] In *Fragments sur la grâce*, Vincent Dieutre coadiuvato da Françoise Lebrun, Mathieu Amalric, Mireille Perrier, Eva Truffaut, ripercorre le tappe dell'evoluzione del movimento giansenista di Port Royal, intervallando la lettura di testi originali ad interviste di esperti e a riflessioni sulla ricaduta dei principi di questo movimento sulla contemporaneità.

[282] V. Dieutre, *Siamo ancora tutti qui,* cit., p. 135.

de Chicago, 2001; *Mon voyage d'hiver,* 2003; *Bologna Centrale,* 2004; *Dèspues la revolution,* 2007). Una prima constatazione vede nella mobilità esplorativa dello sguardo del cineasta il riflesso di una dimensione esistenziale slegata da qualsiasi sentimento di appartenenza, una inquietudine nomadica che trova nell'alternarsi delle relazioni affettive un parallelo significativo. Jean-Paul Quéinnec, a questo riguardo, sottolinea come la realtà urbana che abita la sua opera risulti frammentata, indagata non attraverso riferimenti architettonici noti, ma nella perlustrazione di zone più anonime e, in quanto tali, assimilabili a uno spazio neutro, «un espace qui libère de tout sentiment d'appartenance, de tout désir d'enracinement…ce manque d'appartenance affective se retrouve dans cette volonté de ne pas agréer à une géographie…signes d'une réalité sont présents mais leur agencement, leur perception flottante les rendent distants, improbables. Ils deviennent les indices d'un monde douteux…».[283]

La percorrenza degli spazi attraversati avviene sia attraverso mezzi di trasporto quali auto, treni, bus, che a piedi. Ciò che la contraddistingue è un movimento esplorativo che non sembra regolato dal raggiungimento di mete precise, quanto piuttosto una transizione non finalizzata, che si immerge nell'ambiente circostante accogliendolo e abitandolo attraverso una dimensione errante, a cui Quéinnec attribuisce una natura rizomatica.[284]

Per quanto concerne la componente affettivo-sessuale, questa risulta una declinazione tematica costante nella produzione del cineasta. Alcuni dei suoi numerosi amanti compaiono in video in *Leçon de Ténèbres, Mon voyage d'hiver* e *Dèspues la Revolution*, mentre nelle restanti opere vengono evocati dal racconto, che si sofferma di volta in volta anche nella descrizione dei rapporti sessuali intrattenuti. Rispetto a questa istanza, il regista è intervenuto

---

[283] J.P. Quéinnec, *Journal de voyages intimes chez Vincent Dieutre*, in V. Campane, C. Rannoux (sous la direction de), *Le journal aux frontières de l'art*, La Licorne, N.72, PUR, 2005, p.

[284] "Un rizoma non incomincia e non finisce, è sempre nel mezzo, tra le cose, inter-essere, intermezzo. L'albero è la filiazione, ma il rizoma è alleanza, unicamente alleanza. L'albero impone il verbo «essere», ma il rizoma ha per tessuto la congiunzione «e... e... e...». In questa congiunzione c'è abbastanza forza per scuotere e sradicare il verbo essere. Dove andate? Da dove partite? Dove volete arrivare? sono domande davvero inutili. Fare tabula rasa, partire o ripartire da zero, cercare un inizio o un fondamento, tutto questo implica una falsa concezione del viaggio e del movimento (metodica, pedagogica, iniziatica, simbolica...). Ma Kleist, Lenz o Büchner hanno un'altra maniera di viaggiare come di muoversi, partire nel mezzo, per il mezzo, entrare e uscire, non cominciare né finire", G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, e.book

nel corso di una *lectio magistralis* dal titolo: *«Et plus si affinités... »: le trick comme figure de la modernité au cinéma*.[285] *Trick* è un termine mutuato da un testo di Renaud Camus che sta ad indicare un incontro sessuale casuale tra sconosciuti, non a pagamento, e senza conseguenze sentimentali. Le classiche coordinate dell'appuntamento amoroso mutano, virando verso esperienze estemporanee, contraddistinte da un doppio movimento di accumulazione e ripetizione, «l'autre infiniment remplaçable une nouvelle économie libidinal qui va poser des problèmes de narration».[286] Il trattamento cinematografico del *trick,* diviene una componente dell'erranza, di un movimento nello spazio atto a tradurre un'inquietudine esistenziale, sulla quale premono anche i trascorsi di dipendenza da droga. Inoltre*,* la condizione omosessuale, la piaga dell'AIDS che, unitamente all'abuso di sostanze, ha nel tempo causato la morte di amici e compagni, risulta un ulteriore nucleo tematico.

Leçons de Ténèbres (2000) e *Mon voyage d'hiver* (2003)

Il rapporto con l'arte viene privilegiato in *Leçons de Ténèbres* e *Mon voyage d'hiver,* film che fanno parte di un ciclo denominato "I film d'Europa", che riguardano da un lato la storia di Caravaggio e dei pittori francesi che si recarono a Roma nel XVII secolo, e nell'altro il romanticismo tedesco, esperito attraverso l'opera musicale di Franz Schubert.

Il titolo *Leçons de Ténèbres* si riferisce a dei componimenti seicenteschi, sottofondi sonori al testo delle *Lamentazioni di Geremia*. Con il procedere della recitazione, candele accese in precedenza, venivano gradualmente spente, sino a comportare il buio totale. *Mon voyage d'hiver*, nasce come sorta di controcanto alle atmosfere più cupe di *Leçons*. Un felice pretesto, accompagnare un giovane ragazzo figlio di una cara amica da Tübingen a Berlino, consente al regista di individuare una formula narrativa e al contempo

---

[285] «Ce mot vient du titre d'un livre de Renaud Camus sorti à la fin des années soixante-dix: Tricks. Plus que le livre lui-même, qui est assez simple à décrire dans son principe, c'est la préface de Roland Barthes et la façon dont le livre a été reçu qui ont marqué par la suite la culture des années quatre-vingt et la mienne. C'est de ce titre que je tire le concept de trick, qui, pour être clair, est une rencontre sexuelle entre deux inconnus, immédiate, non tarifée, consentie et a priori sans conséquences. Je définis là le trick dans sa figure la plus pure et nous verrons qu'elle n'est pas toujours si claire», V. Dieutre, *«Et plus si affinités... » : le trick comme figure de la modernité au cinéma*, in *La rencontre: Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, sous la direction de J. Aumont, Presses Universitaires de Rennes, 2007, http://books.openedition.org

[286] *Ivi*

di veicolare un'istanza tematica: la trasmissione di una memoria storica, artistica e culturale alle nuove generazioni. Ecco cosa afferma Dieutre a questo proposito: «Comment à quarante ans passés, un artiste homosexuel peut-il transmettre à la génération suivante son savoir, son expérience du monde»; un modo per sfuggire «à une perméabilité constante à la sensualité absolue, à la créativité egotiste».[287]

In *Leçons de Ténèbres* il regista si muove attraverso l'Europa, da Utrecht, a Napoli e infine Roma. Alla contemplazione dei capolavori caravaggeschi, si uniscono gli attraversamenti notturni delle città e gli incontri con due amanti. Sequenze ambientate all'interno di locali notturni a frequentazione omosessuale nei quali Dieutre si muove esplorandone gli oscuri, chiassosi recessi, si alternano a inquadrature in cui la macchina da presa fissa riprende angoli urbani che concedono alla visione delle pause contemplative, assecondate dalla voce narrante.

Il complesso legame che il cineasta instaura con l'arte pittorica non si esplica unicamente attraverso l'inserimento di riprese d'opere d'arte della scuola caravaggesca, ma assume una dimensione complessa, che vede la citazione declinarsi in diverse soluzioni espressive. Vi è l'ambientazione chiaroscurale che riprende la resa luministica delle opere pittoriche, ma il riferimento iconografico si muove anche sul versante tematico e oltre a sollecitare l'aspetto visivo, attiva anche una dimensione tattile, utilizzando il corpo quale ricettore privilegiato di una percezione sensoriale: «The body functions here as a sort of sensible interface between the paintings and film».[288]

Dieutre ritrova nel chiaroscuro caravaggesco, nella plasticità dei corpi e nella sensualità che la resa pittorica fa emergere, un importante stimolo rispetto alla sua personale esplorazione estetica. L'avvicinarsi della macchina da presa alla tela, nel tentativo di penetrare la tramatura del derma trova un corrispettivo nel contatto esplorativo dei corpi dei suoi amanti. La sequenza introduttiva del film risulta in questo senso paradigmatica. All'interno di un museo, il regista sfiora la superficie di un quadro con le dita, seguendo il profilo dei corpi fino a svenire e ad essere soccorso da uno dei due tecnici addetti alle riprese. Nella sequenza

---

[287] V. Dieutre, V. Dieutre, *Entretien avec Vincent Dieutre,* emission «Hors-champ», cit.

[288] M. Beugnet, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007. p.151.

successiva, girata in studio, in un ambiente buio, è lui a gestire manualmente una fonte luminosa e a rivolgerla verso se stesso, nel tentativo di ricreare quella tessitura chiaroscurale che avevamo assieme a lui ammirato nell'incipit del film. Lo strumento di ripresa rivolto verso il suo corpo o quello del compagno, oltre a cercare di ricreare l'essenza dell'epidermide dei corpi dipinti, risulta enfatizzare il tentativo di una ricerca non solo estetica, bensì anche esistenziale. Secondo Marlène Monteiro, la scelta di Caravaggio non è casuale: «To put it differently, Caravaggio introduced humanity – in its most physiological and worldly aspects – into the religious motif».[289]

Il corpo, al pari dei dipinti, viene indagato attraverso una serie di primi piani frammentati che si susseguono e che manifestano l'insistenza di uno sguardo invasivo, animato da una carica pulsionale. Queste sono le opere sulle quali si sofferma lo sguardo del regista e della macchina da presa:

Guido Reni, *Davide con la testa di Goliah* (1605, Louvre, Parigi)
Dirck van Baburen, *Vulcano incatena Prometeo* (1623, Rijksmuseum, Amsterdam)
Caravaggio, *Flagellazione di Cristo* (ca. 1607, Musée des Beaux-Arts, Rouen)
Gerrit van Honthorst, *San Sebastiano* (1623, National Gallery, London)
Dirck van Baburen, *La Corona di spine* (1623, Catharijne convent, Utrecht)
Stefano Maderno, *Statua del Martirio di Santa Cecilia* (1599–1600, Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere)

Secondo le dichiarazioni del cineasta, i due operatori incaricati delle riprese in *Leçon*, filmavano senza avere indicazioni precise, ma semplicemente seguendo Dieutre e i suoi amanti nelle loro deambulazioni, senza interferire con i loro spostamenti, divenendo presenze pressoché impercettibili,[290] incarnando uno sguardo che Jean Mitry nel secondo tomo del suo *Esthétique et psychologie du*

---

[289] M. Monteiro, *The Body as Interstitial Space between Media in Leçons de Ténèbres by Vincent Dieutre and Histoire d'un Secret by Mariana Otero,* Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies 7 (2013) p. 114.

[290] «Quand il est possible de filmer beaucoup, comme avec le numérique, on est tenté d'essayer «pour voir». Je crois plutôt au hasard et à la réflexion mélangés…Je ne voulait pas savoir ce que Gilles Marchand et Jean-Marie Boulet, les opérateurs du film, étaient en train de faire. Je savais qu'ils nous suivaient partout, j'ignorais où ils étaient placés. Parfois, je les oubliais. Il y'a donc deux voyages: celui des amants que l'on voit à l'écran, ma vie, et celui des filmeurs. Je dirigeais la manœuvre de loin en imposant les déplacements dans les villes. Le montage s'est fait sur le souvenir des lieux, des idées correspondant à un instant précis, pas du tournage. Quelques moments seulement ont été vraiment mis en scène. Ensuite j'ai mélangé», V. Dieutre, *Le "je" a changé*, rencontre recueilli par Olivier Jotard, in «Cahiers du cinéma», Janvier 2001, p. 79.

cinéma, definisce «le regard semi-subjectif»: «A la caméra en place du personnage on substitua donc une image cadrant le héros, soit en entier, soit à mi-corps, le suivant dans ses déplacements, voyant avec lui et en même temps que lui. L'image restait descriptive tout en épousant ses points de vue».[291]

Sono diversi i supporti utilizzati da Dieutre per le riprese, scelta che conferisce alle immagini qualità espressive funzionali al loro contenuto. Il super 8 viene impiegato per le sequenze girate in studio, la cui qualità cromatica brumosa richiama la superficie dei quadri presi in esame; diversamente, per le riprese fisse di angoli di città, di muri usurati dal tempo, di strade vuote, si preferisce il 35 mm e la videocamera digitale. «j'essai de trouver une forme en utilisant des différent formats…couper sans tour révéler, de frustrer, de passer à autre chose, de créer de l'espace entre le son et l'image, de créer des trous dans l'espoir que le spectateur va pouvoir rentrer…».[292]

La scansione in capitoli in *Mon voyage d'hiver* (2003) abbina le tappe nelle varie città a precise voci atte a definire i movimenti di una sinfonia: Tubingen, Stuttgart - sehr langsam, Nurnberg, Regensburg, Bamberg - Feierlich, Weimar Leipzig - mit leidenschaft, Dresden, Berlin - ruhmvoll.[293]

L'attraversamento fisico di una Germania innevata, veicola un tentativo di trasmissione di memoria individuale e storica attraverso un duplice registro che si snoda per tutto il film: Dieutre, nell'incontrare i suoi amanti, non solo rinnova una memoria personale, ma per il tramite del loro passato, consente ulteriori aperture verso una dimensione collettiva della storia. Alcuni degli avvenimenti che hanno animato i trascorsi del paese (l'assassinio di Rosa Luxemburg, il nazismo, i campi di sterminio, i bombardamenti di Dresda, il muro di Berlino) si affiancano a versi poetici fatti recitare agli amanti,[294] contribuendo a costituire

---

[291] J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma, vol. 2: Les formes,* Éditions universitaires, Paris,1965, p. 77.

[292] V. Dieutre, *Entretien avec Vincent Dieutre,* emission «Hors-champ», (04.09.2013), www.franceculture.fr

[293] «Pour me départir des noirs et des ors de l'Italie Caravagesque, je me suis alors replongé dans le *Voyage d'Hiver* de Schübert dont la version interprete par Andreas Staler au pianoforte et le ténor Christoph Pregardien avait été pour moi une révélation absolue», V. Dieutre, *Entretien de Vincent Dieutre avec François Bonenfan*t, bonus video in, *Lecons de ténèbres* (1999) - DVD, Studiocanal, Édition France-Belgique.

[294] I versi recitati appartengono ai seguenti poeti: Paul Celan, Bertold Brecht, Hans Magnus Ezensberger, Ingeborg Bachmann.

una trama narrativa fortemente evocativa. Le tappe del viaggio vengono intervallate da brani musicali del repertorio di Franz Schubert, Robert Schuman, Clara Wieck Schumann, Ludwig van Beethoven. Gli amanti sono Georg, vittima dei bombardamenti a Stoccarda da bambino; Ulrich che vive la sua omosessualità in clandestinità; Werner, segnato da anni di prigione a causa di un accusa di terrorismo.

La scrittura soggettiva di Dieutre partecipa di una tendenza all'interno della produzione presa in esame, che non ha come obiettivo un solipsistico ripiegamento interiore, ma è volta ad attivare la partecipazione spettatoriale a più livelli mediante molteplici soluzioni formali. Nel caso del regista, il percorso personale dell'uomo e dell'artista, si iscrive all'interno di un patrimonio artistico che viene interrogato, di eventi storici che si riverberano nel presente e con i quali egli instaura un rapporto dialogico costante, modalità che Guido Laurent evidenzia nel seguente passaggio:

> Marquée par une dialectique permanente entre lyrisme esthétique et pessimisme culturel, cette vision des rues et des routes d'Europe revisite les fondements mêmes du dispositif propre au film autobiographique: l'espace traversé par le voyageur se révèle le point de rencontre entre l'expérience individuelle, intime, narcissique et la référence plus universelle à une mémoire collective et historique.[295]

Sono molteplici gli espedienti formali utilizzati da Dieutre al fine di attivare nello spettatore un processo di ricezione attivo, partecipato nella sua accezione di costruzione progressiva di senso a partire da una materia filmica che lo interpella costantemente attraverso quelle che il regista definisce "scorie": «J'aime délisser le film, qu'il reste des scories pour contrecarrer une identification constante et rappeler que quelque chose se fabrique avec le spectateur, un artefact».[296] Inoltre, l'adozione di una struttura formale che predilige alla progressione lineare la frammentazione della sintassi filmica, converge verso una modalità percettiva tipica dell'era contemporanea: «une narration linéaire ne pas rendre compte de l'expérience actuelle contemporaine,

---

[295] G. Laurent, *Entre lyrisme esthétique et pessimisme culturel. Vincent Dieutre et les nouvelles voies autobiographiques de l'Europe*, in «CiNéMAS», vol. 21, n.1, 2010, p. 21.

[296] V. Dieutre, *Un cinéaste à son chevalet,* in G. Pasquier, C. Schopp, J. Moure (sous la direction de) *L'atelier des cinéastes: de la nouvelle vague à nos jours,* Archimbaud Klincksieck, Paris, 2012*,* pp. 312, 313.

pas seulement la mienne, commune à chacun…la perception qu'on a de toute durée est fragmenté le réel est déjà saturé lui des messages des discours».[297]
La narrazione in voce *off* quale cifra costante nei diari filmati, ritorna anche nell'opera di Dieutre. L'accompagnamento vocale viene creato dal regista solo dopo che il film è stato montato e questo rileva della sua intrinseca qualità letteraria: «Mes voix off sont en effet très écrites…en général, je l'écris intégralement alors que le processus de montage est déjà bien amorcé, les séquences organisées».[298]
Non si tratta di una voce verittiva, affermativa, quanto di un'espressione in cui soggettività, invenzione, citazione poetica, si intrecciano costantemente decretando il decadere di una modalità onnisciente, non tanto un indebolimento del concetto di soggettività, quanto una sua estroversione in linea con la tendenza di molti racconti autobiografici, puntualizzata nel secondo capitolo. La natura autoriflessiva del gesto cinematografico, quale prerogativa di quanto incluso nel corpus, rivolta anch'essa al conseguimento di una ricezione più attiva, risulta elemento ricorrente anche nell'opera di Dieutre: «J'établis un rapport particulier avec le spectateur en jouant avec sa confiance, avec des moments d'aveux, mais aussi de retrait qui provoquent une frustration créatrice de récit. Je n'hésite donc pas à montrer les moyens du cinema à l'écran, que ce soit par la trame de l'image ou par une camera, un micro, un clap que je laisse entrer dans le champ».[299]

Rome désolée (1995), *Bonne nouvelle* (2001), *Entering indifference* (2001) *Bologna centrale* (2003)*, Después de la revolución* (2007), *Jaurès* (2013)[300]

Rome désolée, Bonne nouvelle, Entering indifference, Bologna centrale, Después de la revolución, possono essere definiti film urbani. Descrivono soggiorni del regista in varie città. Formalmente si tratta di opere contraddistinte

[297] V. Dieutre, *Entretien avec Vincent Dieutre,* emission «Hors-champ», (04.09.2013), cit.

[298] V. Dieutre, *Un cinéaste à son chevalet*, cit., pp. 309, 310.

[299] *Ivi*, pp. 312, 313.

[300] Trattandosi di opere che rivelano molte somiglianze formali e tematiche, si è adottata una trattazione che, anziché soffermarsi sulle singole trame, ha preferito evidenziare la valenza delle scelte espressive effettuate dal regista al fine di veicolare la sua poetica.

da uno stesso moto esplorativo atto a penetrare le città visitate[301], accompagnando le riprese con narrazioni in voce *over*, che intercettano poesie o brani letterari. Non assistiamo ad uno sviluppo narrativo classico, piuttosto gli eventi vengono sottratti alla loro rappresentazione dal racconto del regista.[302]

Da un intervista effettuata a *France Culture*[303], interrogato sulla valenza dei luoghi nella sua cinematografia, Dieutre afferma come alla base della sua poetica vi sia una ricerca costante sul rapporto instaurato dall'individuo con l'ambiente e di come la modulazione, sempre presente, tra costrutto filmico e arti pittoriche e musicali, pur scaturendo da una passione personale, costituisca un principio formale irrinunciabile con risvolti etici: legare i luoghi a quanto questi nei secoli hanno prodotto da un punto di vista artistico, storico, musicale, attraverso una struttura articolata, in cui i meccanismi di senso instaurati tra regimi visivi e sonori non sono immediatamente individuabili, ma necessitano di un processo di sottile inferenza, chiama in causa una ricezione attiva e partecipata.

La modalità di interazione con lo spazio in Dieutre si costituisce come cifra stilistica. Si tratta sovente di inquadrature fisse, atte a delineare le vie di fuga di viali o strade, in cui si registra una quotidianità di fugaci passaggi di mezzi di trasporto e persone. Il compito di animare quei contesti ripresi nella loro ordinaria consuetudine, è affidato alla narrazione che si carica di una forza allusiva pregnante e che riversa in quegli angoli di mondo storie di esistenze che hanno avuto un qualche legame con la vita del regista. L'accostamento tende ad evidenziare come in quell'anonimato urbano vengano ogni giorno a

---

301 «…j'ai essayé de faire de cet minimalisme une forme pour mettre en image et en son cette mélancolie…avec la mise en parallele de l'expérience dans sa répétition dans sa figure obsessionnelle et les lieux, la mise en place d'une cartographie…une errance qui ne prends plus corps dans un héros mais dans une présence qui est celle de la voix qui fait écran entre le spectateur et ce qui est donné à voir», V. Dieutre, *«Et plus si affinités... » : le trick comme figure de la modernité au cinéma*, cit.

302 «C'est presque toujours le même principe, tous les textes sont rédigés à Paris après un premier montage image. Et des souvenirs parfois un peu «arrangés» trouvent à s'accrocher à la succession des plans. Il se forme un contrepoint entre ce qui est donné à voir (des lieux, des visages) et les bribes de récits qui deviennent un peu des «rushes écrits». Alors, une fois déclamés et enregistrés, nous les montons comme on monte un plan, pour qu'ils trouvent leur place juste dans l'ensemble; beaucoup finissent à la poubelle ou complètement déchiquetés (la fin au début, ou coupé en trois). Ce sont des questions de rythme, d'intensité du rapport entre les plans, les sons et la voix», V. Dieutre, *Entretien avec Vincent Dieutre par Christian Merlhiot,* in «Pointligneplan», www.pointligneplan.com

303 V. Dieutre, *Entretien avec Vincent Dieutre,* émission «Hors-champ», (04.09.2013), cit.

compiersi infiniti destini, in cui la possibilità dell'incontro sembra non darsi e sussistere solo in quanto racconto. In questo senso, sempre rispetto all'assunto etico alla base del suo linguaggio espressivo, alcune delle dichiarazioni del cineasta evidenziano la necessità di un esporsi in prima persona, attraversando la condizione contemporanea, per far sì che il disagio esistenziale che la contraddistingue, nell'essere esibito, possa suscitare delle interrogazioni:

> …il n'a de sens que si je paye de ma personne, s'il y a présence dans l'image et dans la voix, du corps de celui qui fait le film…je pense qu'on est dans un monde très fragmenté, nous sommes très sépares les uns des autres, par des écrans des images et que le fait de revenir sur son cas m'oblige moi à repasser par ma propre expérience et la je peut peut-être rendre service, proposer quelque chose de différent, puisque tout le monde est sépare, je vais au bout de cette séparation pour reformuler du collectif….ma vie deviens la fable du monde qui m'entoures…[304]

Rome désolée (1995) racconta il vissuto del regista nella capitale dove ha trascorso dieci anni della sua esistenza, dai venti ai trent'anni. Le prime sequenze sono prive di movimenti di macchina. La macchina da presa è fissa in una posizione a livello del suolo. Registra il movimento continuo di persone all'interno della stazione. Difficile non rilevare in questa modalità di ripresa l'influenza di certi stilemi akermaniani, presenti soprattutto in *News form Home* e *D'Est*. La voce *off* racconta di espedienti di vita e droga, di avventure estemporanee e di quanto di malinconico esse si portino appresso. Il sonoro in presa diretta riprende voci, suoni di annunci, fischi di treni e parallelamente la voce del regista racconta. Nelle sequenze successive, il percorrimento dello spazio segue due direttive. Alcune sezioni girate all'interno di un taxi che si immerge nel traffico caotico del centro, si affiancano a singoli quadri che vedono la macchina da presa fissa concentrarsi su angoli anonimi, privi di quella potenza scenografica che contraddistingue l'immaginario iconico della capitale eterna, al quale si sostituiscono immagini di realtà degradate, dove il decoro urbano è costituito da rifiuti a cielo aperto, muri scrostati, carcasse di animali. Degli eventi raccontati, incontri sessuali casuali, acquisti di eroina, morti di cari amici le immagini sembrano conservare lo stesso degrado morale. Vi sono riprese di numerosi schermi televisivi che nel loro flusso indistinto mischiano immagini di guerra (conflitto del Golfo), spot pubblicitari, trasmissioni

---

[304] *Ivi*

di intrattenimento delle reti berlusconiane. Un approccio documentaristico, in cui il tono monocorde del racconto epura eventuali slittamenti nostalgici e l'accostamento dell'effimero ad eventi quali i bombardamenti risulta efficace nel sottolineare un principio di anestetizzazione dell'opinione pubblica che sembra riverberare anche nelle vicende dei protagonisti dei racconti di Dieutre, riassunte in maniera magistrale dall'ultima sequenza. Un uomo con in braccio il figlio malato, mendica su di una strada. Una pietà urbana davanti alla quale il movimento continuo della massa non accusa il minimo turbamento.

Bonne nouvelle (2001) è girato nei pressi dei *Grands Boulevards* parigini, nella zona della stazione omonima, dove l'artista vive da oltre vent'anni. La narrazione viene affidata a tre voci distinte, due femminili, tra cui quella di Eva Truffaut, che ritorna in *Bologna Centrale* e nel più recente *Jaurès*. Se le immagini si riferiscono tutte al 2001, anno in cui il film è stato prodotto, quanto raccontato si muove su due dimensioni temporali distinte, quella della fine degli anni settanta e inizio anni ottanta, quando il regista arriva a Parigi all'età di diciassette anni, ed il presente, dando vita ad una orditura cronologica che nella sua resa formale, traduce in maniera esemplare quanto risulta essere alla base della concezione contemporanea di racconto autobiografico, ossia la difficile resa della presa del passato sul presente.

Bologna Centrale (2003) nasce come creazione radiofonica per il programma France Culture. Il regista ritorna nella città emiliana vent'anni dopo, ripercorrendo i luoghi che hanno fatto da sfondo alla fine degli anni Settanta alle vicende terroristiche sfociate nell'attentato alla stazione. Ancora una volta le sue vicende personali vengono a mischiarsi a quelle politiche. Amici tra le frange dell'estrema sinistra, uso di droga, iniziazioni sessuali. Il film si conclude con la lettura dei nomi delle vittime della strage, alla quale il regista avrebbe potuto assistere: circa vent'anni addietro lasciò la città qualche giorno prima della bomba.

> Mars 1977, je débarquais à Bologne, dans une ville inconnue au bord de la guerre civile: séjour étrange, décisif dont me restent des bouts de souvenirs, des bribes, des prénoms, les fragments d'une effervescence: celle de mon éveil au monde, au désir et celle d'une rébellion générale qui secoua Bologne comme un spasme. Si proche et si lointaine, cette époque

> s'acheva brutalement par l'attentat de la Gare de Bologne le 2 aout 1980, qui fit plus de 120 victimes. Alors, en plein berlusconisme triomphant, reprendre ce vieux train, une caméra super8, et descendre une fois encore à BOLOGNA CENTRALE… [305]

Entering indifference - Lettre de Chicago (2001)

Quelle che seguono sono le citazioni che vediamo apparire in sovrimpressione nell'incipit del film:

> Comme tu le sait les villages américaines portent parfois des noms surprenants (Sparta, Memory. D'après Jeff, il en existerait un en Oregon nommé *Indifference*. Comme à l'entrée de toutes villes des Etas-Unis, un panneau prévient le voyageur: You are entering indifférence.
>
> Nous philosophons sur la fin d'un tas des choses, mais c'est ici, en Amérique, qu'elles prennent fin. Baudrillard

Esse delimitano alcune immagini al ralenti di un mangiafuoco riprese da un televisore, mentre in sottofondo sentiamo le note di *Amazing grace.* Si tratta di accostamenti semanticamente significanti che preludono a quanto il regista si troverà ad esperire in territorio americano. Trovandosi a Chicago alla vigilia del nuovo millennio, intraprende un luogo monologo interiore che lo porta ad interrogarsi su di una serie di istanze. Dieutre scrive una lettera che parla di un rapporto che si è concluso; un sentimento di abbandono che persiste nonostante la distanza e che invade luoghi e atmosfere, accentuando la percezione di isolamento in una città nella quale anche la possibilità di esperire i *tricks* ricordati in precedenza, sembra improbabile. Questo sottofondo intimamente personale, come il regista ci ha abituati, viene a fondersi con riflessioni di carattere più ampio sulla società americana contemporanea, della quale vengono riprese immagini sfocate di trasmissioni televisive su fatti di cronaca violenti.

Después de la revolución (2007)

Approfittando di un soggiorno a Buenos Aires per un seminario, Dieutre realizza un *journal filmé* su di una città mai visitata in precedenza. La progressiva scoperta fisica del luogo si unisce a quanto si è andato accumulando negli anni

---

[305] V. Dieutre, *estratto dal film.*

nel suo immaginario attraverso approfondimenti letterari e il susseguirsi di eventi politici. In *Después de la revolución* la rappresentazione dei suoi rapporti sessuali non è solo raccontata, bensì mostrata, seppur con delle modalità che ne consentono una resa filmica discreta. L'atto fisico non viene esibito ma rivelato attraverso inquadrature furtive, talora sbilanciate dall'uso di una videocamera impugnata durante l'atto. Da un punto di vista formale, rileviamo elementi di un linguaggio espressivo caro al regista. Ritornano inquadrature fisse con prospettiva di fuga centrale di corridoi d'albergo, strade, viali; l'uso di sovrapposizioni visive e vocali, accelerazioni, emissioni radiofoniche miste a poesie di Silvana Ocampo, Pablo Neruda, Matilde Alba Swann, Roberto Juarroz recitate dalla voce di Anna Canestri.

Jaurès (2013)

Ci troviamo nell'abitazione del cineasta, adibita in parte a studio di montaggio. Viene proiettato e commentato a due voci - quella di Dieutre stesso e di Eva Truffaut - quanto il regista ha girato dalla finestra di un appartamento nel quartiere di Jaurès. A quell'epoca stava vivendo una relazione con un uomo che vi abitava. Visivamente il film si muove su due direttive; la finestra che consente la visione diretta di un angolo della città in cui si sono installati degli immigrati e l'interno dell'appartamento dove ora vengono proiettate e commentate le immagini. Il dispositivo filmico arriva a sovrapporsi ad un altro dispositivo che è quello della finestra: «Écran et fenêtre parfois se distinguent l'un de l'autre, et souvent se confondent, une sorte de no man's land, un lieu sans lieu. La fenêtre est un écran, l'écran une fenêtre»,[306] e attraverso di esso si interroga. Ecco quanto rileva J.L. Comolli:

> À Jaurès, mon prochain n'est pas mon semblable, mon amant n'est pas mon copain, mon droit n'est pas mon du, rien n'est acquis. Tout se renégocie jour après jour. Paris ne sera pas toujours Paris, et il faut s'accrocher, tenir bon, ne lâcher sur rien, se souvenir de tout, archiver, documenter. Ainsi, je pourrai le prouver en cinema: on a pu s'aimer, lutter, créer, à l'Est de Paris, au début du XXI^e^ siècle…[307]

---

[306] J-L. Comolli, *Note et entretien de Vincent Dieutre «À propos de Jaurès»*, texte de Jean Louis Comolli, livret en supplément du DVD, *Jaurès*, jour2fête, 2013.

[307] *Ivi*

Rilevanza espressiva e sguardo etico concorrono nell'elaborare una formula che gli consente di interrogare un fenomeno sociale, quello dei migranti afgani, attraverso un'esperienza sentimentale: «Voir comment deux réalités parallèles, ma réalité affective dans l'appartement et celle des réfugiés en bas, pouvaient enter en résonance, en empathie, tout en saisissant la circulation et les flux sensibles de la ville tout autour. La géographie de ma vie privée et celle de Paris d'aujourd'hui semblent buter sur la situation de précarité».[308]

Da un punto di vista formale, vi è una variazione mai sperimentata in precedenza. Lavorando sull'orizzonte dell'inatteso, talora alcune immagini vengono modificate per mezzo di animazioni che intervengono su quanto osserviamo, sostituendone dei particolari e segnalando ingressi inusuali, inaspettati: «Elles sont là pour inquiéter les images. Les animations contaminent le film progressivement jusqu'à gagner l'auditorium, le lieu de la parole. Ces signes inquiets participent d'un trouble: du déplacement entre le vrai et le semblant…».[309]

Quanto analizzato rispecchia pienamente un assunto fondamentale per Dieutre: la necessità di proporre un cinema che continui ad interrogarsi non assecondando economie di mercato, ma esponendosi al rischio della sperimentazione, che non è che pensiero in atto:

> Ridare mordente alle immagini, incorrere di nuovo nel rischio del senso, implicare nel film il prossimo come se stessi, mettere il proprio cinema in uno stato di pericolo costante, prendere il rischio di una invenzione di sé davanti alla macchina da presa…[310]
> …eppure è ancora attraverso il cinema che passa il reincantamento del mondo. Ma solo se riusciamo a coltivare candore e brutalità, intransigenza dello sguardo che il mercato, la paura e l'abitudine hanno compromesso.[311]

---

[308] V. Dieutre, *note et entretien de Vincent Dieutre «À propos de Jaurès»*, livret en supplément du DVD, *Jaurès*, jour2fête, 2013.

[309] V. Dieutre, *note et entretien de Vincent Dieutre «À propos de Jaurès»*, cit.

[310] V. Dieutre, *Siamo ancora tutti qui*, in L. Barisone, C. Chatrian, G. A. Nazzaro (a cura di), *Io, un altro: strategie di uno sguardo filmante alla scoperta del mondo*, cit., p. 136.

[311] *Ivi*

À la recherche de l'origine

Dominique Cabrera, *Grandir, Ô heureux jours (Film autobiographique familial),* 2013

Ô Heureux Jours !
soulève ainsi une question
qu'il revient à chacun de
trancher: filme−t− on pour être
au plus près de la vie
ou pour cesser d'y être ?[312]

«le cinéma c'est un outil…un révélateur…
dans le fait de faire un film il y a comme un engagement
à dire au plus près de ce que je ressens…
utiliser le cinéma pour dire quelque chose de vrai…un outil pour convoquer les autres à
être vrai….à dire quelque chose de vrai….
est-ce que tous les artistes ne font pas ça?»
Dominique Cabrera

Grandir, Ô Heureux Jours, si pone in una linea di continuità formale e tematica con *Demain et encore demain*. Il film, pur mantenendo una simile struttura diaristica, ne estende l'arco temporale, coprendo circa dieci anni nell'esistenza della regista, che, anziché concentrarsi principalmente sulle sue vicende personali, decide di coinvolgere maggiormente tutti i componenti della sua famiglia, filmando le numerose occasioni d'incontro che li vedono protagonisti. Come le parole di Cabrera sembrano confermare, se inizialmente il suo intento era quello di filmare il matrimonio del fratello Bernard per fargliene dono, il bisogno di registrare la presenza delle persone a lei care, diventa un impulso interiore al quale dover necessariamente far fronte: «Je les regarde, je les filme, je les filme plus que je les regarde, je suis collé a eux».

Con il trascorrere del tempo, il processo di ripresa assume una sorta di automatismo apparentemente non finalizzato, in intima connessione con il flusso dell'esistenza: «Il y a dix ans, mon frère Bernard qui vit à Boston s'est remarié, on est tous allés au mariage, c'est comme si on était à nouveau petits, les quatre enfants avec papa et maman. J'avais apporté une caméra pour filmer

---

[312] P. Crézé, *Cinéma du réel 2013: Dominique Cabrera présente Grandir, Ô heureux jours*, 17 juin 2013, in «Acid», www.lacid.org

le mariage, je me suis retrouvé à filmer notre famille jusqu'à aujourd'hui…».[313] In realtà, come avremo modo di scoprire, nella seconda parte del film, la registrazione di semplici vicende famigliari, arriva a veicolare una ricerca identitaria che soffre di un'istanza ancora irrisolta, che fino a quel momento, pur avendo esperito alcuni momenti di emersione, non aveva spinto ad iniziative atte ad acquietarla.

All'interno della *démarche* intrapresa dalla regista, risulta difficile poter gerarchizzare attraverso un processo d'analisi i tanti episodi oggetto delle sue riprese. La ricchezza simbolica della ritualità condivisa si affianca a momenti che scandiscono la quotidianità, riuscendo a trascendere dai tanti aspetti aneddotici, attraverso il ricorso a uno sguardo che nel registrare il vissuto individuale e famigliare riesce a porsi quale interrogazione evocativa, mediante espedienti formali che troveranno spazio nel corso della presente analisi. Ecco quanto afferma la regista a tal proposito:

> J'ai fait le film jour après jour cherchant à filmer ce qui comptait…il y avait des moments vides, des moments légers et puis il y avait des moments intenses mais je ne voulait pas faire un film seulement avec des moments intenses parce-que les moments légers où il ne se passa pas grande chose comptaient aussi beaucoup pour moi…je voulait saisir qui était cette famille qui était la mienne…qui étaient dans les liens plus forts et dans les choses les plus banales…dans la vie…[314]

Il viaggio si costituisce quale *lightmotif* dell'opera, esperienza che, oltre a rappresentare occasione di incontro per i vari componenti della famiglia in ricorrenze quali nascite, matrimoni e anniversari, assume nella seconda parte del film, come ricordato in precedenza, un'ulteriore valenza, veicolando il tema dell'origine. Le due sorelle Dominique e Nathalie decidono infatti di recarsi in Algeria, paese dal quale la famiglia è emigrata nel 1962, per andare alla ricerca

---

[313] «Je suis dans le flux de la vie…j'essayait dans le flux de la vie de fabrique une forme dont je ne sait pas quand elle va finir…j'ai commencé *Ô heureux jours* comme un film de vacances, un film de famille et je me suis rendu compte que j'aimerait beaucoup filmer mes parents, ma soeurs, mes deux frères et qu'il y avait peut être quelque chose à continuer, comme un fil à continuer mais je n'avais pas des sujets…je me suis dit que j'allait continuer à les filmer et puis voir en les filmant qui se passerait…utiliser le cinéma comme une manière de chercher, mais je ne savait pas qui…j'ai continué à les filmer au fil de la vie…mon but c'était pas un but…j'ai décidé de les filmer pendant les réunions de famille….à Noël à Pâque, les vacances, les anniversaires…», P. Crézé, *Cinéma du réel 2013: Dominique Cabrera présente Grandir, Ô heureux jours*, cit.

[314] *Dominique Cabrera présente son dernier film Grandir, Ô heureux jours*, in «France Culture», 23.10.2013, www.franceculture.fr

di informazioni sulla loro vera nonna materna. Il tema dell'origine direttamente legato ad una ricerca di definizione del sé, era già apparso in *Demain et encore Demain*, in particolare in una intensa sequenza dove per la prima volta con molta franchezza, la madre della regista affronta la questione della sua adozione. Cabrera la mostrerà al figlio, visionandola e commentandola con lui, evidenziando così come essa costituisca un episodio germinale rispetto al *fil rouge* che percorre carsicamente l'intero film, ossia il riverbero costante di quella falla identitaria, di quel nucleo enigmatico che si è costituito quale presenza inquietante e fantasmatica nell'esistenza della cineasta e della sorella.

Da un punto di vista formale, l'opera è contraddistinta da una stratificazione di dispositivi quali filmini super 8, fotografie, flip books, DVDs, che concorrono alla narrazione e partecipano di un continuo moto oscillatorio tra passato e presente, «un tissage temporel complexe où les évènements passés et présents entrent en résonance».[315] Come ricordato da Diego Cavallotti, nell'ambito di una più ampia riflessione sull'archivio filmico amatoriale, l'utilizzo di questi materiali eterogenei determina anche una sorta di risemantizzazione del dispositivo, tendenza di molta produzione contemporanea (sulla quale ci siamo soffermati più ampiamente nel secondo capitolo): «più che la semplice trasmutazione di dispositivi, il lavoro dell'archivio filmico amatoriale, in quanto istituzione che consente di elaborare nuovi contesti di fruizione per film legati a dispositivi ormai perduti, riguarda la realizzazione di nuovi dispositivi».[316] L'iscriversi materiale di questi documenti nella struttura compositiva del film, non solleva soltanto questioni inerenti all'identità del prodotto filmico, ma contribuisce in maniera determinante a definirne lo statuto temporale, espandendone la scansione decennale sino a estenderla ad un arco temporale scandito da un tempo remoto e passato prossimo.

Durante tutta l'opera sarà la concretezza e materialità del gesto della riproduzione video nel suo aspetto più propriamente tecnico ad essere mostrata, evidenziando un altro dei tratti distintivi della produzione in prima persona, ossia una costante interrogazione del mezzo filmico, «momenti in cui

---

315 W. Lurson, *Dominique Cabrera – Grandir,* in «Cultureopoing», 23 octobre 2013, www.culturopoing.com

316 D. Cavallotti, *Archivio amatoriale e riedizione digitale*, in «Fata Morgana» n. 22, 2014, p. 123.

il cinema ha sviluppato un commento diretto o indiretto su se stesso» ricorda Francesco Casetti, «non per il piacer di parlarsi addosso, ma per trovare una propria *definizione* e insieme per renderla *condivisibile e condivisa*».[317]
Cecilia Sayad, a questo proposito, allontanandosi dai postulati post-strutturalisti imperniati su di una concezione dell'autore quale entità effimera, vede nell'aspetto performativo del gesto cinematografico, un espediente atto a ristabilirne una sorta di presenzialità:

> The focus on process, in turn, complicates also the understanding, on the part of both poststructuralist theories and reception studies, that the film's human source is untraceable, its author reduced to an abstract, mainly constructed and often absent subject. On the contrary; the explanation of authorship in terms of performance fleshes out, thickens the ever-fading figure of the author, without nevertheless resorting to the resuscitation of models deemed outmoded.[318]

I filmini girati dal padre che la riprendono assieme ai fratelli Bernard e Thierry vengono riesumati, introdotti in una piccola moviola e mostrati al figlio Victor; in quei frangenti vi è ciò che senza timore di smentita, potremmo definire un tentativo di trasmissione generazionale, non solo di memoria, bensì anche di passione professionale. I *flip books* creati e dedicati ai singoli componenti della famiglia, non nascondono un riferimento intertestuale al cinema delle origini.
Ai fini esplicativi, si prenderanno in considerazione alcuni tra i tanti momenti in cui il presente favorisce l'emergere di immagini memoriali legate a diversi statuti temporali. Durante una gita domenicale a Marsiglia, città in cui i genitori della regista vivono, mentre la famiglia riunita ammira il paesaggio da un belvedere, la sorella Nathalie indica al padre il porto dal quale salpano navi dirette in Corsica e in Algeria. Poco oltre, mentre si trovano in auto, decidono di avvicinarsi alla zona portuale per controllare gli orari degli scafi per il paese d'origine della famiglia. Cabrera interroga la madre e il padre sulla possibilità di tornare a vistare quei luoghi. L'uomo nutre dei timori mentre la madre teme di rovinare i ricordi che conserva. La voce *off* della cineasta, che si sovrappone a quelle in presa diretta, ricorda il viaggio verso la Francia, intercettando lo sfasamento temporale nel quale convivono due registri: il presente, con un

---

[317] F. Casetti, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005, p. 271.

[318] C. Sayad, *Performing authorship. Self-inscription and corporeality in the cinema*, cit., p.1.

anelito a una meta lontana nel tempo e nello spazio, il passato, con un vivido ricordo del viaggio verso Orly e delle sensazioni provate. Vi è un altro viaggio che viene condotto dalla regista e dal fratello Bernard con la rispettiva famiglia, che li porta alla cittadina nella quale hanno abitato da piccoli, ripercorrendo quei luoghi. Lo specchiarsi della cineasta sulla superficie di una vetrina mentre sta filmando, introduce senza soluzione di continuità un filmino di famiglia che vede come protagonisti lei e il fratello Thierry giocare con la neve nello stesso paese che ora stanno visitando. Quel suo rispecchiamento la induce ad un movimento introspettivo che tenta di avvicinare lei bambina alle prese con l'acquisizione di una dimensione identitaria che si presentava già da allora come estremamente problematica; quella di immigrati d'origine algerina che temevano di rivelare la loro provenienza per paura di una discriminazione:

> Je suis tellement désole pour tout ce chagrin…pardon…I am sorry…I am so sorry…J'ai regardé des images de mon père, les images de l'hiver 1963…maman disait: J'ai le noir…Je veux absolument le convaincre: si l'Algérie c'est la France on va pouvoir dire qu'on est ne en France…je me souviens de la peur de se lever à l'entré de classe et de dire son nom et son lieux de naissance. Relizane, Algerie…es-tu triste Dominique, est-tu gai? Tu es bien plus jeune que moi aujourd'hui…tu commence ta vie là en Normandie…

In questa sequenza, ricordando le parole di Marco Bertozzi, si evidenzia come «la capacità dell'autore nell'utilizzare immagini ritrovate si compie attraverso una serie di interventi che forzano i materiali primigeni verso nuovi valori estetici. Un riciclo segnato dalla speranza che la visione "strabica", la nuova messa in serie di quei materiali primigeni possa far emergere qualcosa di non immediatamente visibile».[319]

A Relizane il padre aveva un laboratorio di vendita e sviluppo pellicole. Ha realizzato quel filmino con alcuni nastri che aveva portato con sé. La voce narrante racconta di come il passaggio ad una nuova dimensione esistenziale avesse comportato grande disagio, sensazione riattivata ora dall'emergere dei ricordi, che causano l'inquietudine notturna della regista. I fantasmi la assaltano interrompendo il suo riposo notturno. Teme il buio, la possibilità di essere improvvisamente sorpresa da qualcuno, da occhi che la possono osservare. Ed é giusto allora che la donna sente la necessità di riprendersi, quasi a voler

---

[319] M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio Editori, Venezia, 2012, p. 13.

acquietare l'angoscia, opponendosi a quel sguardo cieco. Un tempo che sembra scorrere con fatica, del quale ci viene costantemente ribadita la presenza, a tratti ossessiva, attraverso le inquadrature di sveglie che segnalano il risveglio in piena notte della donna.

Come già ricordato in *Demain et encore Demain*, Cabrera non si riprende mai direttamente. lo fa specchiandosi o concedendo la videocamera a qualcuno che la inquadri. In ogni caso, si tratta di immagini riflesse che sembrano incarnare l'impossibilità di vedersi realmente "se non attraverso"; lo specchio, la videocamera, il figlio, l'amore, la politica, la famiglia. Un mancato senso di appartenenza esacerbato da una definizione identitaria che si ripresenta nella sua sostanziale incompletezza.

Se il problema dell'insonnia risulta pressoché insanabile per la cineasta, sembra ugualmente perseguitare altri componenti della famiglia, costituendosi quale componente di un articolato processo di oscillazione comparata tra la vecchia e la nuova generazione. La nipote Zoe, figlia di Nathalie, sembra soffrirne ugualmente. Investita dalla gelosia per il fratellino appena nato, sviluppa lo stesso disagio che la regista aveva provato alla nascita del fratello Bernard.

Ma soffermiamoci sul tema dell'origine. Sarà l'incipit del film a segnalare da subito l'importanza di questa tematica, che troverà anche una seconda declinazione, sulla quale mi soffermerò in seguito. La regista, in viaggio verso Boston per partecipare alla cerimonia nuziale del fratello Bernard, si presenta mostrando il suo passaporto e scandendo i suoi dati anagrafici: «Ma photo, mon nom et trois prénoms: Dominique Berthe Marie. Berthe et Marie c'est le prénoms de mes deux grand-mères…et puis j'ai filmé Nathalie, ma petite soeur. Elle aussi a les prénoms de mes grand-mères». Nel corso del racconto, attraverso il ritorno tematico sull'adozione materna, questa insistenza sul nome proprio, sulla scelta del doppio nome, che lega entrambe ad una falsa identità, rimanda all'atto fondativo di una rappresentazione identitaria che stenta a darsi e a dirsi. Cabrera porta il nome di una donna che non è la sua vera nonna.

Bernard è l'unico dei quattro fratelli a non possedere un secondo nome; la sua nascita, avvenuta appena dopo l'arrivo in Francia della famiglia, non ha permesso al padre, troppo sofferente per l'abbandono della terra natale algerina, di individuarne uno da dargli. Anche questo dettaglio insiste su di una

difficile acquisizione identitaria, che, come sottolinea Carine Bernasconi, trova riscontro su più livelli, tra loro interconnessi: «Le film se déroule et crée une superposition d'images qui pénètrent chaque fois plus en profondeur…l'histoire d'une famille qui n'a pas encore révélé tous ses secrets».[320]

Non esistendo documenti attestanti l'identità della vera nonna materna, le due sorelle ritornano in Algeria, paese d'origine della donna, con l'intenzione di scoprire chi ella fosse. Le sequenze girate da Cabrera si concentrano principalmente nel piccolo appartamento che le sorelle condividono durante il soggiorno e negli edifici dove consultano grandi registri cartacei contenenti dati relativi alle nascite. Accanto ai riferimenti della data di nascita della madre, individuano la lettera T. Ulteriori indagini in loco le portano a scoprire che T corrisponde a *trouvé*. Vi sono due fasi successive rispetto a questa scoperta. Nella prima, le sorelle si trovano nella cucina dell'appartamento. La regista compie una telefonata nella quale le viene spiegato che *trouvé* significa che il bambino è stato abbandonato lungo una strada. È una rivelazione che turba profondamente Nathalie, e la sua reazione emotiva, innesta un confronto con Cabrera, che progressivamente conduce le due donne a riflettere su come la traumatica venuta al mondo della loro madre, possa aver indirettamente condizionato le loro esistenze, in particolare quella della regista.

L'atto di nascita certifica che la donna è nata all'ospedale ma permane l'incongruenza con la lettera T. Un'identità racchiusa in una lettera. Potremmo qui servirci di quanto Rosamaria Salvatore scrive rispetto alla mancata iscrizione del significante paterno in *Adèle H*. di Francois Truffaut, «il significante paterno non abbia trovato iscrizione e rimanga inchiodato ad un punto di assenza che ha prodotto solo un vuoto, una mancanza di significazione».[321] Queste sono alcune delle riflessioni che le sorelle si scambiano:

> Nathalie: Trouvé sur la voi publique..c'est horrible…le pire que tu peut commencer ta vie…
> Dominique: Oui…C'est horrible…
> Nathalie: Moi j'ai un souvenir physique de qu'est ce que c'est un nouveau né…un nouveau né c'est tellement petit…Oui, c'est étonnant…il y a des

[320] C. Bernasconi, *Amour - Grandir, Dominique Cabrera*, in «Critikat», 22 octobre 2013, www.critikat.com

[321] R. Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, cit., pp. 19, 20.

> moments ou je sens ma vie tranquille…mais li y a aussi de moments où tout au coup j'ai presque une sensation physique d'une détresse…c'est quelque chose d'irrationnel…
> Dominique: No, je ne crois pas. Le bebe sent la présence de la mer qui la couche et qui la laisse et moi quand je suis né 20 ans plus tard je l'éprouve au moment de ma naissance…

Entrambe, in momenti diversi della loro esistenza, confermano di essere state investite da una sorta di disagio fisico che sino ad oggi non riuscivano a spiegare e che alla luce di quanto è emerso, tendono ad attribuire a questo abbandono che sembra riverberarsi e rinnovarsi in un senso di spaesamento destabilizzante, «una lenta rielaborazione del sotterraneo».[322]

Da indagini ulteriori su registri cartacei, le due sorelle apprendono che in realtà la donna non è stata trovata in strada, ma subito dopo averla partorita, la madre biologica ha lasciato l'ospedale non portandola con sé: «Né à l'hôpital d'Oran à 1h du matin du père et mère inconnus. Dans le registres des entrants et des sortants je pourrait avoir des éléments sur une femme qui venait à coucher à cette date là».

Dominique e Nathalie si confrontano con un'eredità dolorosa, probabilmente deviata da un processo di rimozione, che sembra non aver influito sulla serenità della madre, ma essersi totalmente riversata sulla componente femminile della loro famiglia:

> Consacré sa vie à vivre et à ne pas regarder derrière elle, nous on à été influencés par cet mouvement de vitalité, mais c'est comme si le fantôme qu'elle n'avait pas combattu avait envahi ma propre vie et moi j'ai du passer ma vie à essayer d'abord de comprendre ce qui c'était passé…de chasser les fantômes en comprenant, en faisant des formes…[323]

Come non rinvenire in questo ritorno di momenti taciuti del proprio vissuto o di quello non meno significativo di persone vicine, una delle tematiche riscontrate nell'opera di Chantal Akerman, Mariana Otero, e Sophie Bredier che, a loro volta, si sono confrontate con l'esigenza insopprimibile di acquietare i ritorni traumatici di vicende intimamente connesse alle singole esistenze, falle costitutive dell'essere che richiedono un ascolto e al contempo promuovono azioni.

---

[322] M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, cit., p. 48.

[323] D. Cabrera, *Cinéma du Réel 2013 : Rencontre avec Dominique Cabrera*, cit.

L'ultima parte del film inizia con la celebrazione dell'anniversario di matrimonio dei genitori. Per l'occasione si riuniscono tutti i componenti della famiglia e durante un banchetto vengono proiettati filmini super 8 che ritraggono la coppia nel giorno in cui si sposò molti anni addietro. A questo momento di unione, dai tratti patinati, fa da contraltare l'improvvisa morte del padre, che aveva taciuto la gravità del suo stato di salute. Si cerca inizialmente di attutire la perdita avvicinando il passato attraverso tracce memoriali fotografiche. Cabrera, al pari di Cavalier e Pazienza, decide di filmare il corpo esanime del padre all'interno della bara, ma contrariamente alle modalità dei due cineasti, che oltre a trovare un'articolazione più complessa, li vede unici protagonisti della visione,[324] per la cineasta prevale una modalità condivisa quale cifra formale prevalente del film. La cerimonia funebre in chiesa e poi il commiato al cimitero vengono ripresi con la videocamera del suo telefono portatile, la cui batteria si spegne improvvisamente durante l'ultimo saluto pronunciato del fratello Thierry. La voce *over* ci dice che durante il Natale di quell'anno non ha filmato, mentre il Natale successivo la visione torna ad essere animata da una serie di fotografie che scorrono in video e che vedono i componenti della famiglia ritornare alla vita di sempre. Dal volto della madre è scomparsa la serenità alla quale ci aveva abituati, lasciando il posto ad una profonda prostrazione.

Il ruolo giocato dalle fotografie viene rinnovato quando la famiglia visiona vecchie foto in bianco e nero relative al loro arrivo in Francia, commentate dalla madre che ritorna sulla sofferenza del marito nell'aver abbandonato l'Algeria, sradicamento seguito poco dopo dalla morte della figura materna. A questo punto si inseriscono alcuni fotogrammi di un filmino super 8 che vede la nonna paterna di Cabrera raccogliere fiori in un prato, circondata da bambini che, con ogni probabilità, sono la regista e i fratelli. Questo continuo interfaccia tra dispositivi si accentua quando la cineasta decide di mostrare al figlio Victor il funzionamento della cinepresa manuale del padre. Si tratta di una sequenza a mio modo di vedere altamente significativa. Dapprima Victor filma Cabrera mentre, dopo aver caricato l'apparecchio, lo avvicina all'occhio e inizia a riprendere; pochi istanti dopo, la regista porge l'apparecchio al figlio che, a sua volta, inizia a riprendere, compiendo gli stessi gesti, mentre è lei questa volta ad

---

[324] Rimando alle singole analisi rispettivamente di *Le Filmeur* di Alain Cavalier e *Scènes de chasse au sanglier* di Claudio Pazienza.

inquadrarlo con la sua DV. Una continua interrogazione del dispositivo filmico che si conferma essere una delle tendenze riscontrabili nelle produzioni a carattere soggettivo. Altro tratto comune alle opere analizzate è la capacità di avvicinare empaticamente lo spettatore. Nel caso di Cabrera si tratta di una forma cinematografica che, come Laure Adler evidenzia, crea «une proximité intense avec le spectateur…Un documentaire personnel, qui résonne en chacun de nous»,[325] facendo emergere una qualità intima e universale al contempo. In questa capacità del testo filmico di relazionarsi con il pubblico, una parte importante la gioca il ruolo della cineasta, non solo come realizzatrice delle sue opere, ma anche come protagonista a tutti gli effetti. Come le sue parole rilevano, solo attraverso il suo calarsi in una quotidianità famigliare, sino quasi a far scomparire la presenza del suo occhio indagatore, è riuscita a produrre una presa efficace sul reale:

> …dans les sujet des conversations quei arrivent dans les mots qui arrivent il y a des thèmes qui émergent et j'étais la comme quelqu'un qui dessine, qui capte, qui essaye de donner une forme à ce qui se passe mais je ne l'organise pas je ne voulait pas les observer et donc il fallait pour ça que je soit dans le filme, que je m'enclos si je regardez eux, il fallait aussi que je me regarde, pas être un regard extérieur.[326]

---

[325] D. Cabrera, *Entretien avec Laure Adler,* émission Hors-champs, France Culture, supplément DVD, *Grandir (Ô heureux jours), Demain et encore Demain, Les films autobiographiques de Dominique Cabrera,* Potemkine Films, 2014.

[326] *Ivi*

Sophie Bredier, *Nos Traces silencieuses* (1998)

Sophie Bredier, regista francese, ma nata in Corea del sud, è stata adotta dai coniugi Bredier all'età di quattro anni. La sua produzione[327] è percorsa da uno stesso *fil rouge* che riguarda un confronto con le proprie origini che attende ancora di essere risolto. Con la collaborazione di Myriam Aziza alla sceneggiatura e alla regia, realizza *Nos Traces silencieuses* (1998). Partendo dall'osservazione di alcune cicatrici che rinviene sul suo corpo, Bredier crea un film che, attraverso un duplice movimento che abbina la sua vicenda personale a quella di altre persone intervistate, indaga il tema dell'origine a partire dall'iscrizione sulla propria epidermide di segni lasciati da eventi traumatici. Il titolo rimanda appunto a quelle tracce identitarie iscritte nel proprio corpo, che nel suo caso, non hanno ancora trovato una decifrazione e a partire dalle quali si innesca il racconto.

L'incipit del film la vede fotografare parti delle sue gambe in cui ha rinvenuto questi segni. Sembra che siano ad oggi l'unico elemento che la ricollega alla sua vita in Corea prima dell'adozione: «Je ne suis jamais retourné en Coree…Il ne me reste plus rien ou presque…Des images…Des souvenirs si fragiles que je doute souvent et puis j'ai ces marques sur la peu».

La madre adottiva, interrogata pressantemente sulla natura di quelle cicatrici, risponde che all'epoca del suo arrivo in Francia, un medico aveva loro riferito che si trattava dei segni lasciati da un vaccino, spiegazione che sembrerebbe però poco credibile in quanto le tracce di una vaccinazione sono generalmente riscontrabili negli arti superiori. Bredier decide a sua volta di consultare un dermatologo per avere una conferma di quanto le è stato detto, ma il medico smentisce che si tratti di cicatrici da vaccino; piuttosto le attribuisce a delle scottature: «je ne peur vous déterminer l'origine en absolu…soit une brulure soit une abrasion».

Una sequenza su tutte evidenzia il bisogno di avvicinare quel lembo di epidermide lesa, nel tentativo di arrivare a decifrarne l'origine: la cineasta osserva degli ingrandimenti delle foto che si è scattata al tavolo luminoso

---

[327] Oltre ai due film qui analizzati, *Nos Traces silencieuses* (1998) e *Corps étranger* (2004), esistono altre tre opere a carattere soggettivo, che non è stato possibile recuperare e che ripercorrono lo stesso tema, *Séparées* (2000), *La Tête de mes parents* (2012) e *Orphelins de la patrie* (2014).

cercando di penetrare la sostanza del suo derma quasi che quell'azione le consentisse così di avvicinare quello spazio e quel tempo indistinto sul quale non riesce ad aver presa e che continua ad interrogarla.

La parte centrale del film è dedicata ad una serie di interviste a persone accomunate da un vissuto letteralmente iscritto sulla loro pelle.

Elie Buzyn, un sopravvissuto a Auschwitz, al fine di conservare il ricordo di quanto egli e la sua famiglia hanno vissuto, si è fatto asportare la pelle di quella zona del braccio in cui era stato impresso il numero B64612, che conserva in quanto gli ha consentito di mantenere viva un'identità. Ha voluto toglierlo in quanto quel segno ricordava al mondo esterno che egli era una vittima mentre non voleva essere l'oggetto della commiserazione altrui. L'uomo è molto critico nei confronti di coloro che non seguono il suo esempio; anziché divenire importante testimonianza della tragedia dell'olocausto, quelle cifre scompariranno con la morte di quei corpi. Si tratta di una traccia della grande storia che, al pari delle cicatrici di Ta Ouy Hong, prigioniero dei Khmer Rossi, riflettono la profonda implicazione dell'opera con istanze collettive in intima risonanza con la propria. Frédérique Blondiaux, invece copre la sua epidermide di tatuaggi per ricordare l'amante scomparso e la loro figlia Camille data in adozione «le corps de Sophie Bredier et des autres protagonistes, est donc mis en scène comme espace de la mémoire, outil d'investigation sur l'identité de chacun, laboratoires des preuves».[328] Da un punto di vista formale, prevalgono inquadrature fisse centrali, una disposizione nello spazio tipica del motivo dell'intervista, talora contraddistinte da una fotografia dai toni seppia, che avvolge caldamente i vari protagonisti dei singoli racconti. La narrazione alterna la voce *off* della regista alla presa diretta delle conversazioni.

I genitori adottivi vengono sottoposti ad una serie di domande alle quali non sanno sempre fornire risposte. «qu'est que vous savez de ma naissance ?», «pas grand chose…ta maman t'à abandonné à la naissance..un oncle qui t'à recueilli» le risponde la madre.

Percepiamo il disagio di entrambi nel rivisitare le tappe che hanno portato all'adozione, timori che sono probabilmente legati alla difficoltà di accettare il bisogno della figlia di avvicinare i genitori biologici ma anche rispetto ad aspetti

---

[328] S. Bouquet, *Sa peau, son corps*, in «Cahiers du cinema», n. 544, p. 72.

in parte controversi della dinamica adottiva. Nella parte finale, la vediamo prepararsi alla partenza. Ritornare nei luoghi che l'anno vista nascere per cercare di dare una risposta ai tanti quesiti identitari che ancora la interpellano.

Corps étranger, (2004)

«Je suis né quelque part en Corée du Sud mais je ne connais pas les circonstances de ma naissance…Je n'ai aucune photographie de mon père et de ma mère et je ne sais rien de mes premiers années avant de l'entrée à l'orphelinat…Là bas je n'existe plus…quand je suis retourné dans mon pays natal, j'ai appris que tout les documents avaient été brulés». Apprendiamo da queste frasi che aprono il film, come il suo soggiorno nel paese d'origine sia stato infruttuoso.

Nella prima sequenza del film la regista si muove all'interno del nido di un ospedale con una andatura incerta, dalla quale percepiamo una sensazione di spaesamento, come forse non si trattasse del luogo che sta cercando. La sequenza successiva la vede sottoporsi ad una ecografia che rileva il battito cardiaco di un feto, battito amplificato a livello sonoro. Nel commentare le immagini dell'esame con il suo compagno, inizia a delinearsi un timore che non consente alla donna di viversi con la gioia che ci si potrebbe aspettare la gravidanza. Le interrogazioni che la inquietano riguardano una presa identitaria che non ha ancora avuto modo di radicarsi e continua a farla sentire straniera a se stessa. Le differenze somatiche che, come vedremo nel proseguo dell'analisi, continuando a identificarla come straniera, risultano in un sentimento di forte perturbamento se rapportate alla nascita di un figlio che rappresentava a tutti gli effetti un legame atto a rafforzare il suo radicamento in territorio francese:

> Cet événement que je percevais comme un signe profond de mon enracinement en France m'a violemment renvoyée à mon passé coréen que je croyais refermé. Je prenais conscience que mon enfant allait ressembler à mes parents biologiques que je ne connaissais pas. J'allais donc être à l'origine d'une filiation alors que je vivais sans la mienne.[329]

[329] Dichiarazione della regista inclusa nella presentazione del film su ARTE, http://download.pro.arte.tv.

Mossa da questa inquietudine, pone una serie di quesiti ad amici, medici, genitori adottivi, persone che hanno vissuto in maniera diretta o indiretta l'esperienza dell'adozione, nel tentativo di penetrare maggiormente il concetto di filiazione. Ciò che domina è la sua difficoltà a convivere con dei tratti somatici che continuano, nonostante la sua nazionalità sia francese a tutti gli effetti, a interrogarla: «En France, j'avais plutôt l'impression de me sentir "plus étrangère à mon propre corps qu'aux gens qui m'entouraient". Je pensais alors faire un film autour des distorsions entre l'image qu'on renvoie et celle qu'on ressent: corps étranger par rapport aux autres et à soi, corps étranger comme élément perturbateur et objet de racisme…»[330]. Come anticipo nella chiusura dell'analisi precedente, il viaggio che la regista ha intrapreso in Corea del Sud, oltre a non averle dato modo di rintracciare la sorella e i genitori, le aveva palesato una profonda distanza culturale:

> Après Séparées, mon voyage filmique en Corée du Sud, je ne savais plus trop qui j'étais... Cette expérience à la fois douloureuse et nécessaire m'avait entraînée à découvrir une altérité bien plus radicale que celle que je vivais depuis mon enfance en France. Malgré la ressemblance physique que je partageais avec les Coréens, l'écart culturel était à tous points de vue considérable. Surtout, je n'ai retrouvé ni mes parents ni ma sœur biologiques puisque les informations me concernant avaient été brûlées.

Il tema "corpo estraneo" attraversa e lavora la materia filmica su più versanti. Bredier percepisce come l'esterno, rappresentato sia dalle istituzioni che da persone comuni, giudichi la sua provenienza a partire dai suoi tratti somatici, che la portano a dover giustificare il fatto di essere francese, minando continuamente un senso di appartenenza fonte di continue interrogazioni.

Parimenti, anche il corpo che cresce nel suo grembo le risulta estraneo. Essendosi identificata con la madre adottiva, pensava di essere sterile. La scoperta di aspettare un bambino la destabilizza, ricordandole come la sterilità non costituisca per lei un fattore genetico: «c'est tellement bizarre pour moi d'avoir un enfant biologique…».

A questo si somma il senso di colpa nei confronti di donne, come appunto la stessa madre adottiva, che non hanno potuto procreare. Inoltre la inquieta anche il fatto di non poter spiegare al figlio quali siano in parte le sue origini,

---

330 *Ivi*

sconosciute a lei stessa: «Je prenais conscience que mon enfant allait ressembler à mes parents biologiques que je ne connaissais pas. J'allais donc être à l'origine d'une filiation alors que je vivais sans la mienne»[331]. Il confronto con la madre adottiva le rivela alcune cose di cui non era a conoscenza. Da bambina quando si guardava allo specchio mentre la teneva in braccio, le chiedeva di allungarsi gli occhi per avvicinare i tratti del suo viso alle sue sembianze.

Rispetto a *Nos traces Silenciueses*, prevalgono inquadrature in esterno, che vedono la regista muoversi in spazi pubblici, che nella loro conformazione asettica, rispecchiano lo spaesamento che i tratti del suo volto rivelano, rispetto ad un'immagine di sé che continua ad esserle rimandata ma che lei non riconosce come propria (anche l'impiegata dell'anagrafe le ribadisce vous n'êtes pas née en France). Viene mantenuta l'alternanza narrativa tra voce *off* e presa diretta.

Oltre alla gravidanza, vi è anche un'altra circostanza che assume forza allusiva. Bredier si si sta preparando a cambiare casa. Nella parte finale del film la vediamo all'interno dell'appartamento che sta per lasciare, mentre si appresta all'imballaggio di oggetti, foto e documenti. Tra questi si sofferma sulle foto di classe che la vedono quale unica presenza asiatica, i suoi album da disegno eseguiti quando ancora era in Corea, il suo diario tra le cui pagine intravvediamo la fatica del processo d'accettazione di una identità ancora in bilico. Abbandonare quel luogo e separarsi da residui di un passato con il quale ora può forse iniziare a convivere. Questa le frasi conclusive pronunciate dalla regista, dopo la nascita del figlio: «Je viens d'un pays où je n'existe plus mais j'existe ici…Lorsque j'ai su que je t'attendais, j'ai ressenti de la fierté…Jamais au paravant j'avais connu ce sentiment…J'étais prêt à quitter mon voue d'orpheline e c'est avec toi que je forme les origines…Tu est le premier jour du reste de ma vie».

---

[331] *Dichiarazione della regista inclusa nella presentazione del film su ARTE*, cit.

Mariana Otero, *Histoire d'un secret* (2003)

Un viaggio in auto attraverso una serie di strade che si snodano all'interno di una campagna solcata da una luce autunnale ci accompagna nell'incipit del film. Non vi sono titoli di testa e manca anche la voce narrante, che invece è presenza costante nella produzione analizzata. Una percorrenza che veicola un'attesa. La regista arresta il suo viaggio per recarsi in una casa e una volta al suo interno, prelevare dei quadri appesi alle pareti e collocarli successivamente nell'auto. Il procedimento narrativo messo in atto, come la regista stessa conferma,[332] procede attraverso il lento, progressivo svelamento del segreto tematizzato nel titolo del film. La madre Clotilde, giovane pittrice, muore quando lei aveva quattro anni. A lei e alla sorella maggiore Isabelle viene celata la morte della donna, la cui scomparsa è giustificata dai componenti della famiglia con un viaggio a Parigi. Entrambe le sorelle crescono con la convinzione di essere state abbandonate; scoprono la verità attraverso due rivelazioni che avverranno a distanza di molti anni l'una dall'altra. Ancora bambine, la nonna materna dirà loro della morte della madre e da allora su quella scomparsa si manterrà il silenzio assoluto sino a quando una volta adulte, il padre Antonio, decide di confessare che Clotilde è morta a causa di una setticemia provocata da un aborto clandestino.

All'origine del film vi è la volontà della regista di ridare nobiltà alla morte della madre, avvenuta nell'ombra della clandestinità, in completa solitudine. Ma contemporaneamente, il mezzo cinematografico diviene uno strumento per scoprire e conoscere la pittura materna, della quale sino ad allora aveva vaghi, sfocati ricordi: «Il y avait sa mort, sa vie, sa peinture et puis la dimension universelle de cette histoire c'est à dire historique sur l'aboutement clandestin… la révélation d'un secret, d'une peinture, d'une artiste et d'une femme qui était ma mère».

La valenza documentaristica del film vienne attestata dal fatto che le singole sequenze, pur essendo state in precedenza stabilite attraverso il lavoro di sceneggiatura in quanto a protagonisti e luoghi, rimangono pagina bianca rispetto a quanto emerge dalle conversazioni tra la regista e coloro che a

[332] Per quanto concerne le dichiarazioni riportate dalla regista all'interno del testo, si fa riferimento all'intervista inclusa nel DVD.

diverso titolo avevano conosciuto la madre, e che a loro volta entreranno nella narrazione: «La scène n'était pas décrite. Elle était une page blanche. C'était une vraie enquête dans laquelle moi même comme personnage j'allait véritablement chercher des réponses à des questions».

La struttura globale è quindi retta dal processo di rivelazione del segreto. Il ruolo della regista non poteva essere quello di semplice osservatrice in quanto anche lei, al pari degli altri protagonisti, attraversa una progressiva acquisizione di consapevolezza: «Mon silence fait partie de ce secret et donc il fallait que je soit aussi avec les personnages de l'histoire que j'allait interroger…Réalisatrice et personnage en train de vivre réellement des choses…Je suis moi même quelqu'un qui évolue à fur et à mesure du film».

Ma vi è una componente più prettamente finzionale relativamente alla messa in scena luministica e ambientale. Il trattamento della luce fortemente chiaroscurale, unitamente ad ambientazioni scarne, epurate, essenziali, contribuiscono a fornire alla vicenda narrata una dimensione più universale; anche il trattamento del sonoro partecipa di una stessa volontà. L'assenza della voce fuori campo, il misurato dosaggio dei dialoghi, intervallato da ampi momenti di silenzio, conferiscono alla struttura filmica un respiro tale da consentire allo spettatore di penetrare la materia filmica, accostando la singolarità della vicenda famigliare narrata e rilevando al contempo uno spazio di riflessione e contemplazione quale territorio vergine atto ad animare ogni singola soggettività implicata nella visione. Ecco quanto Otero afferma a questo proposito: «Dans tous les moments entre les scènes le spectateur puisse par l'image, par la suggestion projeter ses propres histoires, ses propres photos… travailler plus sur l'imaginaire que sur le réel que j'était en train de raconter».

È attraverso le scelte formali effettuate che la regista fa appello ad un approccio rivolto ad un processo di astrazione della vicenda personale al fine di conferirle una dimensione più partecipata, appellandosi più che a processi di mostrazione, ad un dimensione evocativa che possa intercettare l'altrui vissuto esperienziale: «Il s'agit pas de montrer quelque chose mais de faire sentir l'absence, sur le deuil, la disparition, la mémoire, l'envie de faire revivre quelqu'un qui n'est plus là, beaucoup plus que sur l'histoire d'une famille».

Al fine di mostrare la funzione espressiva di tale scelta estetica mi soffermo su alcune sequenze che ritengo essere particolarmente significative.

La regista si serve dell'analisi effettuata da una restauratrice sui quadri della madre al fine di penetrare la materia pittorica e, attraverso di essa, avvicinare anche la dimensione di Clotilde in quanto artista. Un motivo iconografico ricorrente nelle sue opere è il nudo femminile, la cui plasticità viene evidenziata da pennellate che non si adeguano ai contorni di un disegno preparatorio, ma vengono direttamente impresse sulla tela. L'esperta mima la gestualità istintiva e vibrante che deve aver contraddistinto lo stile della pittrice, consentendo alla regista di appropriarsi finalmente dell'essenza dell'arte della madre per poterla finalmente esperire.

Otero gira una serie di sequenze in quello che un tempo fu l'appartamento dove visse con la sua famiglia. All'interno del salone che veniva utilizzato dalla madre come studio, appoggiandosi ai ricordi del padre e delle modelle che un tempo avevano posato per lei, cerca di rinnovare il contesto in cui la creatività materna si esprimeva[333]. Ritornando su quei luoghi, quelle donne vengono investite dai ricordi e, oltre a mimare le posizioni che adottavano su indicazione della pittrice, si spostano nello spazio e attraverso i gesti ed il racconto tentano di riconfigurarlo: «lieu de création de la mère, ou la fille crée à son tour et met en scene un temps intermédiaire entre passé et présent».[334]

Con lo stesso intento, trasporta il cavalletto materno anche all'esterno, in uno dei contesti naturalistici che hanno ispirato la produzione paesaggistica della donna.

Ma veniamo ora alle due sorelle. Vi è una sequenza in cui siedono al centro di un divano. L'inquadratura fissa centrale le riprende mentre, rivolgendosi lo sguardo reciprocamente, si confessano per la prima volta le costruzioni fantasmatiche che entrambe, in maniera molto simile, se non uguale, hanno elaborato a partire dalla scomparsa della madre.[335]

---

[333] «Ce sont des vrai scènes ou ce passe réellement quelque chose…ils étaient chez eux et en même temps ailleurs…», M. Otero, estratti dvd

[334] «S'il n'y a pas toujours entre elles une coïncidence dans ce dont elles se souviennent du vivant de leur mère, elles partagent une même reconstruction/reconstitution de celle-ce a posteriori», B. Rollet, *Quand les femmes filment l'histoire*, in «Studies in French Cinema», Vol. 10, n. 3, 2010, P. 262.

[335] *Ibidem*

A mio modo di vedere, la parte finale del film è altamente significativa. Sappiamo che molte delle opere di Clotilde, così come foto che la riproducevano, dopo la sua scomparsa erano state nascoste. Il padre considerava la loro visione troppo dolorosa. Ma questo occultamento figurativo, al pari di quello fattuale, comporta la creazione di un'entità fantasmatica nell'immaginario di Mariana e della sorella. Otero decide allora di allestire una mostra con tutte le opere della madre. Se si tratta della prima esposizione in pubblico, vi è altresì un'altra importante implicazione; il tentativo di riparare un piano simbolico in cui si era prodotta una profonda frattura. L'emersione del non detto consente ora un'apertura, perché quel senso di abbandono che si è protratto nel tempo, condizionando le esistenze di entrambe le sorelle, può finalmente dissolversi trovando nei quadri materni l'incarnazione di quella presenza a lungo desiderata.

L'altro versante su cui si gioca l'impianto del film è legato alla volontà di far sì che la morte di Clotilde possa veicolare un'istanza collettiva: «rendre hommage à ma mere, la faire revivre et en même temps rendre hommage à toutes les femmes…tout ça faisait sens». L'intervista alla ginecologa Joëlle Brunerie-Kaufman, che trova ampio spazio negli abstract del dvd, conferma come sino alla metà degli anni settanta, gli aborti clandestini in Francia fossero molto numerosi. Come sottolinea Brigitte Rollet: «À une mémoire personnelle - aussi défaillante et clairsemée soit-elle - se mele une mémoire collective; en fait une mémoire du déni, de tabou et de caché..».[336]

Otero testimonia in questo senso una duplice tendenza che si è riscontrato essere propria a molte delle opere prese in esame all'interno di questo lavoro. Da un lato il bisogno di ricorrere alla messa in forma filmica al fine di attuare un processo di risoggettivazione del proprio passato e dall'altro la volontà di far sì che vicende personali, spesso segnate da percorsi indentitari complessi, talora traumatici, non si risolvano in un ripiegamento elitario, ma consentano di abbracciare istanze più ampie, attivando in questo modo anche una ricezione più partecipata.

---

[336] B. Rollet, *Quand les femmes filment l'histoire*, cit., p. 261.

Journal de maladie

Hervé Guibert, *La pudeur or l'impudeur*, (1992)

Plus qu'un simple rapport quotidien à la maladie,
Hervé Guibert
touche au plus profond de la dialectique
entre pulsion de vie et
pulsion de mort – affrontement intense – et véritable mise en « je » du film.[337]

…la naturalezza, i piccoli stupori nel raccontare la vita come degenza il tempo di vivere
la malattia, il morire ha il suo tempo.[338]

La pudeur or l'impudeur, diffuso in Francia nel gennaio del 1992 sul canale TF1, unico film di Hervé Guibert, conosciuto principalmente per la sua produzione in qualità di scrittore e fotografo, tra le prime opere a trattare apertamente il problema dell'AIDS, registra l'ultima fase della sua esistenza, periodo in cui decide di filmare il decorso della malattia sul suo corpo.

Una produttrice televisiva, Pascale Breugnot, gli mette a disposizione una videocamera amatoriale facilmente maneggiabile, al fine di consentirgli un agile utilizzo del mezzo e cercare di ovviare alla totale inesperienza tecnica. Il compito dell'artista sarà quello di registrare la quotidianità della sua malattia. La durata delle riprese coprirà circa sei mesi della sua esistenza, da giugno 1990 al marzo 1991. A dicembre dello stesso anno, il regista morirà.

Sarà anche l'uso, talora improprio o scorretto della videocamera, a conferire all'immagine una cifra formale in grado di intercettare, attraverso la sua natura spuria, approssimativa, una condizione esistenziale in bilico, ripresa nel tentativo estenuante di mantenersi in vita.

Il ricorso all'immagine, sembra costituirsi, così come sottolineato da Ross Chambers, quale custode di una dimensione esistenziale che, minacciata dall'invadenza corrosiva della malattia, rischia di scomparire. Ecco allora che l'immagine di se stesso diviene un doppio simulacrale che attesta ancora, malgrado tutto, la sua presenza: «Thus it is that to face death in the form of the

---

337 C. Guéneau, *Auto-fiction(s) du réel: La Pudeur ou l'Impudeur* d'Hervé Guibert, vol. 7, nº 2, printemps-été 2012, www.revue-analyses.org

338 E. Ghezzi, presentazione alla messa in onda del film su fuori orario

mirror image that representation makes available is also to glimpse, in the very reduction of the image, the possibility of another form of life».[339]

Le riprese avvengono parallelamente alla stesura di un romanzo, *Le Protocole compassionnel*[340], da molta critica ritenuto l'equivalente testuale del film.

Sin dalle prime sequenze, il regista ci rende partecipi, non solo attraverso ciò che avviene in video, ma anche con la sua narrazione *over,* del carattere invasivo dei trattamenti medicali ai quali deve sottoporsi. Le sue parole testimoniano come il sangue che scorre nel suo corpo abbia improvvisamente assunto delle sembianze e da sostanza invisibile all'occhio, attraverso l'indagine delle analisi, abbia subito una sorta di estroversione:

> Le processus de détérioration amorcé dans mon sang par le SIDA se poursuit de jour en jour. Bien avant la certitude de ma maladie sanctionné par les analyses, j'ai senti tout à coup mon sang découvert, mis à nu, comme si un vêtement l'avait toujours protégé sans que j'en ai conscience, il me fallait vivre désormais avec ce sang dénudé, exposé, à toute heure dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant. Est-ce que ça se voit dans les yeux ?

Il suo corpo viene esposto alla macchina da presa che ne registra il progressivo deperimento. Un corpo che egli tenta di tenere in vita, non soltanto sottoponendosi alle cure mediche prescritte, ingerendo medicinali, ma riservandogli attenzioni particolari quali massaggi e ginnastica che nell'incedere dell'evidenza di un inesorabile declino assumono una valenza altamente drammatica. «Expression subjective directe, relayée dans ce cas précis, par la médiation d'une caméra. En choisissant l'auto-filmage, Guibert accepte de s'exposer, de se peindre nu, sans intermédiaire…».[341] In effetti, la meticolosità con la quale si riprende e gestisce le riprese, imprimendo la sua cifra espressiva, non interferisce con la quotidianità esperita, ma entrambe si integrano senza soluzione di continuità: «Il ne s'agit pas de détacher la création de la vie, de se substituer à elle mais au contraire d'interagir avec elle. Le film construit des interactions avec la vie du filmeur et avec les personnes filmées

---

[339] R. Chambers, *Confronting It: La pudeur or l'impudeur and the Phantom Image*, in R. Chambers (edited by), *Facing it: AIDS Diaries and the Death of the Author*, University of Michigan Press, USA, 1998, p. 46.

[340] H. Guibert, *Le Protocole compassionnel,* Collection Folio*,* Gallimard, Paris, 1993.

[341] C. Guéneau, *Auto-fiction(s) du réel: La Pudeur ou l'Impudeur* d'Hervé Guibert, cit.

en décloisonnant, en brouillant les frontières, en intégrant l'activité artistique aux autres aspects de la vie».

Gli unici altri protagonisti del film sono le due anziane prozie, i medici e gli infermieri che a vario titolo interagiscono con Guibert paziente. L'aver scelto come interlocutori privilegiati le due anziane risulta sintomatico rispetto alla vicinanza con la morte che il regista sente di condividere: «Le SIDA m'a fait accomplir un voyage dans le temps. Un corps de vieillard décharné, affaibli a pris possession de mon corps d'homme de 35 ans. J'ai 95 ans comme ma grand-tante Suzanne qui est impotente. Chaque jour je perds un geste que j'étais encore capable de produire la veille. Je lutte contre la montre».

Circostanza che viene confermata in particolare dai contenuto del suo dialogo con quella in età più avanzata: «T'as envie de vivre ou t'as envie de mourir? Elle répond: «ça dépend des moments… ». Ma anche l'altra donna entra in dialogo con Guibert, rispetto ad un argomento altrettanto drammatico, che è l'idea del suicidio, atto che verrà inscenato dal regista stesso, in una delle sequenze nel proseguo dell'opera. Ecco le domande che il regista le rivolge: «Est-ce que tu penses qu'il faut se suicider quand on a très mal? Si par exemple un jour tu t'apprenais que je me suis suicidé, qu'est ce que tu penserais? Tu m'en voudrais?».

Vi sono altri momenti all'interno del film che si manifestano in tutto il loro portato perturbante. Ad esempio, l'inserimento di un filmino di famiglia che lo vedono bambino mentre gioca al mare con l'acqua e con il fratello, in barca con i genitori, ma questo breve idillio, viene subito dopo interrotto da un'inquadratura che lo vede immergersi nella vasca da bagno, questa volta il suo corpo letteralmente scritto dagli esiti debilitanti della malattia, entra in un rapporto spassante con quanto visto poco prima, interroga in qualche modo anche la valenza dell'home movie. Oppure quando la videocamera effettua una panoramica del salotto dell'appartamento del regista, per fermarsi sullo sguardo inquietante di una scimmia dipinta, che sembra attestarne la valenza diffusa e insopprimibile.

Come dicevamo decide di mettere in scena un falso suicidio, fingendo di ingerire una dose mortale di digitalina, farmaco che in quegli anni iniziava ad essere somministrato in via sperimentale ai malati di AIDS, ma secondo precisi dosaggi. «Toujours à portée de la main: la digitaline, le contre-poison radical du

virus HIV. 70 gouttes, la dose mortelle, deux verres que je fais tourner les yeux fermés. Combien de temps ça prendra pour que mon coeur cesse de battre? A quoi penserais-je? A qui?». Nel tentare di catturare la valenza metatestuale di questo gesto, Chambers ci offre una interpretazione che sembra essere in linea con quanto evidenziato in precedenza rispetto alla valenza del ricorso all'immagine registrata. Inscenare è un modo per scongiurare l'atto stesso, individuare dei dispositivi che consentano di controllare la pulsione di morte: «he represents suicide itself but also by representing it as a mode of death that one experiences as a temptation, a temptation one survives, however, and that one survives, precisely, by representing it».[342]

Il titolo chiama in causa il duplice registro iconico attraverso il quale si muove l'immagine registrata. le ossa che affiorano dall'epidermide, le crisi di diarrea, l'indagine clinica costante, nell'essere contraddistinte da un processo mostrativo audace, talora disturbante, privo di censure affiancano parentesi in cui l'affiorare di quegli elementi vitali propri della vita nel suo divenire, vengono ancora esperiti con una sorta di stupore primigenio, discreto[343], così come le osservazioni legate al soggiorno all'Elba sembrano attestare:

> Moments exquis de pure jouissance de vie…Écouter le vent dans les branches, lire quelques lignes de «Mémoire d'une naine» puis reposer le livre, rêvasser à ses travaux en cours, observer un lézard perché sur la pomme dans laquelle j'ai croqué hier soir, faire quelques plans en vidéo de contemplation, attendre T. et C. qui vont revenir du marché avec plein de nourritures abondantes, prendre une douche fraîche au soleil, mettre une chemise propre, apaiser sa faim, tout est délice…

Vorrei infine soffermarmi su di un'ultima constatazione, connessa a quanto più sopra evidenziato. Spesso Guibert appare in video mostrando il suo corpo nudo, esponendolo allo sguardo dello spettatore. Una scelta che, lontana da velleità morbosamente esibizioniste, come le sue parole confermano - «Ma nudité dans la vidéo est d'ordre pictural et documentaire pas exhibitionniste» - [344], rileva la volontà di condividere un dramma che trova proprio nel

---

342 R. Chambers, *Confronting It: La pudeur or l'impudeur and the Phantom Image*, cit., p. 39.

343 «La tentation de la mort et du suicide comme l'irrépressible élan de vie, cette dualité profonde ressentie quotidiennement par l'auteur», C. Guéneau, *Auto-fiction(s) du réel: La Pudeur ou l'Impudeur* d'Hervé Guibert, cit.

344 *Ivi*

deterioramento del corpo, al di là di quanto le parole riescano ad esprimere, una sua modalità espressiva.

IV. Forme di autobiografia nel cinema documentario

Introduzione

Inventé comme appareil à saisir «la vie sur le vif»,
prôné ensuite pour ses vertus didactiques, voire propagandistes,
puis rejeté ennuyeux («docucu»)
mais revendiqué comme film d'auteur («documentaire de création»),
le documentaire semble aujourd'hui faire un retour en force,
sous différents avatars et mélanges,
sur la scène du spectacle et des médias…[345]

Le cinéma éveille le monde.
Filmer le monde c'est le changer
Jean Louis Comolli

Attraverso questo capitolo non vi è la pretesa di fornire una visione esaustiva dello sviluppo del genere documentario, quanto sottolineare come alcuni dei suoi mutamenti siano direttamente implicati nella definizione di quelle forme a carattere documentaristico che contraddistinguono parte della produzione autoriale autobiografica di matrice francese e belga che è oggetto della nostra indagine. Inoltre, l'esplorazione della soggettività attraverso il genere documentaristico, mira ad individuare nuove possibilità per un'indagine socio-culturale o antropologica tradizionalmente delegata al documentario classicamente inteso, evidenziando le modalità attraverso le quali io e mondo entrano in un rapporto dialettico, «che ci obbliga a confrontarsi e reinventare di continuo le forme di rappresentazione del reale a partire da quanto il reale può rivelare nella sua aleatorietà, irriducibilità, "resistenza" alla macchina».[346] Tralasciando le prime riprese di famiglia dei fratelli Luis e Auguste Lumière (*Le Repas de bébé*, 1895), se dovessimo ricercare le matrici di quanto analizzato nei documentari a carattere soggettivo, dovremmo fare necessariamente riferimento a tre diverse correnti, come ampiamente illustrato da Jim Lane[347]: il

---

[345] F. Niney, *Le documentaire et ses faux semblants*, Klincksieck, Paris, 2009, p. 11.

[346] F. Grosoli, *Il rischio di dire cinema,* in A. Cottafavi, F. Grosoli (a cura di), *J-L. Comolli. Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, tr. it., Donzelli Editore, Roma, 2006, p.XII.

[347] J. Lane, *The Autobiographical documentary in America*, The University of Wisconsin Press, U.S.A., 2002.

New American Cinema, l'*American Documentary* e l'innovazione in ambito europeo apportata da Jean Rouch e Edgard Morin. La scena underground americana, con quello che viene denominato *New American Cinema*, testimoniato dalla produzione di autori come Stan Brakage, Mary Menken e Jonas Mekas[348], promuoveva un cinema avulso dalle pratiche commerciali hollywoodiane, preferendo quale oggetto d'indagine ambiti prettamente personali e famigliari. Si trattava di un ricorso ad espressioni a carattere autobiografico, favorito negli anni sessanta dall'apparire delle prime macchine da presa leggere, che consentivano di abolire i costi ingenti di una troupe e garantivano allo stesso tempo un'ampia possibilità di movimento nello spazio. I registi assolvevano tutti i compiti tradizionalmente relegati alla compagine realizzativa. Ma, pur essendo debitori di una comune matrice tematica, le opere qui prese in esame trovano una maggiore rispondenza, per precise scelte formali, con quanto elaborato dalla scena dell'*American Documentary*. Se infatti il cinema d'avanguardia rappresentato da cineasti come Brakhage utilizzava forme espressive che potessero rendere metaforicamente stati emotivi e mentali, rinunciando a modelli rappresentativi realistici attraverso una continua sperimentazione, registi come Robert Flaherty, Richard Leacock e Friederich Wiesman, fautori di un *direct cinema*, opponevano diverse scelte formali. Allontanandosi da formule eccessivamente sperimentali e astratte, concentravano la loro azione su di un'indagine delle realtà sociali, promuovendo un approccio alla regia documentaria che escludesse qualsiasi traccia della presenza dell'autore, nel tentativo di riprodurre testimonianze senza interferire nei principi di trasparenza e imparzialità, come ci ricorda Micheal Renov: «…the domain of nonfiction was typically fueled by a concern for objectivity, a belief that what was seen and heard must retain its integrity as a plausible slice of the social world…»[349]. Una terza corrente riguarda infine le tendenze sviluppatesi nell'ambito europeo intorno agli anni settanta, epoca in cui registi come Jean Rouch e Edgard Morin, manifestarono una forte resistenza al modello del documentario d'osservazione imposto dalla corrente

---

[348] Per un approfondimento sulla scena underground americana si veda: G. Merritt, *A history of American independent film*, Celluloid mavericks, New York, 2000; D.A. James, *Allegories of cinema: American film in the Sixties*, Princeton 1989; P. Adam Sitney, *Visionary film: The American avant-garde*, New York, 1974.

[349] M. Renov, *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press. 2004, p. XVII.

del *direct cinema.* Rigettando la pretesa neutralità dei colleghi americani, i due cineasti, convinti della necessità di rendere evidente la presenza autoriale, in *Chronique d'une été,*[350] non hanno esitato a mostrarsi in video inserendo i propri commenti all'interno delle interviste effettuate, contribuendo a ridare dignità all'uso della *voice over*. Ora, sebbene un principio di soppressione dell'istanza soggettiva abbia ripetutamente costituito una necessità per molti registi annoverabili all'interno dell'evoluzione del genere documentaristico, a partire dagli anni settanta assistiamo a un'inversione di tendenza[351], che vede l'apparire di nuove possibilità formali, delle quali Lane sottolinea la portata innovativa: «autobiographical documentaries have revealed an array of formal possibilities...that have changed our attitudes about what a documentary should look and sound like».[352] Nello specifico della nostra indagine, la tendenza verso procedimenti documentaristici di ricerca e selezione di materiali tesi alla costruzione di una storia che possa attivare sia la dimensione privata che quella collettiva, viene rilevata dalla critica sin dagli anni novanta: «By 1990, any chronicler of documentary history would note the growing prominence of work by women and men of diverse cultural backgrounds in which the representation of the historical world is inextricably bound up with self-inscription».[353] Nel 2010, un convegno organizzato dalla London Metropolitan University, curato da Stella Bruzzi e Patrick Collerton, dal titolo *First Person Filmmaking and Autobiographical Documentary,* testimonia ulteriormente il rinnovato interesse del pensiero critico verso questa variante del genere, divenuta modalità espressiva ricorrente: «This rudimentary linking of the personal and the larger historical, political or formal considerations of the documentaries has become a pervasive documentary motif…».[354] Tale tipologia di opere ci consente di oltrepassare un terreno piuttosto scivoloso, inerente il dibattito sull'attestare o meno il principio dell'oggettività quale fondamento ontologico del genere

---

[350] Nell'estate del 1960 i due registi decidono di effettuare a Parigi una serie di interviste a persone comuni, interagendo con domande inerenti alle loro esistenze.

[351] «The exploration of subjectivity has been the defining trend of *post-verité* documentary practice from 1970 to 1995», M. Renov, *The Subject of Documentary*, cit., p. XXIII.

[352] J. Lane, *Autobiographical Documentary in America*, cit., p. 4.

[353] M. Renov, *The Subject of Documentary*, cit., p. 176.

[354] S. Bruzzi, *New Documentary. A critical introduction*, Routledge, London, 2000, p. 84.

documentario, in quanto il punto di vista soggettivo viene deliberatamente dichiarato essere principio attivatore dell'impianto filmico. Secondo l'osservazione di David MacDougall, lo spettatore viene in questo senso sollecitato in maniera più complessa rispetto a quanto possa fare un film di finzione. Si tratta infatti di una serie di attori sociali, trascurati dall'opinione pubblica, pur appartenendo a scenari socio-culturali e politici contemporanei, con i quali siamo chiamati a confrontarci, ma al contempo, di un linguaggio filmico che li attraversa, attivando una serie di scelte espressive che risuonano della presenza del regista.[355] Questa modalità documentaristica è contraddistinta da un principio formale che François Niney definisce *Adresse*: una formula che, oltre a definirsi per un uso della videocamera a mano che, nella sua strutturale instabilità, evidenzia la natura autoriflessiva dell'opera, è accompagnata dalla voce *off*, che attiva una ricezione dialogante tra istanza narrante e spettatore:

> *Adresse*. J'appelle «adresse» le fait que le filmer adresse explicitement ses images au spectateur sur le mode de l'interlocution: «tu voi, je te montre que…». À la différence de la camera subjective personnage, à laquelle elle ressemble stylistiquement (porté, bougé, décadrage, déplacements…), cette modalité (souvent accompagné d'une prise de parole du cinéaste hors champ ou off) ne recherche pas l'identification du spectateur, son absorption dans le champ, mais au contraire le vise dans son altérité, dans un échange de regards conscients et un va-et-vient critique entre moi qui filme et toi qui regarde.[356]

Secondo quanto sostenuto da Catherine Russell, un approccio autobiografico diviene etnografico quando assume la propria storia personale come implicata, in diversa misura, in vicende con più ampie implicazioni storiche, o sociologiche, abbracciando una sorta di "soggettività sociale"[357]:

---

[355] «Rather than dealing with products of imagination we are dealing with real human beings encountering a filmmaker who coexists with them historically. The question of the filmmaker's agency in representing them is thus pushed into the arena of the film. We are faced with a double task of interpretation. We interpret the perplexing exteriors of social actors in some ways as we interpret people in daily life, but we also perceive them through the narrative apparatus that the filmmaker has erected for us. On the epistemological level, at least, documentary confronts us with more complex forms than we are asked to deal with in fiction», D. MacDougall, *Subjective voice in ethnographic film*, in L. Taylor (edited and with an introduction by), *Transcultural cinema*, Princeton University Press, U.S.A, 1998, p. 101.

[356] F. Niney, *Le documentaire et ses faux semblants*, cit., pp. 86, 87.

[357] «..social subjectivity, examines occasions in which personal concerns are shown to overlap with, or be overtaken by, a kind of political urgency», M. Renov, *The subject of documentary*, cit., p. XVIII.

«Autobiography becomes ethnographic at the pont where the film or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes»[358]. Anche l'apparato critico italiano ha sviluppato un modello autoetnografico di riferimento che cercheremo di passare brevemente in rassegna:

> È infatti possibile descrivere numerosi testi di matrice autobiografica in base a specifiche operazioni di produzione di senso, riconducibili a una struttura enunciazione ed enunciativa ben codificata dal modello autoetnografico: una costruzione soggettiva enunciata da un Io; la possibilità di interrogare l'enunciatore in termini di autenticità e veridittività; una scrittura radicata nella presenza materiale e corporea di un soggetto; una concezione narrativa della soggettività; il ricorso a una strategia di richiamo emozionale; un approccio che includa l'esperienza del soggetto e, allo stesso tempo, le sue interazioni con altri come parte cruciale di quanto viene osservato; l'introspezione sia come sviluppo narrativo sia come processo sociale.[359]

Secondo un approccio autoetnografico, lo strumento cinematografico ambirebbe quindi a interrogare istanze spesso occultate dall'informazione ufficiale. Il carattere di reciprocità scaturisce dal fatto che l'urgenza di relazionarsi con determinate realtà, oltre che essere originata da intime questioni ancora irrisolte, fa sì che l'abitare uno spazio altrui in risonanza con la propria interiorità, determini il prodursi di una dinamica dialettica «…to film others using the mirror of the self…».[360]

Ma altresì, esperire una vicinanza rispetto a vicende esistenziali intimamente connesse a dei trascorsi traumatici personali, scoprendo come luoghi geografici lontani dalle nostre radici culturali, possano interpellarci, attraverso un processo osmotico tra dimensione sociale e privata (è quanto avviene nei documentari di Chantal Akerman *D'Est*, *Sud* e *De l'autre côté*). Una delle modalità più utilizzate al fine di veicolare il processo di condivisione e di interrogazione su tematiche sociali in qualche modo in risonanza con le vicende autobiografiche degli autori è l'intervista, forma più comune di incontro tra regista e soggetto all'interno del documentario di tipo partecipativo. Il regista, sia attraverso le domande poste, che nel condurre la narrazione per mezzo della voce *over*, affiancando le

---

[358] K. Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, cit., p. 276

[359] A. Cati, G. Franchin, *Introduzione*, in «Comunicazioni sociali», n.3, 2012, p. 391.

[360] S. Cooper, *Looking back, looking onwards: selflessness, ethics*, and *French documentary*, in «Studies in French Cinema», volume 10, n. 1, 2010, p. 61.

testimonianze raccolte, concorre ad articolare la dimensione enunciativa, come riassume Tiphaine Larroque in quanto segue:

> …les questions entendues fonctionnent comme des incitations au développement de la parole de l'autre et l'histoire narrée en voix off, elle, rappelle la valeur universelle contenue dans le témoignages singuliers et contingents….les propos des personnes interviewées tendent à devenir des instances de discours au même titre que les réalisateurs.[361]

Nei lavori di Raymond Depardon e Chantal Akerman, si sperimenta quanto Jean Louis Comolli afferma essere qualità implicita di una delle modalità attraverso le quali l'intervista ha luogo, ossia una erotizzazione del rapporto filmico. L'inquadratura fissa, che nel suo perdurare arriva quasi a trasfigurare i volti dei protagonisti, enfatizza i loro tratti fino a farne suscitare una resa plastica:

> Nel piano sequenza di lunga durata, dato che la parola di colui che interviene è desiderata, attesa, rispettata, auspicata, c'è forzatamente erotizzazione del rapporto filmico. Relazione, sì, Eros è là. I rapporti sono molto intensi. Quando un piano dura, fa male. Le persone prendono molto presto l'abitudine di regolare e adeguare a questa durata la loro emozione, di non far uscire tutto alla rinfusa, di giocarci, di esporla…Il problema del documentario oggi non è di mettere in scena quelli che filmiamo, ma di lasciare venire in avanti la loro messa in scena. La regia è un fatto condiviso, una relazione…Qualche cosa che si fa insieme, e non uno, il cineasta, contro gli altri, i personaggi. Chi filma ha lo scopo di accogliere le messe in scena che regolano quelli che sono filmati, lo sappiano o no, le drammaturgie necessarie a ciò che dicono - e che sono, a conti fatti, capaci di dare e desiderosi di far sentire. Eros c'è, di nuovo.[362]

In *L'ère du témoin*, Annette Wieviorka[363] analizza il fenomeno della testimonianza come imperativo sociale delle società occidentali, una democratizzazione degli attori della storia che trova ampio spazio in particolare modo nelle trasmissioni televisive, fenomeno che ne causerebbe una banalizzazione della portata effettiva. In qualche modo, le opere di Raymond Depardon, Chantal Akrman, Agnès Varda e Claudio Pazienza si oppongono a questa tendenza, consentendo ai protagonisti e allo spettatore di fare

---

[361] T. Larroque, *Parole partagée dans les documentaires filmiques de Chantal Akerman, Robert Cahen et Rob Rombout*, in, A. James, C. Reig, (sous la direction de) *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts,* Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p. 70.

[362] J.L.Comolli, *Vedere e potere*, cit. p. 128.

[363] A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

esperienza del tempo, creando situazioni in cui l'ascolto viene attivato, secondo un principio che Fabrizio Grisoli nell'introduzione al testo di Jean Louis Comolli *Vedere e potere*, afferma essere necessità imprescindibile al genere documentaristico: «Il documentarista deve aprirsi all'altro, al corpo dell'altro che filma, deve tornare in qualche modo a un'essenzialità «primitiva» del cinema, restituire valore all'immagine nel suo «respiro» e nella sua durata, ma anche alla parola, all'ascolto di questa parola».[364]

È lo stesso Depardon ad affermare come l'uso dosato di momenti di silenzio, atti a consentire una dimensione contemplativa, si costituisca quale nucleo significante della pratica documentaristica: «C'est dans ce silence d'avant l'action que réside toute la noblesse du documentaire, sa force et c'est ce qui le différencie de la fiction».[365]

La presenza-assenza del regista nel gestire le interviste o il semplice ascolto di coloro che sono di volta in volta interpellati, evidenzia come sia questi ultimi che lo spettatore siano ugualmente chiamati in causa. Nel suo collocarsi in uno spazio dai tratti indistinti, la voce off autoscale acquisisce quella che Michel Chion definisce una qualità acusmatica: «D'être dans l'écran sans y être, d'errer à la surface de l'écran sans y entrer, l'acousmêtre est facteur de déséquilibre, de tension, il est une invitation à aller y voir, il peut être aussi une invitation à se perdre».[366] Lo scopo non è quello di istruire lo spettatore quanto di proporre un punto di vista personale, quello dell'artista realizzatore, concedendo parallelamente attraverso le strategie di messa in scena ricordate, la possibilità di «observer, de contempler, de ressentir et de penser…».[367] Altra importante caratteristica è legata all'includere nelle testimonianze voci tra loro dissonanti al fine di attivare maggiormente una risposta critica da parte dello spettatore:

> …les documentaires de Chantal Akerman constituent des témoignages de la complexité du réel en tant que matière fluctuante sous l'action décisive du point de vue à partir duquel il est envisagé…cette prise de position n'est

---

[364] F. Grosoli, *Il rischio di dire cinema,* cit., pp. XI, XII.

[365] R. Depardon, *Leçon de cinéma de Raymond Depardon à la Cinémathèque québécoise 2009*, cit.

[366] M. Chion, *La voix au cinéma*, Paris, éd. de L'étoile, Cahiers du cinéma,1982, p. 35.

[367] T. Larroque, *Parole partagée dans les documentaires filmiques de Chantal Akerman, Robert Cahen et Rob Rombout*, cit., p. 73.

> ni directe, ni explicite puisqu'elle passe par la construction filmique et non pas par une prise de parole.[368]

Per quanto concerne i soggetti intervistati, Comolli propone una significativa riflessione, che trova una puntuale verifica in particolare in alcune delle opere prese in considerazione nel presente capitolo. Mancando un referente specifico con il quale relazionarsi, essendo il regista inglobato nel profilmico, il locutore trova nella sua personale presa di parola, uno spazio d'azione che gli concede di slegarsi da eventuali condizionamenti:

> Siccome il narratore, di fatto, non sa propriamente a chi s'indirizza, alla camera, all'operatore, al fonico, al regista, eventualmente all'intervistatore, e sicuramente allo spettatore, il solo, nel caso ad essere effettivamente assente dalla scena, ne risulta un *turbamento dello sguardo* che si ripercuote dal narratore all'ascolto dello spettatore. Quando il locutore non sa più bene a chi e per chi enuncia non può far altro che indirizzarsi a se stesso, che diventare il proprio ascoltatore…il soggetto della parola filmata, privato del riferimento rassicurante di un ascoltatore assegnato a residenza fissa, si trova nell'obbligo d'inventare sul campo il dispositivo d'ascolto che permetterà la sua parola. È così che si forma, tra le altre condizioni di crisi, la necessità di una auto-regia del personaggio. Quello che è specifico della pratica documentaria è che essa suppone un non-controllo di ciò che la costituisce: *la relazione con l'altro*.[369]

Oltre ad infondere il loro linguaggio espressivo nelle modalità di presentazione e di interazione con protagonisti delle loro opere, i registi consentono così a quanti entrano nelle loro narrazioni di interrogarli, lasciando che i propri trascorsi vengano invasi da un'alterità che li riguarda: «Good autoethnography must be emotionally engaging,…as well as critically self-reflexive of one's sociopolitical interactivity».[370]

Quanto viene evidenziato dalle opere analizzate è la possibilità per il genere documentario di consentire una riformulazione delle singole istanze soggettive, che possono arrivare ad essere investite da dimensioni più propriamente storiche (come nei lavori di Akerman), sociologiche (gli spigolatori di Agnès Varda) e talora filosofiche (si vedano ad esempio le disquisizioni che intercorrono tra Claudio Pazienza e l'amico filosofo). Si tratta di formule atte a

---

[368] *Ivi*, p. 80.

[369] J.L.Comolli, *Vedere e potere,* cit., pp. 130, 131.

[370] T. Spray, *Performing autoethnography: An Embodied Methodological Praxis,* in «Qualitative Inquiry», Volume 7, Number 6, 2001, p. 713.

chiamare in causa una serie di attori sociali che testimoniano di un rovesciamento di prospettiva secondo cui i film analizzati, «turn an inwardly directed gaze outwards, to question the self-reflective status of the autobiographical mode and to film others using the mirror of the self…».[371]

[371] S. Cooper, *Looking back, looking onwards: selflessness, ethics, and French documentary*, cit., p. 61.

Raymond Depardon- Profils paysans

L'approche (2000), *Le quotidien* (2004) e *La vie moderne* (2008)

Profils paysans est d'abord un paysage,
une géographie tout à la fois physique et humaine.[372]

Depardon père: "Pourquoi tu vas au Tchad?"
Depardon fils: Je marmonnait trois mots inintelligibles.
J'étais incapable del lui répondre.
À mon retour il était mort.
Aujourd'hui il faudrait que je lui réponde.[373]

Il ciclo dei *Profils paysans* del regista Raymond Depardon, si inserisce all'interno di quella declinazione delle scritture del sé che la recente critica ha definito autoetnografia. Si tratta di una corrente che, come ha sottolineato Catherine Russell, vede il singolo in un rapporto di implicazione diretta con un contesto sociale e storico più ampio, contribuendo ad una diversa esposizione dell'io[374].

Sono da inserire in questo contesto anche le produzioni di Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuses* (episodio 1 e 2), nonché *D'Est, Sud, De l'autre côté, Là bas* di Chantal Akerman, tutti film analizzati nel presente capitolo.

Se Depardon continua a perseguire l'indagine di fenomeni sociali che assieme a quella politica e etnografica ha costitituito molta della sua produzione precedente, ciò che contraddistingue queste opere è un movimento di ritorno verso i luoghi che hanno fatto da sfondo alla sua infanzia, un tentativo per riappropriarsi di una dimensione a lungo allontanata, decisione sulla quale il parere genitoriale non è stato trascurabile.

---

372 Y. Lemarié, *Profils paysans: l'Approche. L'éspace antérieur de Depardon*, in «Positif», n. 485,486, juillet-août 2001, p. 122.

373 R. Depardon, *Entretien avec Raymond Depardon et Claudine Nougaret. Le scoop est aussi furtif qu'un mot*, M. Darras et E. Domenach, «Positif», n. 572, octobre 2008, p. 25.

374 «Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a "staging of subjectivity" - a representation of the self as a performance. In the politicization of the personal, identities are frequently played out among several cultural discourses, be they ethnic, national, sexual, racial, and/or class based. The subject in history is rendered destabilized and incoherent, a site of discursive pressures and articulations», C. Russell, *Experimental Ethnography. The Work of film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham-London, 1999, p. 276.

Anche nella produzione di Depardon qui presa in esame emerge quindi un'istanza comune alle opere oggetto della ricerca, ossia il bisogno di sondare nella maturità quel territorio impervio, al contempo fisico e metaforico, che ha segnato la propria venuta la mondo, per mezzo della propria arte filmica. Come affermato da Jacques Mandelbaum, «Celle d'un homme qui a quitté son milieu, et qui revient tardivement à cette question de l'héritage par la voie qui l'en a détourné : la production des images».[375]

La trilogia dei *Profils paysans*, *L'approche* (2000), *Le quotidien* (2004) e *La vie moderne* (2008)[376], copre un arco temporale di circa dieci anni e si muove sull'orizzonte tematico della memoria, quella da preservare, legata ad una attività rurale in via di estinzione, e quella più prettamente personale, inerente ai luoghi che hanno fatto da sfondo all'infanzia del regista. Verso la fine degli anni novanta, dopo aver viaggiato come fotoreporter in tutto il mondo, mosso dalla necessità di riavvicinarsi alle proprie radici, Raymond Depardon decide di ritornare al paese d'origine, lasciato all'età di diciannove anni, quello che Jean Loup Trassard definisce «la maison d'enfance qui fut toujours ma racine la plus tendre»[377], nel tentativo di riconciliarsi con una necessità sino ad allora taciuta: confrontarsi con le figure genitoriali e con il rimorso di non averle riprese prima della loro scomparsa.

Addentrandosi in zone impervie di montagna, dove il progresso della civiltà viene ancora tenuto a distanza di sicurezza, il regista ci accompagna alla scoperta di una realtà rurale esperita attraverso un avvicinamento progressivo e attento al rispetto dei tempi che regolano le singole esistenze e il lavoro dei campi, nonché la cura del bestiame. Ecco quanto afferma rispetto alla duplice necessità che ha promosso l'impresa, una domanda inascoltata e una memoria da promuovere:

---

375 J. Mandelbaum, *"La Vie moderne": Depardon cultive son jardin*, (28.10.2008), www.lemonde.fr

376 Prima opera di carattere autobiografico de regista è *Les années déclic* (1984), film creato assieme a Roger Ikhlef, nel quale il regista attraverso l'uso insistito del suo primo piano, sue foto e immagini inedite girate in gioventù, produce quello che potremmo definire un autoritratto. *Journal de France* (2012), analizzato all'interno del capitolo dedicato ai diari filmati, è un'ulteriore opera di declinazione autobiografica. L'ultima sua produzione è stato concepita come opera destinata ad una proiezione cinematografica mentre le prime due sono state create per la televisione.

377 J.L. Trassard, *L'amitié des abeilles*, Gallimard, coll. Jeune Prose, Paris, 1961.

> Mais je regrettais de ne pas avoir filmé mes parents, c'était trop tôt, je ne m'en sentais pas capable. Et le projet de consacrer un film à des paysans a cheminé tout doucement, j'en ai longtemps repoussé l'idée, parce que je ne savais pas comment filmer ce monde rural dont je viens. Il a fallu une commande photographique du Pèlerin pour que je m'aperçoive que des petites fermes d'élevage comparables à celle de mes parents existaient encore. Je pensais qu'elles avaient toutes disparu peu à peu. Et je me suis aperçu qu'elles étaient toujours la colonne vertébrale du monde rural, que son avenir dépendait aussi de la survie de ces fermes.[378]

L'indagine effettuata dal cineasta e dalla sua compagna Claudine Nougaret, assistente al suono e produttrice dei film, instaurando un rapporto con i protagonisti dei tre film che si iscrive nella durata, delinea un approccio di matrice antropologica nel suo registrare il lento declino di una realtà permeata da tratti arcaici e avulsa dai ritmi della contemporaneità («il n'y a pas assez de monde ici», afferma uno dei protagonisti), che nonostante la perseveranza di alcuni giovani impegnati nel tentativo di preservare quanto costruito dalle precedenti generazioni, sembra destinata a estinguersi. E questa scomparsa imminente adombra l'esistenza del regista, nel suo richiamarlo ad un ruolo a cui molti anni prima aveva rinunciato, preferendo l'erranza implicita nell'esercizio del reportage fotografico, all'eredità dell'attività famigliare.

Le zone geografiche che fanno da sfondo alle vicende raccontate sono quelle dell'Ariège, della Lozère, della Haute-Loire e della Haute-Saône.

Depardon sceglie di seguire alcune delle esistenze radicate in quei luoghi, attraverso riprese che avvengono rispettando scrupolosamente i tempi che scandiscono le attività quotidiane dei protagonisti, ognuno dei quali ha modo di emergere con intensità anche grazie alle scelte formali e espressive attuate. Se alcuni di loro, ormai approdati ad età avanzate, scompaiono nel corso degli anni, ve ne sono altri che ci accompagnano sino all'ultima inquadratura dell'ultimo atto della trilogia, testimoniando con la loro reiterata presenza in video, come ormai il mezzo di ripresa sia stato totalmente assorbito dagli spazi da loro vissuti, da risultare inavvertito[379], contribuendo in tal modo a rendere nella loro totale naturalezza l'alternanza di stati d'animo e riflessioni.

---

[378] R. Depardon *entretien avec F. Bonnaud*, in «Lesinrocks», www.lesinrocks.com

[379] «Il faut dix ans d'expérience avec eux pour qu'à ce moment là ils ne regardent pas la caméra et ils continuent comme si je n'étais pas là…», R. Depardon, *Entretien avec Raymond Depardon et Claudine Nougaret*. *Le scoop est aussi furtif qu'un mot*, M. Darras et E. Domenach, in «Positif», n. 572, octobre 2008, p. 21.

Parlando dello stile adottato dal regista, la critica ha utilizzato il termine "minimalismo intransigente"[380]: da un punto di vista formale, prevalgono inquadrature fisse, intervallate da *travelling* dall'interno della vettura, che inerpicandosi lungo stradine dissestate, attraversa luoghi perlopiù disabitati. La scelta di evitare una resa luministica didascalica l'ha spinto inoltre a evitare di girare in pieno giorno, alla luce del sole.

La voce *off* di Depardon, aggiunta in fase di montaggio, consente allo spettatore di orientarsi all'interno della narrazione, fornendo ad ogni passaggio le coordinate spazio-temporali, indicando i legami tra i protagonisti e accennando alle loro vicende personali. Questi inserti narrativi si concentrano nei momenti in cui i soggetti si muovono nello spazio. Il ruolo giocato invece con il suono in presa diretta è quello di stimolare i suoi interlocutori ad esprimersi su di una serie di questioni. Quelle che prevalgono sono direttamente legate alla successione delle fattorie e chiamano quindi in causa la trasmissione di memoria e tradizioni. Ad emergere è la difficoltà da parte delle nuove generazioni a subentrare nella gestione del bestiame e dei terreni, in un territorio montano soggetto sempre più allo spopolamento. ci sono due giovani coppie che decidono di restare e tentare di continuare a far si che l'economia rurale di quei luoghi sopravviva, ma una di loro rinuncerà. I costi sono elevati e non vi sono aiuti sufficienti da parte delle istituzioni. La voce *off* di Depardon riduce gradualmente la sua presenza secondo un movimento che è direttamente proporzionale alla maggiore confidenza progressivamente acquisita con i vari protagonisti dei racconti, dei quali ha saputo vincere la retrosia e reticenza attraverso un ascolto rispettoso di usi e ritmi. lo spettatore stesso con il progredire delle vite degli abitanti di queste zone remote ha sempre meno bisogno di indicazioni in quanto ha potuto fare la loro conoscenza.

La scansione dei titoli assegnati ai tre capitoli della trilogia evidenzia nominalmente quanto in essi si palesa da un punto di vista tematico e talora formale. Analizziamo le modalità attraverso le quali il regista indugia in una visione dai tratti antropologici. *L'approche* testimonia una sorta di premessa a quanto verrà elaborato in seguito, nel suo tentativo di trovare la giusta distanza

---

[380] S. Gnaba, *Raymond Depardon. Questions Humaines*, in «Séquences», n. 262, septembre/ octobre 2009, p. 15.

rispetto al progressivo avvicinamento alla materia della narrazione; il *cadrage* dei contadini è principalmente costituito da riprese frontali da cavalletto in interni, nelle loro umili cucine, mentre sono intenti a consumare i pasti o a discutere sulla vendita del bestiame. Prevalgono i campi medi che mantengono un'attitudine rispettosa, contraddistinta da rare intromissioni della voce dell'autore, sempre fuori campo. In *Le Quotidien* la messa in forma si concede delle variazioni. Depardon continua a privilegiare *travelling* e inquadrature fisse, ma in maniera meno dogmatica; seguire i protagonisti all'esterno, nelle mansioni quotidiane, comporta una minore stabilità dell'inquadratura che talora cede a impercettibili oscillazioni. lo sguardo penetra maggiormente nella loro realtà, fatta di mungiture, pascoli, raccolta del fieno, pur continuando ad essere presenti momenti conviviali ripresi al primo mattino o all'ora del pranzo. In *La vie Moderne* infine sperimentiamo il progressivo avvicinamento della macchina da presa ai volti, talora cedendo a dei primi piani, una vicinanza consentita da una maggiore familiarità acquisita rispetto alla presenza dello sguardo autoriale.
Le modalità filmiche adottate sono riconducibili a quanto riscontrabile nelle opere di Chantal Akerman prese in a esame. Catherine Russell ne sottolinea la propensione per il rilievo di aspetti quotidiani che, seppur colti nella loro ordinarietà, consentono allo sguardo spettatoriale di indagare sottilmente l'immagine, grazie al respiro concesso dalla durata delle inquadrature e alla resa ritrattistica dei volti «…fixed frame, durational temporality, detail… Akerman's imagery is the essence of the banal, the mundane, and the ordinary, which makes the framing itself an event. People faces are viewed like landscape…the public becomes an object of scrutiny».[381]
Ridotta al minimo, l'interferenza del regista e della compagna responsabile del suono, consente ai protagonisti delle singole narrazioni di emergere con forza: l'azione e il gesto vengono spesso svuotati dall'ordine dell'avvenimento, per essere consegnati alla ritualità del quotidiano e alla modulazione offerta da momenti di riposo nei quali lo spazio che si frappone tra i protagonisti e la macchina da presa si dilata, rivelando un'attitudine contemplativa. È in quei volti

[381] C. Russell, *Experimental Ethnography. The Work of film in the Age of Video*, cit., p. 165.

e in quegli occhi che si deposita lo scorrere inesorabile del tempo, quello «strato dell'anima che le parole non potranno mai portare alla luce».[382]

Succede ad esempio con Paul Argot e i fratelli Marcel e Raymond Privat. Come apprendiamo dalle parole del regista, Paul è risultato uno degli abitanti più restio a condividere i propri spazi di vita: «Je connais Paul depuis presque vingt ans. J'ai mis beaucoup de temps avant de pouvoir entrer dans sa cuisine. Et aujourd'hui j'aime bien venir à l'improviste chez lui».[383] In *La vie moderne* vi è un episodio significativo che lo riguarda e che diviene al contempo paradigmatico rispetto ad un *modus vivendi* che non si traduce in resa nostalgica di una condizione inattuale bensì, e in questo risiede la valenza politica e civile delle opere analizzate in questo capitolo, in rinnovato sguardo sul mondo. Un contributo significativo ad un'arte della memoria, come la definisce Micheal M.J. Fischer, più che mai necessaria a preservare da tendenze culturalmente e socialmente uniformanti: «In this context, ethnic autobiography is an art of memory that serves as protection against homogenizing tendencies of modern industrial culture».[384]

Vi è del filo spinato a sbarrare l'accesso alla casa di Paul; all'arrivo della vettura del regista, in un paesaggio coperto di neve ripreso all'imbrunire, l'uomo lievemente curvo sulle gambe, con il volto contornato da lunghi capelli disordinati, scende dal suo trattore e gli va incontro. La sequenza successiva lo riprende seduto al tavolo della sua cucina, luogo deputato alle riprese in interno; Paul, con un mozzicone di sigaretta fra le labbra, un volto solcato da fatica e magrezza, sembra rivolgere il proprio sguardo direttamente in macchina. Il sottofondo sonoro rileva l'emissione di una funzione religiosa. Poco dopo, l'inquadratura in contro campo ne rivela la fonte: uno schermo in cui scorrono le immagini dei funerali dell'*Abbé Pierre* in uno sgranato bianco e nero. Da parte del regista poche domande sul credo religioso di Paul che trovano unicamente laconici, monosillabici riscontri. Non sembrano dover esserci spiegazioni connesse all'essere o meno cattolici per assistere alla celebrazione, né

---

382 B. Balázs, *L'uomo visibile*, tr. it. a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino, 2008, p. 125.

383 L. Mikles, *La vie moderne à l'écart*, in «Positif», n. 572, octobre 2008, p. 19.

384 M. M.J. Fischer, *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory*, www.haussite.net

tantomeno giustificazioni. È l'attenzione rigorosa prestata a quanto appare sullo schermo ad imporsi su tutto, vanificando la richiesta di chiarimenti.

> Mais là, face à eux, je ne pouvais pas me dissimuler, faire oublier ma présence comme dans mes films précédents. Il fallait donc que j'inscrive mon corps et la caméra dans cet espace réduit, jusqu'à ce qu'ils en fassent partie intégrante. Et il m'est arrivé de fermer le viseur de la caméra et de laisser tourner, voire de sortir de la pièce. [385]

Un atteggiamento, quello incarnato da Paul, che risuona anche nei fratelli Privat e che evidenzia uno scarto rispetto ad una condizione esistenziale sposata radicalmente e un'occhio esterno che più che indagarla vienne esso stesso indagato.

> Il est vain de chercher une influence du travail photographique de Raymond Depardon sur sa pratique cinématographique. Les deux sont intimement liés et visent également à révéler l'humanisme du sujet. Tout est question de cadre et de distance.[386]

Quanto questa cifra espressiva sollecita è riscontrabile anche in *Sud* e *De l'autre coté*, ad opera di Chantal Akerman. L'assenza di un controcampo, consente la creazione di uno spazio che, amplificando quanto viene affermato, conferisce a corpi e volti forza espressiva e al contempo mette sotto scacco lo sguardo, costringendolo a far fronte ad un vuoto significante, come ricorda ancora Russell: «Because the reverse shot is consistently repressed, the gaze is represented in these films as a space, a distance between one body and another, reproduced as a kind of untraversable void».[387]

Marcel ha ottant'anni e la moglie Germaine settanta. Marcel consente al regista di intervistarli nel primo mattino, prima della mungitura delle mucche. È il momento del caffé e dei biscotti che Germaine offre sia al regista che alla compagna. Questa volta il corpo di Depardon, entra parzialmente nell'estremità sinistra dell'inquadratura, dopo aver posizionato su cavalletto la macchina da presa. Pur figurando sempre fuori campo, in quest'unica occasione riusciamo a percepire la presenza fisica di Claudine grazie allo sguardo di Germaine che la chiama direttamente in causa, incitandola sottovoce a bere il caffè che rischia di

---

[385] F. Bonnaud, *Profils paysans, chapitre 1: l'approche,* www.lesinrocks.com

[386] P. Latil, *Raymond Depardon, photo-cinéaste de la France normale,* www.arte.tv

[387] C. Russell, *Experimental Ethnography. The Work of film in the Age of Video*, cit., p. 163.

raffreddarsi, notiamo «l'incroyable intensité du regard de Germaine qui semble vouloir trouer l'écran, tandis qu'elle s'adresse à la preneuse de son et productrice du film, Claudine Nougaret».[388]

Anche i fratelli Privat, Marcel di 88 anni e Raymond di 83, sono delle presenze altamente significative. Marcel si occupa di portare al pascolo il gregge di pecore, mentre Raymond è dedito alla cura delle stalla e delle mucche. Entrambi hanno rinunciato al matrimonio dedicandosi visceralmente alle rispettive mansioni. Vi è un nipote con loro, Alain, che scegliendo di sposarsi, contribuirà a incrinare l'assetto rigidamente patriarcale della famiglia. L'arrivo della moglie Cécile infatti, turberà l'equilibrio delle esistenze dei due fratelli e al fine di indagarne più da vicino le conseguenze, il regista decide di dedicare una lunga sequenza al confronto con i due uomini, ripresi per la prima volta contemporaneamente all'interno dell'inquadratura. Sono molte le istanze sollevate dalle domande di Depardon; riguardano sia le qualità intrinseche necessarie per poter assolvere ai compiti richiesti da quel tipo di lavoro, che il ruolo della componente femminile, da sempre escluso dalle loro mansioni e relegato a ruoli secondari quali la preparazione del cibo. Dalle parole di Raymond scopriamo che per riuscire a portare avanti un'attività come la loro "il faut être passionné". Quando una delle sue mucche si ammala e si accascia a terra nel mezzo della stalla, la sua andatura si inquieta e rivela la profonda preoccupazione che esula da questioni economiche. L'inquadratura in campo lungo vede Raymond nel corridoio centrale della stalla intento a osservare l'animale a terra - «un temps où les vaches avaient encore le temps d'avoir un nom». Depardon attesta il suo stato di prostrazione: "Raymond est impuissant". Queste sono le battute principali che i due si scambiano nell'inquadratura successiva in cui Raymond è ripreso ora in campo medio, con uno scorcio dal basso. Nonostante le domande poste dal suo interlocutore, la sua attenzione continua ad essere rivolta all'animale sofferente, dal quale non riesce a distogliere lo sguardo.

> Depardon: Ça te rends triste Raymond?
> Raymond: Ah oui, oui…ça me rende triste…si je pouvait donner le double parce-que ça ne se passe mal, je le ferait tout de suite…
> Depardon: Parce-que c'est une bête que vous avez enlevé vous même?
> Raymond: Oui…elle est ne là…avec ses qualités et ses faux…

---

[388] J. Mandelbaum, *"La Vie moderne" : Depardon cultive son jardin,* cit.

> Depardon: C'est presque un enfant…
> Raymond: Non, je ne vais pas jusque là…on peut avoir des préférences même pour les animaux mais celle là…elle est capricieuse…

Nonostante gli interventi del veterinario, la mucca non si salverà.

Ma un volto si impone su tutti: quello di Marcel Privat, sul quale Depardon indugia a lungo, in momenti diversi nell'arco della trilogia, in particolare in *La vie moderne.* Nel corso del film, le frequenti inquadrature sull'uomo, testimoniano del peso di un'età che inizia gradualmente a privarlo del vigore di un tempo. Il regista decide di inserire nell'ultimo capitolo del ciclo, un inserto che lo riguarda tratto da *L'approche,* che lo vede inquadrato di profilo mentre sorveglia il suo gregge. Le domande del regista lo portano ad esternare uno stato d'animo affatto preoccupato dall'incedere del tempo e di come invecchiare possa limitare il proprio agire, snaturare il proprio vissuto. Per Marcel non vi è niente di più naturale della sofferenza. È una componente propria al ciclo di ogni esistenza.

> Depardon: Vous avez peur de vous arrêter de travailler?
> Marcel: Pourquoi vous voulez ça me fasse peur? Ni même la mort me fait pas peur. On doit faire notre passage, on doit mourir, arrêter de travailler et voilà, quand on ne peut pas on ne peut pas…ça arriverà…mais aussi à vous vous arrivera de vous arrêter.
> Depardon: Ce que je pense c'est de souffrir…
> Marcel: Comme tout le monde! C'est la souffrance.

Ora Marcel, seduto nella sua cucina, il capo retto dal braccio appoggiato al tavolo, ha raggiunto quel momento della vita. Il regista gli chiede del suo stato di salute: «La santé, ça va mieux?» Marcel, con la stessa sana rassegnazione dimostrata in precedenza risponde: «maintenant elle n'ira pas mieux». L'inquadratura che si attarda su quel volto, ci costringe a osservarlo «in modo differenziale», per utilizzare le parole di Rudolf Kasserer: «Chi guarda il volto in modo differenziale (per distinguerlo dal primo, costruttivo), chi cioè si concentra sull'espressione, vede qualcosa di fluido, di dinamico, ed è costretto a cercare i passaggi, i collegamenti, le suture e le pieghe dell'essere».[389] Depardon «avec toute la finesse de l'art d'un portraitiste»[390] ci lascia tutto il tempo per scrutare un vissuto iscritto in uno sguardo adombrato dall'assenza di uno scopo fino a

---

[389] R. Kassner, *I fondamenti della fisiognomica*, tr. it., Neri Pozza, Vicenza 1997, p. 40.

[390] L. Mikles, *Profils paysans: Le quotidien. Le goût de la terre*, cit., p. 104.

pochi mesi primi vitale, e si rende «témoigner mélancoliquement d'un processus de mort au travail».[391]

La critica ha da più parti sottolineato la valenza politica della trilogia di Depardon :«Les images de Depardon semblent nous rappeler à l'ordre, à hauteur d'homme. Par un discours qui se garde d'être politique tout en étant engagé. À chacun d'y déceler l'étendue».[392] Dei film scevri da riflessioni nostalgiche, in cui la presenza di assetti arcaici non rivela un sentimento passatista, ma si proietta continuamente in avanti. Le scelte espressive del regista evidenziano come il rapporto che i protagonisti instaurano con la natura, con il tempo, sia profondamente moderno.

Seppur si possa parlare di un investimento che a partire da elementi autobiografici, si allarga a riflessioni do ordine politico, è la voce *over* del cineasta a registrare il carattere introspettivo dell'opera, a rivelarne la pregnanza soggettiva, non solo per le implicazioni più personali con le quali si è confrontato, ma anche per la possibilità di tradurle espressivamente in libertà:

> Une propension au «je» menée à sa plénitude par le commentaire intimiste et souvent grave du cinéaste. Des mots pénétrants qui révèlent toute la complexité et les périls pouvant assaillir le faiseur d'images. Plus qu'un supplément explicatif, ils expriment (sous la forme d'une juxtaposition intertextuelle, image/texte) surtout la liberté souveraine du regard.[393]

Quella stessa voce che quale ultimo contributo alla narrazione, conferma come la valenza del lungo percorso filmico intrapreso con i tanti protagonisti incontrati, gli abbia concesso infine di potersi allontanare con una consapevolezza diversa, non più adombrata dal senso di colpa, ma in intima connessione con le sue radici:

> Raymond sait que je reviendrai au Villaret. Il sait que je n'ai plus peur de dire mon attachement à la terre des paysans. Apaisé, je retournerai aussi sur les hauts plateaux froids et les vallées profondes du massif. Ce soir, je filme cette lumière qui n'est pas comme les autres et je ne suis pas près de l'oublier.

---

[391] S. Kaganski, *Profils paysans de Raymond Depardon (1re partie: "l'approche"; 2e partie: "le quotidien »),* www.lesinrocks.com.

[392] S. Gnaba, *Raymond Depardon. Dans les règles de l'art*, cit., p. 13

[393] *Ibidem*

Chantal Akerman, *D'Est* (1993)

…je voudrais faire un grand voyage à travers l'Europe
de l'Est tant qu'il en est encore temps.
La Russie, la Pologne, la Hongrie,
la Tchécoslovaquie, l'ex-Allemagne de l'Est…
Et pourtant, même si les raisons affectives sont réelles,
je ne veux pas faire un film du genre
recherche de mes origines,
parce qu'encore une fois qui cherche trouve,
trouve trop bien et s'arrange un peu trop pour trouver
Chantal Akerman, Autoportrait en cinéaste[394]

Girato nel corso di un viaggio che l'ha portata ad attraversare Germania, Polonia, Russia, per approdare infine a Mosca, *D'Est* (1993) nasce quasi indirettamente dalle riprese effettuate in quei luoghi tre anni prima, inizialmente destinate alla realizzazione di un film sulla poetessa Anna Akhmatova. Akerman ripercorre in questo modo il viaggio dei genitori (ebrei polacchi costretti a lasciare il loro paese a causa delle persecuzioni naziste) dalla Polonia al Belgio, terra in cui è cresciuta. Si tratta di un'opera che si inscrive a pieno titolo all'interno di quella produzione a carattere autoetnografico, tesa ad evidenziare come il proprio vissuto risulti implicato in più ampie istanze etiche e culturali, a cui faranno seguito *Sud*, *De l'autre côté* e *Là bas,* film qui ugualmente presi in esame.

Filmato in 16 mm per la televisione, *D'Est* darà vita ad una video installazione[395], *D'est au bord de la fiction* (1995), ampiamente analizzata nel catalogo dell'esposizione tenutasi alla Galerie Nationale du Jeu de Paume, presso il Palais des Beaux-Arts a Bruxelles. Il ricorso alla video installazione, che diverrà nel tempo una costante, continua a testimoniare la volontà della

---

394 C. Akerman, *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste,* Coédition Centre Pompidou - Cahiers du cinéma, Paris, 2004.

395 A partire dalla fine degli anni novanta, Chantal Akerman ha partecipato a mostre d'arte contemporanea quali Documenta 11 e l'edizione 2001 della Biennale di Venezia. Questi lavori sono frutto di film pre-esistenti o di commissioni, e vengono mostrati al di fuori di spazi cinematografici, talora quali parti integranti di mostre individuali o di gruppo: *D'est: au bord de la fiction* (1995); *Self-Portrait/Autobiography: A Work in Progress* (1998); *Sud* (1999); *Women Sitting after a Killing* (2001); *De l'autre côté* (2002); *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* (2004); *Là-bas* (2006); *Tombée de nuit sur Shanghai* (2007); *Femmes d'Anvers en Novembre* (2008); *Maniac Summer* (2009).

regista di muoversi in uno spazio di sperimentazione, cifra che ha contraddistinto tutta la sua prassi artistica.

Pur non essendo presente in video né fisicamente, né per il tramite della voce, le scelte estetiche e formali lungi dal fornire una visione oggettiva, determineranno una amplificazione della sua presenza autoriale. Il film è infatti contraddistinto da un rigore formale radicale, in cui la sintassi filmica è animata da un'alternanza di *travelling* laterali in esterno e lunghi piani fissi di interni o esterni. La macchina da presa registra incessantemente i luoghi attraversati, le persone che li animano, soffermandosi con attenzione sui singoli volti e sui movimenti dei corpi nello spazio, corpi intenti ad attendere in coda l'arrivo di un mezzo di trasporto, o più prosaicamente seduti ad un tavolo o impegnati nella preparazione del caffè. La quotidianità così esperita, attraverso una dilatazione temporale che interroga la nostra attenzione, diviene un viatico per una narrazione che, muovendosi parallelamente rispetto alle immagini, consente l'individuazione di una dimensione transtorica. Non vi è alcun interesse a capire l'identità di queste persone o quale sia la loro destinazione, quanto di rilevarle quali presenze fantomatiche ascrivibili ad una dimensione errante. Ciò che emerge è come quel presente registrato dalla macchina da presa, pur non evidenziando segni tangibili di quanto ha avuto luogo in quei contesti, conservi innegabilmente tracce residuali di trascorsi dai risvolti tragici, resistenti interferenze del passato, come Akerman stessa conferma: «Ces visages *D'est*, je les connaissais, ils me faisaient penser à d'autres visages…Et ces files d'attentes, ces gares, tout cela résonnait en moi, faisait écho à cet imaginaire, à ce trou dans mon histoire…».[396]

Le traiettorie reali sembrano infatti evocare quelle effettuate in altri tempi, da altre generazioni, durante altri esodi che hanno contraddistinto la Storia. Alisa Lebow parla in questo senso di una logica chiasmica per cui «D'est is a portrait of a landscape and a landscape of many portraits. Landscape may indeed be a text on which generations write recurring obsessions».[397] Mantenendo tale assunto, quanto avviene in questo e negli altri film della regista oggetto della nostra indagine, è una sorta di appropriazione di un vissuto altrui, in qualche

---

[396] C. Akerman, in *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*, cit., p. 129.

[397] A. Lebow, *Memory once removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography Chantal Akerman's D'Est,* in «Camera Obscura» 52, vol. 18, n. 1, 2003, p. 43.

modo in intima risonanza con quanto personalmente esperito[398], definendo una declinazione autobiografica che si discosta da formule note, per acquisire una dimensione che trova nella condivisione di esperienze traumatiche una diversa espressione, un'apertura «à la présence des êtres, des choses, des lieux, à leur mode d'existence».[399]

Un'estetica, quella di Akerman, che come puntualmente sottolinea Katherine Butler, utilizza l'aspetto formale in forma metadiscorsiva; la reiterazione di movimenti di macchina, piuttosto che di situazioni, assieme all'estensione temporale delle sequenze, converge nel rendere complessa la ricezione dell'immagine: «her film grows from an aesthetic that uses the formal to complicate the discursive, in order for some deeper meaning to emerge».[400]

D'Est sembra radicarsi all'interno di un percorso identitario in cui il ruolo della memoria è decisivo, ricordi che, pur non appartenendole, si sono negli anni depositati sino a diventare riverbero costante in tutta la produzione qui presa in esame. Secondo quanto attestato dalla regista in diverse occasioni, la pressione fantasmatica di eventi taciuti, sembra essere all'origine della sua personale ricerca autobiografica; una scena primaria[401], che si costituisce quale punto opaco, che continua a perforare il suo presente, sollecitandola a individuare attraverso il suo fare artistico, la possibilità di un'articolazione:

> Un enfant avec une histoire pleine de trous, ne peut que se réinventer une mémoire. De ça, je suis certaine. Alors l'autobiographie dans tout ça ne peut être que réinventée. Elle est toujours réinventée, mais là, avec cette histoire pleine de trous, c'est comme s'il n'y avait même plus d'histoire. Que fait-on alors? On essai de remplir ces trous…par un imaginaire nourri

---

398 C. Akerman, «La narration de mes filmes n'est pas autobiographique, mais le sentiment l'est», C. Akerman, *Plaquette de la rétrospective,* in «Le République», 19/05-29/05/1999, Paris, p. 5.

399 J. Aubenas, *Chantal Akerman. D'Est / 1993 - Sud / 1999 - De l'autre côté / 2002*, in F. Dujardin (sous la direction de), *Regards sur le réel. 20 documentaires du 20e siècle*, Yellow Now / Côté cinéma, Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2013, p. 33.

400 K. Butler, *Bordering on fiction: Chantal Akerman's From the East,* in G. A. Foster (edited by) *Identity and Memory: the films of Chantal Akerman*, Flicks Books, Trowbridge, England,1999, p. 162.

401 «Her primal scene that runs unwittingly yet consistently throughout the body of her work», A. Lebow, *Memory once removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography Chantal Akerman's D'Est,* cit., p. 38.

> de tout ce qu'on peut trouver, à gauche, à droite et au milieu du trou. On essaie de se créer une vérité imaginaire à soi.[402]

Marianne Hirsch definisce questa presa costante di un passato indiretto sull'esistenza e sulla prassi artistica di figli di sopravvissuti a traumi collettivi, attraverso il concetto di postmemory: «Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its objet or source is mediated not through recollection but through projection, investment, and creation».[403]
Non sembra esservi la possibilità di eludere tracce di un passato tutt'ora presente, rinvenuto attraverso una sorta di processo transitivo, come lo ha definito Lebow[404], che si inscrive nei corpi, nei volti delle persone che abitano i luoghi percorsi. La stessa madre della regista, una volta visto il film, ha riscontrato come alcune delle immagini risvegliassero impressioni, attivassero il ricordo:

> For people of my mother's generation, they recognize themselves in the film; for example, in *D'Est* she recognizes clothes she used to wear, she recognizes faces. These images exist in her already. When I made the film I - who was born after the war - often wondered why I shot this and not that. I didn't know. But afterward, when the film was finished, I understood that those particular images were already in my head, and I was looking for them.[405]

Ecco allora che anche le scelte espressive alla base del suo vocabolario poetico, si allontanano dal formalismo che contraddistingue il *reportage*, per adottare forti strategie enunciative, che utilizzano la dimensione temporale per veicolare il rapporto dialettico che intercorre tra dimensione soggettiva e alterità: la visione si attarda nell'osservare luoghi e persone, rendendo quel tempo esperienza palpabile, evocandone aspetti intimamente perturbanti. Ecco quanto Akerman afferma a questo proposito:

---

[402] C. Akerman, *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*, cit., p. 30.

[403] M. Hirsch, *Projected memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy,* in M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer (edited by), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover, 1999, p. 8.

[404] «The film is a transitive autobiography of a past life, lived vicariously through her mother's memories and reveled indirectly through the faces of others», A. Lebow, *Memory once removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography Chantal Akerman's D'Est,* cit., pp. 46, 47.

[405] C. Akerman, *In Her Own Time, Miriam Rosen in Conversation with Chantal Akerman,* april 2004, http://mariangoodman.com.

> You know, when most people go to the movies, the ultimate compliment—for them—is to say, "We didn't notice the time pass!" With me, you see the time pass. And feel it pass. You also sense that this is the time that leads toward death. There's some of that, I think. And that's why there's so much resistance. I took two hours of someone's life.[406]

Come evidenzia Christian Boltansky, uno dei maggiori esponenti dell'arte francese contemporanea, la cui produzione è fortemente incentrata sul concetto di memoria, è proprio la capacità della cineasta di consentire allo spettatore di rinvenire nella sua produzione il movimento perturbante che percorre l'immagine, traducendone la valenza universale: «C'est cela, parler de quelque chose de totalement personnel, individuel, mais que chaque personne qui regarde reconnaît. Dans le films de Chantal Akerman, on ne découvre pas, on reconnaît. C'est exactement cela, le travail d'un artiste».[407]

---

[406] *Ivi*

[407] C. Boltanski, *Histoires d'Amérique et d'Est*, in *Autoportrait en cinéaste,* cit.*,* p. 203.

Chantal Akerman - *Sud, De l'autre côté, Là-bas*

> *Non è che il passato getti la sua luce sul presente o che il presente getti la sua luce sul passato; l'immagine è piuttosto ciò in cui il passato viene a convergere con il presente in una costellazione.*
>
> *Walter Benjamin*

Sud (1999), *De l'autre côté* (2002), *Là-bas* (2006) di Chantal Akerman[408] sono opere che pur non essendo state concepite come tasselli di un progetto unitario, convergono sotto svariati aspetti. Si tratta di lavori difficilmente ascrivibili ad un genere pre-costituto, preferendo come terreno di sviluppo una zona liminale, dove il documentario, il racconto di finzione e l'autobiografia si incontrano dissolvendosi l'uno nell'altro.[409] Il viaggio della cineasta in Texas (*Sud*), al confine tra Messico e Arizona (*De l'autre côté*) e a Tel Aviv (*Là-bas*) unisce episodi legati alla cronaca locale ad una riflessione estetica e tematica che fa sì che gli eventi si iscrivano in un paesaggio tanto mentale, quanto fisico.[410] Nel tentare di dar forma alla memoria, la riflessione storica tralascia una ricostruzione puntuale dei fatti e l'uso d'immagini d'archivio. L'approccio documentaristico adottato, allontanandosi dai tratti distintivi del "modo classico", sviluppa uno sguardo che trapassa la superficie evenemenziale, portando alla luce sedimentazioni rimembranti. Attraverso il dispiegamento di quelle che potremmo definire immagini dialettiche secondo un concetto di derivazione benjaminiana, ripreso da George Didi-Huberman[411], immagini che partendo dalla loro dimensione figurativa sono in grado di instaurare un rapporto diretto

---

[408] Quelle che seguono sono alcune delle monografie più esaustive sulla produzione della cineasta: *C. Akerman*, Bande(s) à part, Bobigny, 2014; G. A. Foster, *Identity and memory. The films of Chantal Akerman*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2003; V. Pravadelli, *Performance, rewriting, identity. Chantal Akerman's Postmodern Cinema*, Otto Editore, Torino, 2000.

[409] In merito ai rapporti tra documentario, racconto di finzione e autobiografia si vedano, tra gli altri, R. Odin, *Della finzione*, tr.it., Vita e Pensiero, Milano, 2004, R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video,* tr. it., Mondadori, Milano, 2007, AA.VV., *Theorizing Documentary,* a cura di M. Renov, AFI Film Readers, Routledge, New York and London, 2012.

[410] C. Akerman, *Text de présentation du film Sud*, AMIP, Paris, 1999.

[411] G. D. Huberman, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi, Roma, 2008, p. 123.

con il loro ampio apporto semantico, risolvendosi in una struttura aperta, mai univoca, Chantal Akerman ci consente di abitare un presente reminiscente, che nel suo darsi fa sì che tempi e luoghi aprano ad una dimensione a-cronica. Sono scelte compositive, quelle effettuate dalla regista, nelle quali il ritorno delle forme, pur nella discontinuità temporale, afferma la sopravvivenza di stratificazioni iconiche significanti. Al di là dell'attualità dei fatti di cronaca presi in considerazione, *fait divers* di origine barthesiana, (il linciaggio di un uomo di colore in *Sud;* l'emigrazione clandestina in *De l'autre côté;* la questione isrelo-palestinese *in Là-bas*) i temi affrontati, nonché il trattamento dei luoghi a sfondo delle vicende narrate, vibrano di un'eco che ne sottolinea la valenza politica e trans-storica. Immagini, quelle della cineasta, che rifiutandosi di riprodurre didascalicamente il passato, «lo fanno scaturire rapsodicamente».[412] Lei stessa si sofferma sul loro processo di emersione: «mais ça je ne m'en rends compte qu'après les avoir terminés…des images mentales existaient en moi».[413] Le configurazioni mentali alle quali si riferisce la regista riguardano una questione che attraversa molta della sua produzione: una ricerca identitaria abitata dal fantasma dell'olocausto. Figlia di ebrei di origine polacca emigrati in Belgio, Chantal Akerman si confronta da sempre con una memoria indiretta, l'esperienza dei campi di concentramento vissuti dalla madre e dalla nonna, e con la necessità di penetrare il loro silenzio su quanto era accaduto, «comment se remémorer quelque chose qu'on n'a pas vécu».[414]

Come ci ricorda Didi-Huberman, l'atto rammemorativo apre una questione critica. L'emergere dell'oggetto dall'atto rimembrante è privo del contesto originario. Il compito dell'immagine dialettica non sarà quindi quello di riprodurre il passato in quanto questo sarà destinato a non darsi più in quanto tale, ma bensì di farlo scaturire attraverso un procedimento di emersione improvvisa.[415] Nei lavori analizzati, il lungo soffermarsi della videocamera su elementi del paesaggio o sulle singole testimonianze, attiva pregnanze soggiacenti,

---

[412] *Ivi*, p. 123.

[413] Intervista raccolta da P. Amoury, E. Lebovial, *Chantal Akerman. J'étais inconsciente des images que je cherchais*, in "Liberation", 4 juin 2003.

[414] C. Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, cit., p. 44.

[415] G. D. Huberman, *Il gioco delle evidenze*, cit., p. 123.

«consente di smascherare la rappresentazione»,[416] aprendo ad un ritorno memoriale. Il movimento esplorativo nello spazio, unitamente alla durata delle sequenze, partecipa di uno stesso processo di mostrazione che annulla qualsiasi gerarchizzazione dei luoghi, un modo per lo sguardo di penetrare la realtà per esperirla fenomenologicamente. Per la cineasta è ancora una volta la necessità di esorcizzare i fantasmi personali,[417] ripercorrere esperienze di vita, articolare visivamente tratti di un evento traumatico. Viste le premesse, possiamo allora chiederci attraverso quali espedienti formali e stilistici la regista consenta di rinvenire nella dimensione figurativa dell'immagine il riverbero di una stratificazione mnesica, l'emergere di una interrogazione più ampia, l'affiorare di un passato più che mai attuale. Quello che traspare dalle parole dei testimoni di colore intervistati in *Sud e De l'autre côté,* lungi dal risolversi in una condivisone empatica, attesta piuttosto l'affermazione di una condizione etica, che si erge al di là della singolarità di ogni vicenda raccontata, veicolando una trasmissione della memoria quale bene comune, condiviso, al di là dei singoli particolarismi. Diversamente, la dimensione memoriale in *Là-bas*, allontanando sia l'apporto testimoniale che il continuo movimento nello spazio, assume toni più intimi, risolvendosi in scelte formali radicali, atte a tradurre visivamente un lungo monologo interiore.

Sud

Il film, presentato al festival di Cannes nel 1999, nasce da un episodio di cronaca: il linciaggio di un uomo di colore, James Byrd Jr., nella cittadina di Jasper in Texas. La notizia raggiunge la regista mentre stava progettando un viaggio nel sud degli Stati Uniti, con l'intenzione di realizzare un film ispirato dai testi di William Faulkner e James Baldwin, autori da lei particolarmente amati. Come ricordato in precedenza, le scelte della Akerman allontanano il registro documentaristico classico. Le testimonianze presenti nel film non si limitano all'omicidio dell'uomo, bensì abbracciano riflessioni più ampie rispetto al contesto storico e culturale che fa da sfondo agli accadimenti. Sono i luoghi

---

[416] C. Maury, *Habiter le Monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel,* Yellow Now - Côté cinéma, Crisnée, 2011, p. 25.(la traduzione è mia)

[417] J. Aubenas, *Chantal Akerman. D'Est / 1993 - Sud / 1999 - De l'autre côté / 2002*, cit., p. 190.

che, al pari delle presenze umane, divengono veri protagonisti della narrazione, grazie all'uso insistito di lunghi travelling che attraversano l'ambiente naturale ai bordi della cittadina di Jasper, nonché le strade urbane, che rivelano la quotidianità degli abitanti del posto. Spesso ai movimenti laterali di macchina si affiancano riprese con videocamera fissa, momenti in cui la visione si consente una stasi per addentrarsi nella stratificazione di senso attivata dall'immagine. In qualche modo si tratta di un'opera che muove dagli stessi presupposti che avevano animato *D'Est:* l'ossessione personale della cineasta verso la storia.[418]

I titoli di testa del film scorrono su schermo nero mentre il sottofondo sonoro si anima di suoni naturali quali cinguettii e ronzii in presa diretta. Nessuna voce umana, se non quella di qualche saluto spontaneo da parte di passanti incontrati, nessun uso di musiche: il silenzio del Sud, «un silence de plomb»[419], come lo definisce lei stessa, con lo svelarsi progressivo degli eventi, si addenserà gradualmente, velando di inquietudine i luoghi ripresi, anche grazie ad una abile sintassi filmica, contraddistinta da una dinamica di anticipazione e svelamento sulla quale avremo modo di ritornare.

Prima di introdurre le testimonianze che ricostruiranno gli eventi, attraverso le prime sequenze del film la regista ci presenta, per singoli quadri, frammenti della quotidianità di Jasper. Tutto sembra volto a evidenziare una sorta di paludosa stasi temporale.

È una donna di colore seduta su di una sedia a dondolo in un patio, con una neonata in grembo, e tre bambini di diverse età attorno, ad introdurci il primo racconto. Il suo intervento si muove tra passato e presente, rievocando ciò che la sua gente, alle dipendenze dei bianchi, era costretta a fare e ciò che oggi invece non devono più fare, facendo emergere come la battaglia per i diritti civili dei neri abbia consentito loro l'emancipazione dallo stato di sudditanza imposto dall'uomo bianco. Quello che segue è un breve estratto dalle sue affermazioni: «It has changed the whole life since my time…back in my time we had to do all hard slaving work for the white people because we didn't have the choice...it's better now…now we don't have to do that…».

---

[418] C. Akerman, *Sud, Notes de Production*, Doc et Co, Paris, 1999, p. 3.

[419] *Ibidem*

L'insistenza sul *now* rileva la forte presenza dell'orgoglio di una dignità conquistata a duro prezzo. Se il racconto di ciò che è stato enfatizza il peso del sopruso subito, l'intensità con la quale l'adesso espropria l'allora emerge con forza. Un atto di resistenza estrema, la volontà di non farsi piegare, di continuare a «camminare diritti»[420] per allontanare la barbarie dal proprio orizzonte esistenziale.

La notte dell'uccisione viene nominata per la prima volta attraverso un testimone che dichiara come, destato da un forte rumore proveniente dall'esterno, fosse andato alla finestra e avesse visto un veicolo sbandare ai lati della strada. Solo la mattina seguente, al suo risveglio, la presenza dei poliziotti sulla via antistante la sua abitazione gli fa capire che era successo qualcosa di grave. «It 's when they found the body». Poche parole annunciano il ritrovamento del corpo. Non vengono forniti ulteriori elementi. un travelling all'indietro,ci induce invece a percorrere una strada in una zona boschiva fino a quando lo scorrimento visivo trova uno stallo all'altezza di un cimitero. Subito dopo un giornalista, all'interno della redazione di un giornale locale, racconta in maniera puntuale l'omicidio di James Byrd Jr., di come sia stato trasportato in una zona remota, picchiato e legato al veicolo che lo ha trascinato per circa cinque chilometri in una zona abitata principalmente dalla comunità di colore. Il corpo dell'uomo è stato infine abbandonato nei pressi del cimitero di Huff Creek. Pezzi del suo corpo sono stati trovati sparsi lungo il tragitto percorso dal veicolo. Il delitto, dichiaratamente a sfondo razzista, è stato commesso da tre esponenti del movimento per la supremazia bianca. Quella percorrenza e quel cimitero trovano solo ora una collocazione nella modalità espositiva dei fatti, che fa emergere come il montaggio divenga una delle componenti essenziali nella definizione di uno stile che, sfidando regimi discorsivi precostituiti, (non soltanto il dispiegamento del racconto, ma anche la stessa "forma documentario") consente all'immagine di continuare a liberare la sua intrinseca potenza, all'interno di una riformulazione espressiva[421] che troverà gradualmente una sua piena definizione.

---

[420] P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1976, p. 36.

[421] R. De Gaetano, *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa, 2012, p. 6.

Un grande albero campeggia al centro della sequenza successiva, esempio di inquadratura fissa centrale del paesaggio che richiama un espediente formale presente in molta della produzione della cineasta. Poco oltre vi è un'ulteriore testimonianza da parte di una donna di colore che racconta di come, durante la sua infanzia, gli alberi lungo le strade fossero piegati dal peso della impiccagioni. Risulta ora più chiaro come la sintassi filmica di *Sud* sia strutturata sull'anticipazione visiva dei racconti che si susseguono. L'immagine precede, non è mai in concomitanza, ma si erge a paradigma iconico, isola il senso, lo amplifica proprio in quanto lo anticipa, un significato in attesa di un significante.
Una funzione essenziale nell'economia compositiva del film risultano avere le inquadrature fisse delle piantagioni di cotone e dei campi di lavoro dei detenuti in uniforme penitenziaria, ripresi mentre vangano il terreno, controllati da un poliziotto a cavallo: sedimentazioni delle forme che «éveillent des réminiscences»,[422] perturbano la visione interrogandola, aprendola ad una riflessione sulla congiuntura di diverse temporalità.
Una sequenza su tutte si impone per intensità e durata. Si tratta di un girato di circa tredici minuti dedicato alla celebrazione religiosa in memoria di James Byrd Jr.. L'intera comunità di colore prende ora la parola. La scansione puntuale dei nomi dei componenti della famiglia dell'uomo fa appello a delle identità nella loro singolarità; una radicale presa di posizione rispetto all'annullamento incarnato dall'omicidio. L'enfasi con la quale vengono pronunciati versi della Bibbia e inneggiati canti ci consente di avvicinare maggiormente la dimensione del dramma, attivando una sorta di sublimazione dell'orrore perpetrato.
Gli interventi si concludono in una sorta di opposizione binaria. Se durante la testimonianza resa, lo sceriffo di Jasper assicura che l'unico problema della comunità è la disoccupazione, negando che nella cittadina le questioni razziali siano più sentite che in altre zone del paese, l'ultimo testimone sembra sconfessarlo. Si tratta di un ispettore di polizia bianco, infiltratosi all'interno del gruppo che ha decretato la morte di James Byrd Jr.. Racconta di come il movimento ariano nazionale sia cresciuto considerevolmente negli ultimi quindici anni negli Stati Uniti, sotto l'egida di una identità cristiana che in nome

[422] C. Akerman, *Sud, le voyage. Texte de présentation du film*, Shellac, Paris, 1998, p. 14.

del credo «race is nation and nation is race» vorrebbe i neri, i messicani, gli orientali espulsi dagli Stati Uniti.
L'ultima lunga sequenza ripercorre la strada osservata in precedenza. Muoversi a ritroso in quei luoghi dove il corpo di James Byrd Jr. è stato letteralmente disseminato amplifica la memoria del linciaggio attraverso un vuoto evocativo, che si nutre dei racconti delle persone intervistate. La loro narrazione racchiude il ricordo di ciò che è accaduto, lo riattualizza: «l'immagine tocca un reale che la realtà stessa fin lì ci aveva velato».[423] La progressione del movimento della vettura e al contempo la retroversione dello sguardo su di un luogo sul quale si é perpetrata la barbarie, richiamano alla memoria il lato oscuro del progresso storico benjaminiano,[424] l'inesorabile avanzare di una civiltà che continua a confrontarsi con le sue tante zone d'ombra.

De l'autre côté

Sono ancora una volta i territori del sud degli Stati Uniti, in particolare la frontiera tra Arizona e Messico, a costituire l'ambientazione delle vicende di *De l'autre côté.* La regista decide di recarsi in quei luoghi dopo aver letto notizie relative al costituirsi di gruppi di comuni cittadini decisi a difendere le proprietà dall'invasione di immigrati clandestini messicani che penetrano nei loro terreni nel tentativo di raggiungere gli Stati Uniti. Interviste a abitanti di cittadine vicine al confine o famigliari di persone decedute durante il viaggio di attraversamento del deserto animano la prima parte del film mentre successivamente intervengono esponenti delle forze dell'ordine o comuni cittadini statunitensi.
In virtù del movimento nello spazio, abitiamo quei luoghi in una sorta di erranza discreta che si intensifica e si addensa nel momento in cui ai lunghi piani sequenza subentrano le inquadrature fisse. Molte di queste mostrano il muro di confine, che viene filmato da angolazioni diverse, in varie fasi della giornata. In

---

[423] Il riverbero del trauma dell'olocausto nella produzione di Chantal Akerman, trova particolare attinenza con le tesi sostenute da George Didi-Huberman sulla necessità di continuare a lavorare sull'"indicibile" dell'eccidio nazista:«La *memoria* della Shoah non dovrebbe cessare di riconfigurarsi - e di precisarsi, nel migliore dei casi - grazie a nuove relazioni da stabilire, nuove somiglianze da scoprire, nuove differenze da sottolineare».G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005, p. 218.

[424] W. Benjamin, *Scritti filosofici,* in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it., Einaudi, Torino, 1962, p. 80.

questo ritorno dell'immagine, diversa ma sempre uguale, si accede ad una dimensione figurativa rimembrante. Quei tratti di recinzione, ostacoli da superare, barriere estranianti, sono spesso illuminati da fari che accecano. Vi è insistenza della videocamera su queste luci che non possono non evocare immagini dei campi di concentramento. La memoria rifugge da ogni criterio di temporalità cronologica; è attraverso l'attualità del presente che il processo mnesico vede il passato riaffiorare, spesso in quell'aprirsi di «faglie sismiche», come le definisce Didi-Huberman prendendo a sostegno delle sue tesi le teorie freudiane: fratture che improvvisamente ci consentono di dischiudere un universo proteiforme e germinativo.

Le testimonianze raccolte in territorio messicano parlano di uomini e donne alla ricerca di un futuro che possa garantire la sostenibilità alle loro famiglie. C'è molta compostezza nel loro modo di raccontarsi, nonostante questo sia spesso abitato dalla morte di famigliari che hanno tentato l'attraversamento del confine.

Il primo ragazzo ascoltato si trova al lato destro della porta d'ingresso di una abitazione. L'inquadratura della videocamera consente di penetrare nella casa e al contempo sentire e osservare il giovane uomo. Sullo sfondo una finestra aperta: una messa in doppio della soglia che sottolinea sin dall'inizio una collocazione fisica liminale. Il giovane narra della sua intenzione di lasciare la terra natale per raggiungere gli Stati Uniti, del viaggio nel deserto del fratello partito prima di lui, di come molti di coloro che hanno condiviso la traversata siano morti durante il tragitto. L'esposizione dei fatti si anima di piccole esitazioni, accenni alla difficoltà di immettere aria nei polmoni per permettere alla voce di raccontare una storia che stenta a prendere vita in quanto frenata da quel lato oscuro che ne costituisce la fondamentale essenza. La definizione fisica di uno spazio di attraversamento si impone quindi da subito come elemento strutturante dal quale scaturirà la dinamica delle vicende oggetto della narrazione. Tra le ulteriori testimonianze mi soffermo in particolare su quella fornita da un'anziana donna, in quanto paradigmatica rispetto allo stile adottato.

L'inquadratura in campo medio mantiene una distanza rispettosa e consente al contempo di fornire delle indicazioni significative rispetto al contesto di vita della donna. Seduta frontalmente, ella è posizionata all'estrema destra della stanza, sempre ai bordi di una porta. Tra le pieghe di un volto in cui un pesante vissuto ha sedimentato la sua inesorabile erosione, riusciamo a intravvedere il

trascorrere di un passato antico. Il viso della donna, immagine rammemorante, afflitto anche dagli esiti di una emiparesi, ci parla di una giovinezza umile ma mai rassegnata, di un'epoca in cui anche il poco sembrava costituire una risorsa che consentiva una vita dignitosa. Il dolore sordo, causato dalla perdita di un figlio morto nell'attraversamento del confine, trova emanazione solo in pochi istanti attraverso un sommesso, quasi impercettibile, pianto, di cui ci avvediamo solo per il fazzoletto estratto dalle tasche del grembiule: un *punctum* che irradia un *pathos* tanto più espressivo quanto più spogliato dai suoi tratti più manifesti.

Sul fronte statunitense, la testimonianza di uno sceriffo locale rivela ciò che la penultima sequenza confermerà essere un piano politico inquietante. L'uomo è ripreso al centro di una scrivania d'ufficio, in un contesto dove ogni oggetto trova nello spazio una collocazione rigorosa, al limite dell'asettico. Le sue dichiarazioni lasciano velatamente intendere che la decisione governativa di chiudere gli accessi più utilizzati dagli immigrati, al fine di scongiurare il ricorso a rotte più pericolose e impervie, nasconda in realtà una scelta calcolata: l'esito infausto degli attraversamenti era già stato previsto. Lo schermo è ora invaso dalle immagini fornite da un radar, accompagnate da una voce metallica proveniente da un ricetrasmettitore: individuiamo a poco a poco corpi umani dai sembianti spettrali che si muovono in fila indiana. Attraverso questo espediente tecnologico, le autorità statunitensi riescono a stanare i clandestini che decidono di tentare l'attraversamento del confine approfittando del buio notturno. Esempio eclatante del vedere senza essere visti, una delle possibili declinazioni dell'evoluzione del sistema post-panottico nell'epoca attuale[425], ma altresì anche l'estremo atto di supremazia di un potere soggiogante e invisibile, deriva dell'esercizio di un controllo sociale esasperato al fine della sicurezza individuale. Il viaggio di ritorno in autostrada è animato dalla voce fuori campo della cineasta che racconta la storia di una sparizione, un'identità che si dissolve, svanisce nell'indistinto senza lasciare tracce, raggelante eco dei tanti corpi ingoiati dall'arido territorio desertico. Questa volta alla lentezza

[425] Per un approfondimento sul concetto di "trasparenza" e le sue molteplici implicazioni nella società contemporanea si veda: D. Lyon, *La società sorvegliata. Tecniche di controllo della vita quotidiana*, tr. it., Feltrinelli, Milano, 2002., G. Wajcman, *L'oeil absolu*, Denoel, Paris, 2010, Byung-Chul Han, *La società della trasparenza*, tr.it., Notte Tempo, Roma, 2014.

dell'osservazione, al procedimento estensivo della ripresa quale insistita interrogazione del reale, si sostituisce una tragitto "metropolitano", contraddistinta dallo sfrecciare delle vetture in un'autostrada a più corsie, esempio di un'epoca «primitivamente moderne».[426]

Là-bas

Quasi interamente girato all'interno dello spazio circoscritto di una stanza, *Là-bas* (2006) continua a interrogare una dimensione memoriale profondamente radicata nelle vicende personali della regista. Questa volta l'erranza contemplativa quale tratto distintivo del dispiegamento del ricordo nel paesaggio trova un impedimento nel confronto diretto con la terra di Israele, in un *vis à vis* che con prepotenza ripropone un vissuto traumatico difficile da articolare. Trovandosi a Tel Aviv per un insegnamento presso l'università, la regista attiva la sua videocamera all'interno dell'appartamento in cui soggiorna. Attraverso il susseguirsi di inquadrature fisse, l'occhio meccanico riprende costantemente le finestre velate da tende di bambù, dalle quali si intravvedono alcune delle abitazioni antistanti, dove la vita esplica il suo quotidiano decorso. Questa visione estensiva viene interrotta solo quando la cineasta lascia l'appartamento per recarsi alla spiaggia della città e quando decide di filmare il cielo dal terrazzo nel tetto dell'edificio. In più momenti la sua voce fuori campo ci rende partecipi di un intenso monologo interiore che sfalsa la dimensione dell'opera secondo una definizione classica di documentario e ne definisce la peculiare scansione temporale, nella quale aneddoti quotidiani convivono con rimembranze e riflessioni esistenziali. In una reclusione volontaria, quasi totale, la cineasta sperimenta il suo essere abitata da un passato che non cessa di ripresentarsi.

Il racconto e la progressione delle immagini procedono parallelamente, ma in maniera autonoma. Non vi è infatti alcuna correlazione tra ciò che udiamo provenire dalla voce della regista ed il contesto filmato. Contrariamente a quanto accadeva in *Sud* e *De l'autre côté*, il suo occhio agisce in autonomia rispetto a quello della videocamera. Percepiamo il suo corpo muoversi

---

[426] C. Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, cit., p. 93.

all'interno dell'appartamento, rispondere al telefono, scartare del cibo, ma non la vediamo mai, se non per brevi frammenti, come quando la parte alta del suo capo invade il bordo dell'inquadratura o quando, in una delle ultime sequenze, assistiamo a una sua "messa in doppio" sulla quale ritorneremo.

Se in *Sud* era il silenzio ad ispessirsi sino a diventare intensamente evocativo, in *Là-bas* è l'incapacità di dire a diventare feconda, sia rispetto agli espedienti formali utilizzati, che per la configurazione degli spazi e la narrazione. Le finestre adombrate dalle tende vengono ostinatamente riprese da angolazioni diverse; le modulazioni della qualità della luce che filtrano dalla loro tramatura testimoniano l'alternarsi della varie fasi della giornata. Talora lo sguardo si avvicina, cercando di insinuarsi tra le fenditure, ma la materia resiste a una messa in forma, come la regista stessa ci conferma: «Il est vrai qu'Israël, pour moi, est un sujet intraitable».[427] Questa incapacità trova nella separazione del proprio sguardo da quello della videocamera una possibile soluzione in quanto le sue facoltà sensoriali sembrano temporaneamente ottuse. Ancora una volta le parole della regista traducono l'*empasse*: «je ne me sent pas d'appartenir et cela sans de souffrance ni orgueil…je suis déconnecté de presque tout…je regarde a peine, j'entends à peine, semi aveugle, semi sourde». La cineasta lascia spazio ad un flusso di parole dove un passato rimembrante e un presente contingente convivono in singoli frammenti, confermando come «tutti i fenomeni di memoria si presentano come intrichi - di campi, di senso, di tempi».[428] Non c'è nessuna volontà di dare ordine a quanto raccontato. Ancora una volta la materia stenta ad aggregarsi in una forma definita, preferendo un procedimento riconducibile alla libera associazione. Un'esposizione dai toni neutri, accompagnata da una cadenza monocorde, dalla quale traspare una sorta di anestesia emotiva. Nonostante il suo sforzo, sostenuto dalla lettura di complessi volumi sulla questione ebraica, continua a riconfermarsi l'incapacità di articolare ciò che alberga *là-bas,* ciò che persiste in lei ma che stenta a trovare una decifrazione. Una difficoltà che viene ribadita da una parola insistita: «c'est compliqué…», ripete più volte la sua voce graffiata. In una delle

---

[427] F. Bradfer, *Entretien avec Chantal Akerman. Chantal Akerman filme là-bas pour dire Israël,* in "Le Soir", http://archives.lesoir.be.

[428] G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg*, *la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 460.

sue rare uscite, sperimenta l'irrompere della violenza innescata dalla questione israelo-palestinese. Scopre come una bomba esplosa nei pressi della spiaggia abbia causato numerosi feriti. Ancora lo spettro di una violenza che non cessa di perpetrarsi, ancora l'incontro con un ritorno traumatico, come ricorda Slavoj Žlžeck, «il Reale dell'incontro traumatico il cui ruolo strutturale nell'economia psichica del soggetto resiste per sempre ad una riscrittura simbolica».[429] La violenza taciuta dal silenzio ostinato della madre sull'esperienza dei campi di concentramento, già ricordata in precedenza, il suicidio della zia, quel vuoto di senso e di conoscenza che non abbandona la cineasta, la spingono a trovare attraverso la creazione artistica un modo per far fronte ad un richiamo indentitario incalzante e ad un passato conturbante.

In una delle sequenze finali sperimentiamo visivamente la "messa in doppio" della regista ricordata in precedenza. L'occhio della videocamera riprende la sua immagine riflessa sullo specchio del bagno. Un espediente formale che traduce un tema al centro di tutta l'opera: una definizione di sé che stenta a darsi.

Ma veniamo alle limitate evasioni che la cineasta si concede, esponendo lo sguardo della videocamera allo spazio esterno. In due occasioni la macchina fissa riprende il mare di Tel Aviv: in pieno giorno e al tramonto. In altri momenti, è l'immagine del cielo osservato dal terrazzo nel tetto a interrompere la serie di sequenze d'interni. La scelta di limitare lo spazio esterno ad elementi primigeni quali aria e acqua, se da un lato può indurre la necessità di allontanarsi da una dimensione dove l'auto-reclusione diviene riflesso di una prigione interiore, dall'altro fa sì che cielo e mare si impongano come luoghi di sconfinamento, di temporanea immersione in uno spazio indistinto, dove la riflessione trova finalmente riposo.

Nella sequenza finale, le tende di bambù alzate sembrano concedere un'apertura. Pochi istanti dopo, un telefono squilla. Il taxi è arrivato. Chantal Akerman lascia l'appartamento. Il suo essere a Tel Aviv si è risolto in una dimensione puramente mentale, un passato rimembrante che non cessa di abitarla.

---

[429] S. Žlžeck, E. L. Santner, *Odia il prossimo tuo. Il movente teologico dello scacchiere politico*, Transeuropa, Massa, 2009, p. 117.

Attraverso un continuo processo di dislocazione, la memoria privata arriva quindi a trascendere i confini geografici, storici e culturali, abbracciando una più ampia prospettiva collettiva, grazie a scelte espressive che, attivando potenzialità significanti dei paesaggi vissuti e attraversati, danno vita a una temporalità che oscilla ininterrottamente tra presente e passato.

Agnès Varda, *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000)

What I'm trying to do - what I've been trying to do all along -
is to bridge the border of these two genres,
documentary and fiction.[430]

Varda'a film is primarily an experimental self-reflexive essay.[431]

Les Glaneurs et la glaneuse (2000) e *Les Glaneurs et la glaneuse deux ans après* (2002) sono opere che rientrano a pieno titolo all'interno di quella produzione autoriale che nell'esplorare fenomeni sociali e culturali della nostra contemporaneità, difficilmente divulgati dalle fonti d'informazione ufficiali, forniscono parallelamente delle significative istantanee della soggettività autoriale. Melissa Anderson, riferendosi ai film che ci apprestiamo ad analizzare, parla appunto di documentario soggettivo: «*Les Glaneurs* is, in this sense, a "subjective documentary"….it is as much about the film-maker herself as it is about gleaners….the film is wholly imbued with her subjectivity».[432]
L'istanza etico-sociale legata all'eccesso della società consumistica, accompagna un racconto in soggettiva attraverso il quale la cineasta si misura con un'esplorazione della sua fisicità segnata dall'incedere del tempo.
Si tratta di un tessuto filmico di natura composita, una struttura narrativa articolata, ma retta da uno stesso campo semantico, il tema della raccolta, dello "spigolare" che non solo viene declinato nell'indagine di un fenomeno socio-culturale con risvolti etici, ma diviene anche componente formale, in quanto attesta il processo di assemblaggio di immagini creato dalla regista con l'ausilio della sua mini DV. Questa duplice declinazione tematico-formale trova riscontro anche nelle osservazioni di Ágnes Pethő: «Agnès Varda's film is unique not only because it is a film about collecting and collectors, but because the film itself amounts to a genuine collection of media representations and also offers an

---

[430] M. Anderson, *The Modest Gesture of the Filmmaker. An interview with Agnès Varda*, in «Cineaste», vol. 26, n.4, 2001, p. 27.

[431] K. Corbett, *"Gleaners" and "Waste": The Post-Issue/Advocacy Documentary*, in «Journal of Popular Film and Television», 41:3, 2013, p. 134.

[432] B. Tyrer, *Digression and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse (2000)*, in «Studies in French Cinema», volume 9, n. 2, 2009, p. 170.

authentic record of the passion driving the filmmaker herself to collect and assemble and display the "booty" found in the world».[433]

L'attività di recupero è sempre esistita; un tempo consisteva nel raccogliere ciò che restava sul terreno dopo la mietitura. La pratica si è evoluta nel tempo. Oggi, in territorio francese, è un'attività tutt'ora praticata. Sono molti gli ambiti nei quali Varda articola il tema del *glanage*: vi è la necessità di capire quali sia la legislazione attuale rispetto alla raccolta in terreni privati; di indagare il fenomeno in quanto strumento di sopravvivenza per persone emarginate e di interrogare la scelta etica di coloro che, pur potendo acquistare cibo, decidono di nutrirsi attraverso quanto viene abitualmente scartato, sebbene commestibile. Gli spigolatori contemporanei con i quali si confronta la cineasta, non sono solo coloro che raccolgono resti di cibo alla fine di una giornata di mercato, o che nelle campagne prelevano patate scartate, pur perfettamente sane, in quanto aventi forme non conformi a quanto predispone la CEE, ma anche chi recupera oggetti dismessi ma ancora potenzialmente riutilizzabili, talvolta per fini artistici, quali elementi costitutivi di opere d'arte. La *glaneuse* Varda, decide di attraversare questo fenomeno nelle declinazioni più sopra citate, raccogliendo interviste di persone implicate a vario titolo, che a loro volta sollecitano indirettamente istanze legate anche alle mancanze dello stato sociale francese.

La struttura enunciativa di *Les Glaneurs* è retta dalla voce narrante della cineasta, che, intervallando interviste a riflessioni personali più intime, usa la videocamera per quasi tutta la durata delle riprese, filmando anche se stessa e attestando come la fusione tra pubblico e privato agisca costantemente nell'impianto filmico.[434]

L'incipit del film si affida a una serie di inquadrature su pagine di dizionari illustrati, in cui compaiono definizioni etimologiche di *glaner, glaneur, glaneuse* lette dalla voce *off* di Varda. Una delle riproduzioni che accompagnano le definizioni riproduce un'immagine del dipinto di Jean-François Millet, *Les glaneurs*. La sequenza successiva attiva un salto fisico che la conduce al

---

[433] Á. Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, pp. 346, 347.

[434] «As the film progresses, she will take us on a journey that crosses the boundaries between the personal and the collective, the human body and the landscape, and the ephemeral and the long-lasting», D. Torlasco, *Digital Impressions: Writing Memory after Agnès Varda*, www.readperiodicals.com.

Musée D'Orsay, dove viene custodito l'originale del quadro. Segue l'intervista ad una *glaneuse*: l'immagine pittorica si incarna improvvisamente[435] in una presenza fisica che introduce filmati d'archivio delle spigolatrici di un tempo, operazione che evidenzia la continua compenetrazione tra i registri temporali diversi, nonché tra regimi visivi.[436]

La parte centrale del film è introdotta da un montaggio rapidissimo, scandito dal ritmo sincopato di una canzone rap, incentrato su immagini del fenomeno odierno del *gaspillage* per la sopravvivenza, che affianca *glaneurs* in contesti sia urbani che agricoli: una modalità di raccolta un tempo, una necessità oggi per le persone indigenti.

Ma, come ricordato, la cineasta stessa è una *glaneuse* d'immagini e per rendere evidente questo suo ruolo, ricorre ad un espediente formale che è quello della messa in scena di se stessa, che sarà tratto ricorrente in *Les Plages D'Agnès.* Affiancandosi al dipinto *La glaneuse* de Jules Breton, lo reinterpreta, reggendo in spalla un mazzo di spighe di grano. Ecco le sue parole: «l'autre glaneuse, celle du titre de cet documentaire c'est moi…je laisse volontiers tomber les épis de blé pour prendre la caméra…ces nouvelles petites caméras elles sont numériques, fantastiques, elles permettent des effets stroboscopiques des effets narcissiques et même hyperréalistiques».

Viene così a delinearsi una configurazione visiva contraddistinta da incursioni pittoriche[437] che mantengono, nella maggioranza dei casi, un'attinenza tematica, mentre in altri, come nell'esempio del polittico del giudizio universale, *Le Jugement Dernier* di Van Der Wyden, il loro ingresso in video è dettato da incontri con luoghi raggiunti grazie ad una catena di contatti scaturiti

---

[435] «Ni tant affaire de vie, ni tant affaire de mort, les images peintes semblent plutôt relever, chez Varda, d'une survivance d'une vie au-delà de leur mort», C. Borges, S. de Jésus, *Mémoires de gestes dans l'oeuvre d'Agnès Varda*, in A. Fiant, R. Hamery, É. Thouvenel (sous la direction de), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, PUR, Rennes, 2009. p. 64.

[436] «Le film fait appel, sans les hiérarchiser, à une multiplicité de champs de référence. Il opère un va-et-vient entre le présent et le passé…L'effet du collage produit, familier dans le travail d'une documentariste qui tient toujours à rappeler la part du subjectif et la pluralité du réel, correspond aussi à la nature hybride (on pourrait dire impure) du genre même du film - à la fois documentaire, autoportrait et essai», M. Beugnet, *Poétique de la marge: Les Glanuers et la Glaneuse, Agnès Varda, 2000*, in J-P. Esquenazi (sous la direction de), *Cinéma contemporain, état des lieux*, Actes du colloque de Lyon, 2002, L'Harmattan, Paris, 2004, p.234.

[437] Per un approfondimento sull'uso della citazione pittorica nell'opera di Varda si veda: G. Lavarone, *Citazioni pittoriche nel cinema di Agnès Varda,* in C. Caramanna, N. Macola, L. Nazzi (a cura di), *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte.* Atti delle Giornate di studio. Padova, 29-30 maggio 2008.

casualmente, anche questa una declinazione di *glanage,* come ci conferma Varda stessa: «Pour ce glanage là, d'images, d'impressions d'émotions il n'y a pas de législation».

Da un punto di vista formale, riprese professionali si accostano a quelle effettuate dalla stessa Varda, determinando un ibridismo che non nuoce al processo di ricezione spettatoriale, ma anzi, ne favorisce l'avvicinamento, nel loro essere introdotti alla prosaicità di luoghi e ambienti: «Les choses que j'ai tournées seule, comme le plafond de ma maison, semblent familières. Les spectateurs se sentent proches de moi».[438]

In questo senso, anche il coinvolgimento empatico dei suoi interlocutori, tutte persone comuni, ha un ruolo significativo nel cogliere l'attenzione del pubblico. Se, parimenti a Depardon e Akerman, il trattamento delle testimonianze raccolte avviene attraverso una modalità di ascolto rispettoso, che non prevede interferenze di giudizio da parte dei cineasti, rispetto allo spazio fisico che si frappone tra registi e protagonisti, alle riprese con macchina da presa fissa e alla durata estensiva delle sequenze, Varda sceglie una formula che potremmo definire "diversamente partecipata". La DV gioca un ruolo fondamentale; costituendosi quale propaggine pressoché fisica, non ha la necessità di concedere del tempo a coloro che vengono di volta in volta interpellati, affinché ne possano assimilare la presenza, in quanto essa appare un elemento integrato all'occhio della regista. Questa versatilità dello strumento di ripresa, consente quindi di avvicinare fisicamente gli interlocutori, annullando la distanza tra istanza registica e testimoni intervistati: «J'aime particulièrement réaliser des documentaires parce que je me mets à chaque fois en situation de modestie et de risques. Lorsque j'écoute les gens, je ne sais rien. Je découvre des choses que je n'imagine même pas et j'essaye alors d'en rendre compte sans aucun gout du sensationnel».[439] Difficile poter scegliere tra i tanti protagonisti che si alternano in video, tutte presenze altamente significative. Tra tutti Alain, giovane che si nutre di quanto riesce a recuperare alla chiusura dei mercati ortofrutticoli e che alla sera tiene corsi di alfabetizzazione per immigrati; Salomon, che recupera elettrodomestici, riparandoli e donandoli ad amici a cui

---

[438] R. La Rochelle, *«Une petite lueur…». Entretien avec Agnès Varda,* in «24 Images», n. 105, 2001, p. 6.

[439] M. Levieux, *Propos d'Agnes Varda*, in L'Humanité, 7 juillet 2000.

servono, e raccoglie il cibo scartato dai supermercati per condividerlo con l'amico Charly, che lo ospita nella sua casa; luogo in cui si raccoglie tutto ciò che altri gettano.

È facilmente rinvenibile in questa "propensione all'altro" del soggetto creatore quanto pertiene ad uno sguardo autoetnografico, talora declinato in quella che Renov definisce etnografia domestica, contraddistinta da un rapporto di reciprocità che vede autore e soggetti rappresentati ugualmente implicati nell'impianto filmico:

> …in a limited way, domestic ethnography occasions a kind of intersubjective reciprocity in which the representations of self and other are simultaneously if unequally at stake…With domestic ethnography, authorial subjectivity is explicitly in question or on display. There exist a reciprocity between subject and object, a play of mutual determination, a condition of consubstantiality.[440]

Come già ricordato nel secondo capitolo, un altro importante aspetto legato all'ausilio del digitale, è la possibilità di avvicinare la superficie del visibile, indagandone in mondo interstiziale la matericità. È la regista stessa a confermarlo:

> Avec le numérique, qui fait microphotographique, on peut filmer sa main à cinq centimètres. C'est vrai que ça donne une intimité, oui. La main, les cartes postales, les patates, une fleur qui m'a émue, la terre, je les ai filmées moi-même avec cette caméra. C'est faux de dire que la main droite ignore ce que fait la main gauche. Une main filme, l'autre s'amuse; une main filme, l'autre vieillit. Cette caméra m'a amenée à cette liberté, cette intimité, pour dire: nous sommes tous doubles, cinéaste et personne, filmeuse et regardeuse.[441]

Una vicinanza che veicola un movimento di fascinazione rispetto a quanto di inedito possa scaturire dallo scrutare il profilmico, ma allo stesso tempo, quella potenzialità del mezzo, rivelando la componente autoritrattistica dell'opera, assume una connotazione perturbante nell'avvicinare Varda, parti del suo corpo, come i capelli canuti, l'epidermide delle mani segnata dalle macchie lasciate dall'incedere degli anni, rivelandole quell'alterità che pur riguardandola intimamente, risulta di difficile assimilazione: «c'est à dire c'est ça mon projet

---

[440] M. Renov, *The Subject of documentary*, cit., p. 219.

[441] R. La Rochelle, *«Une petite lueur…». Entretien avec Agnès Varda,* cit., p. 6.

filmer d'une main à l'autre main, entrer dans l'horreur…je trouve ça extraordinaire…je suis une bête que je ne connais…».

Les Glaneurs et la Glaneuse si conferma opera sintomo all'interno della produzione analizzata in questo capitolo, definendosi quale costrutto che, attraverso un ibridismo di genere,[442] fa convogliare istanze più propriamente soggettive verso un'interrogazione su alcuni degli aspetti più controversi della società del consumo.

Les Glaneurs et la glaneuse deux ans après (2002)

La regista, a distanza di due anni dal primo film, decide di crearne un proseguo, tornando a visitare molti dei protagonisti dei racconti visti in precedenza. Dopo la sua uscita nelle sale, *Les Glaneurs et la glaneuse* ha ottenuto un riscontro molto partecipato da parte del pubblico, che per manifestare l'entusiasmo suscitato rispetto ai temi trattati, ha deciso di inviarle una serie di lettere, cartoline, buste, spesso ottenute con materiale di riciclo. Tra coloro che la contattano inviandole i sopracitati manufatti, emergono ulteriori esempi di persone che condividono la passione per il riciclo di materiali e ne hanno fatto una forma d'arte. Rispetto al capitolo precedente, lo spazio che Varda decide di dedicare a se stessa è piuttosto contenuto, seppur altamente significativo. Si limita a filmare e a intervistare le persone incontrate in precedenza, che in alcuni casi sono passate alla ribalta e sono persino state oggetto di articoli apparsi sulla stampa o hanno partecipato come ospiti a trasmissioni televisive incentrate sul tema del *gaspillage*. Ciò che la interessa è certamente registrare le impressioni del pubblico che ha reagito in modo così entusiasta alla visione del film, ma contemporaneamente, l'istanza soggettiva assume una dimensione di ripiegamento interiore inedita, un dispiegamento del sé che si svincola dalla declinazione più propriamente politica[443] che ha animato entrambi i capitoli,

---

[442] «The film Itself is a hybrid, a collage of styles that *Les Glaneurs* thus appears as a cross between the documentary, the essay, and the self-portrait», M. Rosello, *Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse. Portrait of the Artist as an Old Lady*, in « Studies in French Cinema», vol.1, issue 1, 2001, p. 29.

[443] «C'est peut-être un film politique. C'est un moi qui va vers les autres», R. La Rochelle, *«Une petite lueur…». Entretien avec Agnès Varda,* cit.*,* p. 6.

magistralmente espresso dalla sequenza finale, quale sulla quale ritorneremo. Ancora una volta le parole della regista chiariscono i presupposti dell'opera:

> Si ce documentaire *bis* est la chronique des réactions au premier documentaire, il est aussi une illustration "des pensées d'après coup" ce que les anglophones nomment "afterthought". En effet, chacun avait quelque chose à dire après avoir vu *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Moi-même, avec le recul, j'ai pu découvrir, dans mon travail qui se souhaite informatif car documenté, le travail de l'inconscient (le mien) qui s'y est infiltré.[444]

Una sequenza in particolare attesta come la cineasta scelga di mettere a disposizione dei suoi interlocutori il mezzo filmico, favorendo quell'essenza documentaristica propria al film, senza interferire con, o censurare, opinioni che talora arrivano a contestare l'autonomia autoriale. Si potrebbe in questo senso sottolineare come questo secondo capitolo manifesti una tale implicazione etica rispetto ai temi trattati e all'eco che essi hanno determinato nella comunità civile, da indurre la cineasta a retrocedere, mettendosi ulteriormente in ascolto: «The more I met them, the more I could see I had nothing to make as a statement. *They* make the statement; they explain the subject better than anybody…building the subject through real people».[445] Un esempio significativo in questo senso è quello offerto da Alain, uno dei principali protagonisti del primo capitolo, che, interpellato rispetto alla visione del film di cui è stato protagonista, rivela che non ha amato gli inserimenti più propriamente autobiografici della regista, in quanto ritiene non fossero in linea con il messaggio etico al quale si ambiva.

Rispetto a quanto già preso in esame nel capitolo precedente, vorrei soffermarmi su di una sequenza, che oltre a testimoniare come la natura strutturalmente digressiva venga mantenuta, consente di penetrare un portato soggettivo attraverso il riscontro di una reciprocità tra pensiero psicoanalitico e processo creativo, come le affermazioni di Hilary Neroni hanno modo di attestare: «Agnes Varda's The Gleaners and I provides a near perfect example of the visual nature of the unconscious».[446]

---

[444] A. Varda, *Deux ans après/ Note d'intention d'Agnès Varda*, http://www.cine-tamaris.fr.

[445] M. Anderson, *The Modest Gesture of the Filmmaker. An interview with Agnès Varda*, in «Cineaste», vol. 26, n.4, p. 25.

[446] H. Neroni, *Documenting the gaze: Psychoanalysis and Judith Helfan's Blue Vinyl and Agnès Varda's The Gleaners and I*, in «Quarterly Review of Film and Video», 27:3, 2010, p. 181.

Varda ritorna a visitare Jean Laplanche. Nel primo capitolo, non conoscendo ancora la fama dell'uomo, sia come studioso che come psicoanalista, si era recata presso la sua tenuta per intervistarlo in merito al fenomeno della raccolta dei grappoli a terra nei suoi terreni adibiti a vigneti in Borgogna.
Ora è Laplanche stesso che sente la necessità di rivederla per chiarire con lei le implicazioni da lui riscontrate tra la pratica psicoanalitica e quella del *glanage.* Ecco quanto lo psicoanalista dichiara:

> J'ai été pris sur la question du glanage viticole…et moi je n'ai eu le reflex de dire, mais elle n'a pas demande s'il y avait du glanage en psychanalyse et c'est pourtant ça qui manquait!
> Le métier de l'analyste lorsqu'il fait de l'analyse selon les règles freudiennes entre divan et futaille, c'est véritablement une espèce de glanage…c'est pas excessive de dira cela…ce à quoi on fait attention c'est quelque chose à quoi personne ne fait attention…le psychanalyste est dans en état de non-savoir…il ne sait pas d'avance ce qu'il va glaner…et ça c'est merveilleux, c'est à dire que les deux sont pauvres de savoir et le docteur même s'il croit savoir, il doit abandonner ce qu'il sait pour être accueillant à quelque chose tout à fait nouveau.

Dunque Laplanche mette in evidenza come la pratica analitica implichi una modalità riconducibile a quella della raccolta, nel suo prendere in considerazione quanto all'interno del racconto del paziente, si costituisce quale elemento interpretativo altamente significativo, seppur trascurabile. Anche Varda nel suo registrare quanto la circonda, subisce il fascino dell'oggetto scartato. Filmando le grandi quantità di patate abbandonate in un terreno perché non corrispondenti a misure standard, il suo sguardo viene catturato da un tubero a forma di cuore, che si affermerà come una sorta di oggetto simbolo ricorrente, tanto da stimolarne la ricerca anche da parte degli spettatori. (uno di loro gliene invia una). In questo senso la patata a forma di cuore, risalta nel suo testimoniare l'emergere di un elemento del visibile che "fa segno" e che in qualche modo la riguarda da vicino, come rilevano le osservazioni di Neroni:

> Varda cannot turn away from the leftover; instead, through the filmmaking process she wants to scrutinize the leftover in her hands and on the screen to understand why it so rivets her and seems to define her…Suddenly her visual landscape collapse to one stain, one point that speaks to her entire existence. Or rather, it is as if she has found a small piece of herself out in the world where she least expected it to be.[447]

[447] *Ibidem*

Ma vi è un'altra declinazione rilevante del movimento dell'inconscio, questa volta attestato dalla regista stessa. Nella sequenza finale Varda è inquadrata in campo medio, seduta dinanzi ad un tavolo. Racconta di un episodio in cui Philippe Piazzo, critico cinematografico e sceneggiatore, le confida di essere stato molto colpito dalla sequenza in cui mostra i suoi capelli bianchi e la sua mano, la cui epidermide macchiata ne segnala l'invecchiamento. Quelle immagini gli hanno fatto pensare a *Jacquot de Nantes* (1991)[448] e all'inquadratura su Jacques Demi, che avvicinava ugualmente un volto e dei capelli parimenti segnati dal tempo, replicando esattamente quella realizzata dalla regista su se stessa:

> Quand il m'à dit ça je me suis mis à pleurer…je me rendais compte que je l'avait falt sans savoir…sans le savoir je re-filmait sur moi ce que j'avait filmé sur Jacques Demi…tout le monde avait vu excepte moi…ça m'à frappé…au quel point on travaille sans savoir…on travaille sans savoir, pas dans la signification, dans la continuité, la cohérence…moi je me rends compte que je travaille comme je peut…

Finale altamente significativo rispetto ad una lettura del suo operare artistico, che attraverso un percorso *à rebours* costituirà la matrice di *Les Plages d'Agnès*, film analizzato all'interno del quinto capitolo.

[448] *Jacquot de Nantes* ricostruisce l'infanzia e l'adolescenza di Jacques Demi, anch'egli regista, compagno di una vita della Varda.

V. Tra autobiografia, autoritratto e autofinzione

Questo capitolo raccoglie una produzione di matrice autobiografica, contraddistinta da una natura ibrida, dai confini incerti, che si costituisce quale fonte di continue interrogazioni. Le opere prese in considerazione contengono infatti elementi ascrivibili a molteplici registri: documentario, fiction, saggio, autoritratto, diario filmato, tutte espressioni di una narrazione per immagini a carattere soggettivo in cui prevalgono i caratteri dell'autofinzione, quella *fabulation de soi* che deve a Serge Doubrovsky una prima formulazione.
Per una più ampia trattazione del concetto di autofinzione e autoritratto rimando rispettivamente al primo secondo capitolo.

Agnès Varda, *Les Plages d'Agnes* (2008)

L'architettura compositiva di *Les Plages d'Agnès* (2008) è di difficile definizione. Si è deciso di includere l'opera in questa sezione della ricerca dedicata ad una dimensione che si muove tra l'autoritratto e l'autofinzione, dichiarando da subito come quanto qui incluso possa essere ascritto all'una o all'altra categoria, senza rischiare di incorrere in errori di giudizio. La teorizzazione di Vincent Colonna rispetto al concetto di autofinzione, già considerata nel primo capitolo, ci aiuta ulteriormente a sostenere quanto più sopra affermato. Colonna ribadisce come *autofiction* sia un termine che resiste a qualsiasi definizione, in quanto si declina nella forma a cui ciascun autore perviene nel momento della creazione, e questo, ha come risultante una molteplicità di variabili potenzialmente *ad libitum*: «il n'y a pas une forme d'autofiction, mais plusieurs…le seul trait dessinant la frontière domaniale de cette grande forme d'affabulation est la métamorphose de l'auteur, qui est multiple».[449]
Agnès Varda, regista fautrice della sperimentazione filmica sin dagli anni sessanta, affascinata dalla comparsa di sistemi di ripresa digitali, decide di adottarli, rendendoli un tratto distintivo della sua produzione più recente. Con l'ausilio di un'equipe di professionisti, realizza lei stessa gran parte delle riprese

[449] V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, cit., p. 72.

tramite la sua mini DV, operazione che ha dirette implicazioni sulla resa espressiva di quanto ci apprestiamo ad analizzare.

In *Les Plages d'Agnès* la modalità attraverso la quale il racconto retrospettivo ha luogo è ancora una volta frutto di una complessa articolazione di registri temporali che si stratificano,[450] dando vita ad una dimensione memoriale che si serve di tre strutture narrative. Da un lato il racconto della regista, dall'altro materiali eterogenei che danno corpo visivamente ai ricordi e infine un uso ricorrente della messa in scena. La definizione fornita da Bill Nichols rispetto al documentario ibrido, risulta in questo caso calzante: «Hybrid documentaries that foreground the intervention of the director while combining a wide range of source materials, such as interviews, archival footage and staged material».[451]

Questa alternanza formale diventa uno strumento atto ad attestare come qualsiasi resa memoriale sia frutto di una elaborazione e acquisisce di fatto una valenza tematica, così come sottolineato da Michael Ray FitzGerald, «we get the sense that beaches is much about the forms of her memory as it is about its substance».[452] Una pratica memoriale che espone la sua natura finzionale, costituendosi quale ricostruzione a partire dal presente, confermando l'impossibilità di una sua resa veritiera, «un cinéma-vérité dont la vérité consiste justement à renoncer à tourte forme directement achevée».[453]

La regista intraprende un viaggio a ritroso nel tempo, attraverso i luoghi che hanno avuto un ruolo determinante nell'evoluzione della sua esistenza, in particolare le spiagge del Mare del Nord in Belgio, di Sète, dell'isola di Noirmoutier, di Santa Monica in California; la stessa Rue Daguerre, dove tutt'ora vive, vedrà l'allestimento dell'ennesima spiaggia quale *set* di una delle

---

[450] «The film jumps from one source to another and moves backwards and forwards through time, foregrounding discontinuity over a coherent and chronological narrative», K. Conway, *Varda at Work: Les Plages d'Agnès,* in «Studies in French Cinema», Volume 10, n. 2, 2010, p. 126.

[451] B. Nichols, *Representing Reality*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.

[452] M. Ray FitzGerald, *Beaches of Agnes*, in «Film & History», n. 44.1, Spring 2014, p. 10.

[453] F. Kausch, *Les Plages d'Agnès. La mer, éternellement recommencée*, in «Positif», n. 574, décembre 2008, p. 16.

sequenze del film. «il s'agit d'un film sans fond, l'exercice du souvenir semble vertigineux»[454]

L'incipit la vede muoversi a ritroso in una spiaggia pronunciando queste parole: «Je joue le rôle d'une petite vielle rondouillarde et bavarde qui raconte sa vie et pourtant ce sont les autres qui m'intéressent vraiment et que j'aime filmer..les autres qui m'intriguent me motivent, m'interpellent, me déconcerte, me passionnent…Cette fois-ci pour parler de moi j'ai pensé: si on ouvrait les gens, on trouverait des paysages, moi si on m'ouvrait, on trouverait des plages». *Jouer* è proposto nella doppia accezione di giocare e recitare; in questo senso, nel raccontare la propria vita, la registra afferma sin d'ora come si tratti di un'impresa in cui la componente finzionale risulta imprescindibile. Altro elemento messo in evidenza, sono le spiagge quali luoghi dai tratti mitici, che oltre ad aver contrassegnato momenti fondamentali del suo vissuto, costituiranno lo scenario di vere e proprie rappresentazioni, rafforzando ulteriormente i tanti nessi metatestuali che percorrono l'intera opera.

Varda si muove con disinvoltura all'interno dell'impianto filmico, incarnando ruoli diversi: narratore principale, regista che si occupa delle riprese e dell'allestimento delle singole scene, e attrice che talora interpreta se stessa, mentre altre volte agisce da semplice comparsa.

Fotografie, sequenze tratte dai suoi film, interviste, vere e proprie messe in scena che con l'ausilio di attori, ricostruiscono alcuni dei momenti più significativi del suo passato, concorrono a rendere il tempo trascorso, materia da plasmare, «Comme si tout le temps passé était maintenant une matière à retravailler, à réinventer».[455] Le singole immagini vengono talora elaborate attraverso varianti dello *split screen,* inquadrature composite facilitate dalla postproduzione digitale.

L'aspetto più marcatamente teatrale del film, la vede reinterpretare se stessa e, ai fini di una ricostruzione filologica dei contesti vissuti, andare alla ricerca degli

---

[454] S. Lecoq, *JLG/JLG, Autoportrait de décembre de Jean-Luc Godard (1994), Le Filmeur d'Alain Cavalier (2005), Les Plages d'Agnès d'Agnès Varda (2008): trois incipit sous le signe de l'eau,* in G. Mouëllic & L. Le forestier (sous la direction de), *Filmer l'artiste au travail,* PUR, Rennes 2003, p. 387.

[455] D. Brotto, *L'Esthétique du journal intime numérique. Jean-Claude Rousseau et Agnès Varda*, in F. Casetti, J. Gaines, V. Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva*, Film Forum 2009, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, DAMS Gorizia, Università degli Studi di Udine, p. 405.

oggetti che originariamente fungevano da sfondo, o ricreali nel tentativo di avvicinare maggiormente le atmosfere evocate, come quanto osservato da Ágnes Pethő evidenzia: «throughout the *Beaches of Agnes* memories are not only represented by photographs and film clips or installations, they are also playfully (and personally) re-enacted, animated, each significant stage of her life is introduced with the present day Varda dressed up in clothes or using props that recreate the segment of life she is speaking about».[456]

Attraverso un'orditura contraddistinta da un movimento che intesse continui rimandi tra passato e presente - «l'idée de la fragmentation que j'aime beaucoup et qui corresponds vraiment à quelque chose de la mémoire»[457]- si susseguono ricordi della sua infanzia, della sua formazione come fotografa, gli incontri con professionisti del mondo dell'arte, del teatro e del cinema, l'amicizia con Jean Vilar e Chris Marker, la sua carriera come regista, la maternità, il matrimonio con Jacques Demy, sino ad arrivare alla scomparsa di quest'ultimo. Raymond Bellour, cercando di afferrare il principio costitutivo di questa costruzione rammemorante parla di una cronologia che implode continuamente costringendo la cineasta non tanto a raccontare, bensì a ricostruire,[458] in una costante messa a nudo del processo di mediazione che il presente instaura rispetto al passato.

In particolare, il carattere di autoriflessività quale costante nelle opere esaminate, trova in *Les Plages d'Agnès* molteplici declinazioni. Il concetto di rappresentazione viene continuamente interrogato. Un posto particolare trova la manifesta impossibilità di creare un proprio autoritratto. Vi sono diverse sequenze che lo confermano. Nella parte iniziale del film, durante l'allestimento degli specchi sulla spiaggia, il foulard al collo della regista mosso dal vento arriva a coprirle il volto. La sentiamo affermare: «Voilà mon idée du portrait».

---

[456] Á. Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, p. 382.

[457] «This is how she remembers - her own life, the lives of those whom she has loved and with whom she has worked, and the history of cinema, all being woven together in a memory that presents no clear-cut boundaries nor orderly lines of transmission», D. Torlasco, *Against house arrest. Digital memory and the impossible archive,* in «Camera Obscura», 2011, Volume 26, Number 1:76, www.readperiodicals.com.

[458] «…mais cette allure de chronologie est trompeuse. elle implose continuellement, sous l'effet que la rétrospection suscite. Il ne s'agit en effet pas tant de raconter que de se retrouver, de reconstruire pas à pas, en suivant les zigzags de la mémoire, une carte de soi qui n'aura jamais la belle unité de la carte de France», R. Bellour, *Varda ou l'art contemporain*, in R. Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma, installations, expositions*, P.O.L., Paris, 2012, p. 419.

Un'altra sequenza, a mio modo di vedere altamente significativa, la vede tracciare il nome di Ariette sulla sabbia in riva al mare. Racconta di come quello fosse stato inizialmente designato quale nome di battesimo, sostituito poi con Agnès; viene ripresa la scritta sulla sabbia mentre il movimento della marea la ricopre cancellandola. Vi sono significative riflessioni di Paul Ricoeur a proposito del nome proprio che risultano illuminanti rispetto a quanto viene messo in atto da Varda. Lo studioso sottolinea come il nome proprio delinei una «identité substantielle ou formelle»[459], che sembrerebbe designare un nucleo immutabile che si mantiene tale dalla nascita alla morte. Ma vi è altresì la componente *ipse*, che costituisce l'aspetto narrativo, che si modifica ogniqualvolta il soggetto si racconta, una mediazione costante con l'alterità, nei vari modi in cui questa si rende manifesta, che testimonia come essa sia profondamente radicata nel processo di costituzione del sé quale matrice del costrutto autobiografico:

> Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (idem), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (ipse) ; la différence entre idem et ipse n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. […] À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même.[460]

Il concetto di rappresentazione viene messo in discussione sin dalla prima sequenza, in cui la cineasta, con l'aiuto di alcuni amici e collaboratori, decide di posizionare una serie di specchi sulla spiaggia, collocandoli in modo che, riflettendosi vicendevolmente, confondano la percezione dell'osservatore che non è in grado di stabilire esattamente cosa venga effettivamente riflesso e quale sia la fonte originaria. Bernard Nave evidenzia il portato semantico dell'uso di superfici riflettenti in *Les Plages*: «On est dans la mise en place qui est le travail de cinéaste, mais il y a aussi les effets de l'installation qui sont assez beaux quand dans un miroir il y a un autre miroir, qu'une personne entre

---

[459] P. Ricoeur, *Temps et récit III*, Seuil, Paris, 1985, p. 352.

[460] *Ivi*, pp. 354, 358.

et disparait. Le miroir non seulement reflète mais capte, transforme, déforme. J'aime bien l'idée de voir la mer partout et de ne pas savoir où elle est».[461]

Nelle sequenze che ricostruiscono momenti del suo passato, lei stessa entra in scena, talora vestendo abiti dell'epoca, rifiutando di fatto ogni sorta di modalità mimetica e rendendone manifesto il carattere finzionale.

L'esperienza di vita di Varda, della quale ci rende partecipi, abbraccia importanti momenti storici succedutesi nel ventesimo secolo. L'istanza spettatoriale viene sollecitata da una voce *in* e *off* che modula con naturalezza le emozioni di varia natura che scaturiscono dalla ricostruzione degli eventi passati, come la nascita della *nouvelle vague*, ma anche importanti rivoluzioni culturali e sociali, rivisitate attraverso lo scorrere di fotografie dei reportage da lei effettuai in Cina e a Cuba, nel 1962, dove scatta una foto a Fidel Castro su di uno sfondo che casualmente ne fa affiorare una dimensione altamente metaforica («à Cuba j'ai vu un grand utopiste avec des ailes de pierre»). Il portato di tali sequenze, riattivando anche nello spettatore le istanze storiche ad esse connesse, ribadisce un tratto comune alle opere analizzate, ossia, come le parole di Marco Bertozzi evidenziano, la necessità di far convogliare un racconto in soggettiva in una dimensione più propriamente *partageable*: «il cinema rivisitato dall'esperienza autobiografica diviene un ludico viaggio alla frontiera di ricordi personali e appartenenze collettive».[462]

Verso la parte finale, un film che si era rivelato un'insuccesso commerciale, *Les Créatures* (1966), diviene materia per un'installazione, *La Cabane de l'échec* (2006), presentata alla Fondazione Cartier nel 2006, modificata e rinominata *Cabane du cinéma* alla Biennale di Lyon (2009-2010). Le pellicole che non hanno potuto essere proiettate acquistano ora una nuova visibilità, rivestendo una costruzione in vetro: «La cabane…qu'est-ce que c'est le cinéma? De la lumière qui arrive quelque part et qui est retenue par des images plus ou moins sombres ou colorés. Quand je suis là j'ai l'impression que j'habite le cinéma,

[461] B. Nave, *Rencontre avec Agnès Varda*, in «Jeune Cinéma», n. 322,323, 2009, p. 25.

[462] M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, cit., p. 61.

que c'est ma maison…il me semble que j'y ai toujours habité».[463] Avrebbe potuto costituire un finale perfetto, ma i titoli di coda vengono improvvisamente interrotti da un inserimento a sorpresa. Per festeggiare il compleanno dell'artista, amici, vicini di casa e conoscenti si recano da lei regalandole ognuno una scopa. L'inquadratura finale la mostra seduta circondata ancora una volta da una sorta di installazione creata con le coloratissime scope regalate, mentre regge una cornice nella quale vediamo affondare progressivamente una serie di successive inquadrature che riproducono quella che stiamo osservando, costituendo un movimento simile alle pedine del domino. La sua voce off pronuncia queste parole: «Tous ça est arrive hier et c'est déjà dépasse…la sensation c'est mélangé instantanément à l'image qui en resterà…». Ma la sostanza non cambia, perché l'affermazione conclusiva è questa: «Je me souviens pendant que je vis», quindi il suo vivere rimane intimamente legato,ancora una volta, al pensare per immagini.

[463] Nel 2006 la *Fondation Cartier pur l'art Contemporain* a Parigi ha allestito una retrospettiva delle installazioni create negli anni dalla regista, che includeva *Les Veuves de Noirmoutier, Le Triptyque de Noirmoutier*, *Le Passage du Gois*, *La Grande Carte postale* ou *Souvenir de Noirmoutier, Le Tombeau de Zgougou, Ping-Pong, Tong et Camping*, *La Cabane aux portraits, La Cabane de l´Échec*. Per un'approfondimento si veda: A. Fiant, R. Hamery, É. Thouvenel (sous la direction de), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009.

Chantal Akerman - *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996)

Chantal Akerman par Chantal Akerman appartiene alla serie *Cinéma, de notre temps*, ideata da Janine Bazin e André Labarthe, contributi atti a consegnare dei ritratti di autori fondamentali per la storia del cinema. Il film, composto da tre sezioni, è diretto dalla cineasta stessa. Nella prima e ultima parte Akerman è ripresa nel suo studio, mentre la parte centrale, introdotta dalla scritta *Autoportrait,* consiste di sequenze tratte dai suoi film precedenti. La prima inquadratura in campo medio, riprende il suo studio; sulla sinistra, un'apertura consente di intravvedere in profondità di campo delle scrivanie con dei computer, e da questo varco, che potrebbe essere assimilabile ad un sipario teatrale, fa il suo ingresso dapprima il suo cane e subito dopo lei stessa. Indossa un tailleur scuro di taglio maschile. Si siede fronteggiando la macchina da presa. Fin da questo *incipit*, risulta evidente un rigore formale che si costituisce quale tratto ricorrente del linguaggio espressivo della regista: inquadrature in campo medio lasceranno spazio a dei piani americani e ad un ultimo primo piano, una progressione che, parallelamente a quanto avviene con il suo racconto, che evidenzia il progressivo disvelamento delle motivazioni più intime del suo fare artistico, tende gradualmente ad avvicinare fisicamente la protagonista.

Akerman si rivolge direttamente allo spettatore. Accenna all'opera che le era stata commissionata e di come, dovendo essere lei stessa la realizzatrice di un film su di sé, avesse concluso che il modo migliore di realizzare un suo autoritratto fosse far parlare i suoi film, montandone delle sequenze e arrivando così alla creazione di una nuova opera. Vi è un'obiezione a questa sua proposta da parte degli autori: «Il faut qu'on te voit, il faut quand même que tu parles de toi..et c'est là que le problème à commencé». Per far fronte all'esigenza della produzione, che le impone una modalità di cui percepisce l'estraneità, decide di ricorrere alla messa in forma della scrittura, quale dispositivo che le consenta di avvicinare quella materia così irriducibile rappresentata dalla presenza del soggetto a se stesso: «Je les ai écrit ces problèmes et ces questions parce-que je n'arrive pas à les dire comme ça et je vais donc les lire…faire quelque chose sur soi, sur son travail pose énormément des questions…la question du jeu et du documentaire, de la

fiction, du temps, de la vérité et donc du cinéma». Se il proprio fare artistico fosse raccontato da un altro, tutto sarebbe più semplice, prosegue Akerman. L'inquadratura avvicina la protagonista attraverso un piano americano che evidenzia maggiormente la sua collocazione liminale, ai bordi del varco che si apre sulla parte posteriore dello studio, una posizione sintomatica e ricorrente sia in *Sud* che *De l'autre coté*, come le successive analisi avranno modo di attestare.

«Premier tentative d'autoportrait: lecture. Faire un film comme celui là, cinéaste de notre temps…je me retrouve devant un trou noir…». Pagine da lei lette ripercorrono le riflessioni che si sono affastellate dal momento in cui ha accettato di fare il film. Sono molte le questioni che affronta rispetto alla sua capacità artistica, riflessioni colme di interrogativi, di insicurezze, che sintatticamente trovano un corrispettivo in una serie di domande che pone a se stessa o a un ipotetico interlocutore e che individuano delle risposte per lo più dubbiose o comunque contestate da ulteriori riflessioni che le contraddicono. Ma questa difficoltà sembra essere temporaneamente superata da quanto Rosamaria Salvatore ha delineato come l'apparire di un elemento ascrivibile ad un ordine simbolico: «…il percorso si fa allora tortuoso e pieno di ostacoli. L'interrogazione sulla scrittura filmica implica il confronto con quell'io perturbante in cui a volte ci si sente stranieri a casa propria. Può allora venire in soccorso qualche residuo appartenente al piano simbolico, come espresso dalla stessa regista, la necessità di ottemperare all'impegno peso attraverso un contratto firmato»[464].

Tra le tante perplessità, emerge anche la ritrosia a mostrarsi nuovamente in video, come invece ha fatto in passato. Tutta la produzione successiva rifuggerà infatti da questa evenienza, sino a costruire un film come *Là bas*, in cui saranno unicamente la sua voce ed un riflesso del suo volto ad attestare la sua effettiva presenza in video.

Ha bisogno di trovare un'espediente che possa indurla a superare quanto continua ad ostacolare l'impresa: «il me faut une forme, un concept, a dispositif…j'arriverait alors à mobiliser cet inconnu de moi, toujours sans me rendre compte».

---

[464] R. Salvatore, *La vita messa in forma*, in «Fata Morgana», n. 15, 2011, p. 106.

La svolta sembra presentarsi quando, parlando ad un amico del film che si apprestava a fare e delle difficoltà riscontrate, le viene detto: «Il s'agit de ton rapport au monde et au cinéma». Questa frase si costituisce quale preambolo alla narrazione che si appresta a rivelare: «J'ai eu un coup au coeur…à ce moment là je l'ai entrevu ce rapport là…c'est devenu très clair pour moi…je me suis dit: c'est ça. Moi, je, cinéaste de notre temps voilà, je commencerait comme ça».

L'ultima perplessità («mais comment m'intéresser avec moi même?») viene definitivamente vinta quando tra le sue parole emerge una storiella ebraica che diviene un viatico che le consente di accedere a quella sfera più intima di sé, poiché in quello spazio dove persistono le sue radici, riesce a trovare un punto d'appoggio.

Un vecchio signore senza più danaro, è costretto a vendere la sua unica mucca al mercato: «Voyez ma vache, ma vache est une vache, est une vache est une vache». Gli altri venditori, millantando le qualità delle loro mucche, riescono a venderle, mentre la sua è la sola invenduta. Al pari di quanto accade nella storiella, in cui l'uomo incapace di vendere la sua mucca, decide di affidarsi a qualcuno più abile di lui, la regista inventa un interlocutore, perché preferisce che ci sia qualcuno altro a parlare dei sui film, qualcuno che, contrariamente a lei, forse riuscirà a rendere intellegibile il suo pensiero ed il suo sentire.

Dopo un veloce riferimento all'inizio della sua carriera, al suo primo film *Saute ma ville,* girato all'età di diciott'anni, quando ancora nessuno si preoccupava di vedere le sue opere («elle à commencé à dix-huit ans sans vergogne») la giovane Chantal, vuole approfondire il trascorso dei suoi genitori, così restii a parlarne con la figlia: «Et si eux voulaient oublier leur passé, parce qu'il n'y avait rien à en dire, rien à en montrer, c'était autour de ce rien que Chantal tournait, autour de ce rien là». Il loro non aver nulla da dire agisce in profondità nelle sue motivazioni artistiche, spingendola ad ovviare al silenzio che percepiva essere carico di istanze impronunciabili.

Dopo *Jean Dielman*, il film che le è valso un successo di critica internazionale, tutto ha iniziato ad essere più difficile, ma in realtà anche questo non conta molto. Gradualmente, quel residuo taciuto, avvicina ulteriormente una possibile spiegazione: «Mais non c'est ne pas ce que dirà le bon vendeur de vaches il parlerà de language de documentaire et de fiction de juifs et de deuxième

commandement…il dira elle est née en Belgique en 1950 de parents juifs nés en Pologne….et son cinema est tout empreigne de ça…d'ailleurs elle en a parlé..elle l'à montré». Un'altra persona sembra conoscere la verità: «Il y avait la grand mère, la grand mère maternelle». La comparsa nel racconto di questa figura femminile, sembra determinare una svolta decisiva. Akerman si pronuncia per la prima volta con decisione: «Alors j'ai dit oui. Je l'ai interrompu. J'ai dit oui. Sans doute. Elle peignait. J'aimerais retrouver ses toiles, mais ils ont disparues dans la tourmente. J'aime à penser qu'elle peignait en cachette…je ne sait pas se c'est complètement vrai, mais j'aime à penser ça». La nonna materna dipingeva di nascosto perché nel suo ambiente religioso era proibito riprodurre qualsiasi sorta d'immagine. Chantal vuole conoscere cosa contenessero quei dipinti: «Un jour j'ai demandé à ma mère qu'est qu'il y avait dans ces toiles». La madre risponde: «il y avait des femmes sur ces toiles…des visages qui me voyaient c'est tout». I quadri della donna, di cui non si sono conservate immagini, sembrano aver agito così profondamente nell'immaginario della cineasta, da determinare tutta la sua futura produzione. Forse non risulta troppo azzardata la constatazione di come questi volti ricordati dalla madre, possano essersi riproposti, abbiano in qualche modo reclamato udienza presso la ricerca espressiva di Akerman, dando vita ai tanti protagonisti sconosciuti che entrano continuamente a far parte delle sue narrazioni. «According to Emanuel Levinas, the other is never fully knowable or containable in our experience or understanding; therefore the face of the other represents infinite possibilitity».[465]

Sia che si tratti dei racconti che provengono dalle loro voci, o da quella della regista, o si rivelino attraverso delle figure che pur nel loro silenzio, grazie al perdurare della loro presenza nell'inquadratura, si caricano di pregnante forza allusiva, spingendola a trovare autonomamente delle risposte, cercare di rispondere per il termite della creazione artistica, ad un'incessante interrogazione identitaria. Didier Coureau mette in evidenza la capacità di tutta la sua opera di dar forma ad un costrutto profondamente soggettivo, seppur frutto della finzione: «dans autoportrait en cineaste elle revendique sa qualité de

[465] A. Lebow, *Memory once removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography Chantal Akerman's D'Est,* cit., p. 59.

ressaisseuse et son désir pour remplir son histoire pleine de trous de réinventer à partir de ce ressaisissement même, son autobiographie».[466]

L'inserimento a questo punto di sequenze tratte da quindici dei suoi film, presentate in ordine cronologico sparso, e introdotte dalla voce *Autoportrait,* (tra questi *Histoire d'Amérique* 1989, *D'est* 1993, *Jeanne Dielman* 1975 *Hotel Monterrey* 1972 *News from Home* 1976) sembrerebbe convalidare tale ipotesi. È come se, partendo anche dalla connotazione di Cyril Béghin, l'autrice abbia voluto presentarci un corpo virtuale, che testimonia ulteriori possibilità per il soggetto di declinarsi figurativamente: «Au corps muet des débuts se substitue un corps virtuel, composé d'images provenant d'autres films, proposant - si l'on veut d'abord les accueillir ainsi - autant de figurations possibles du sujet autobiographique». [467]

Nell'ultima sequenza, ritorniamo nello studio della regista che pronuncia queste ultime parole: «Je m'appelle Chantal Akerman et je suis née à Bruxelles. Et ça c'est vrai».

Rispetto al suo racconto, alle sequenze tratte dalle sue opere, gli unici due elementi che riconosce essere veritieri sono il suo nome di battesimo, il cognome ed il luogo di nascita, ma paradossalmente, evidenziarli come unici riferimenti, attesta la sua dimensione identitaria, legata ancora una volta, ad una famiglia di origine ebrea, immigrata in una città che non era la loro, perché oggetto di persecuzioni razziali, ossia quanto abbiamo verificato essere il fondamento della sua prassi artistica.

---

[466] D. Coureau, *Chantal Akerman, Raymond Depardon. Chemins extérieurs/trajectoires intérieures*, in «Le journal aux frontières de l'art», La Licorne, n. 72, 2005, p. 163.

[467] C. Béghin, *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, in *Autoportrait en cineaste*, cit., p. 210.

Joseph Morder - J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un (2008)

Si tratta del primo film girato con la videocamera di un telefonino ad essere uscito anche in sala. La genesi dell'opera è legata ad una proposta lanciatagli dagli organizzatori del Pocket Film Festival, al quale aveva già partecipato con un cortometraggio, sempre realizzato con un videotelefono: «Le pocket film de 2007 était l'occasion de créer la rencontre entre la forme du journal intime et celle du téléphone-caméra. Il me semble que la forme du journal intime est l'une des plus appropriées au téléphone mobile. C'est ainsi qu'est né *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un*».[468]

Viene mantenuta una scansione *jour après jour,* tipica del *journal filmé,* con le date annunciate talora dalla voce *off* del regista, altre volte inserite in sovrimpressione. Vi sono degli avvenimenti significativi, sia sul piano personale, che su quello più propriamente sociale e politico, che entreranno significativamente nella narrazione, come le elezioni presidenziali del 2007, il trasloco del regista e la vendita dell'appartamento di famiglia. A questi si è aggiunge un incontro casuale, le cui ripercussioni risultano essere il risultato di un'invenzione, secondo una volontà stessa di Morder, dichiarata nella sua presentazione al film: «mélanger le documentaire et la fiction et les rendre imperceptibles».[469]

Le prime sequenze sono dedicate all'assimilazione dei rudimenti per l'uso della videocamera del telefono. In questo film, diversamente dal precedente, Morder è una presenza costante e, come aggiunge, se il suono è in presa diretta, l'immagine potrebbe riservare delle sorprese «le son est en directe meme la voix off mais peut être que l'image est trompeuse». Come ricordato nell'analisi precedente, il ricorso a procedure atte ad esporre il funzionamento dello strumento di riproduzione quale tratto insopprimibile nelle produzioni analizzate, trova in questo film un'ampio spazio. E credo si possa attribuire proprio a questo aspetto, il pregio dell'opera : «la découverte d'un format par celui qui le fai…je me suis lassé aller aux surprises du tournage que la cellule se mettait

---

[468] Le affermazioni del regista all'interno del film sono segnalate da «»

[469] J. Morder, *Présentation de J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un,* 2007, BONUS DVD

progressivement en place».[470] Oltre che dalla resa luministica soggetta a variazioni repentine, che Morder sperimenta in occasione della visita dell'amico regista Cavalier, sono anche le distorsioni e l'evidenza dei pixel nella tramatura dell'immagine ad affascinare il cineasta. Nel passaggio che segue alcune delle sue riflessioni:

> Certains sont même assez intéressants. Ainsi, contrairement à une caméra traditionnelle, la totalité des fonctions de la caméra sont en mode automatique: autofocus, balance des blancs, ouverture et luminosité automatiques…C'est ainsi que la lumière change constamment de manière brutale et un peu désordonnée (on est dans une zone de lumière, puis dans une zone d'ombre, la caméra met alors une ou deux secondes à analyser que c'est tout noir avant de proposer une image plus claire, c'est assez particulier)[471]

Effettivamente, sono proprio alcune delle immagini che sono contraddistinte da questi effetti a rimanere maggiormente impresse. Si tratta spesso di specchi d'acqua che assorbono caratteristiche della pittura impressionista: «sa donne une beauté singulière a cet objet filmique». Le sequenze più significative sono a mio modo di vedere quelle girate Trascorre qualche giorno presso il Moulin d'Andé, e gli autoritratti allo specchio. Si tratta di un luogo molto suggestivo, in cui Francois Truffaut girò Jules et Jim, e non solo: «Je suis venu me retirer du monde dans cet endroit…je suis dans la chambre de George Perec, d'Alain Cavalier…ce sont des bon esprits ils me protègent». Le riprese dell'ambiente naturale attorno al luogo in cui soggiorna, spesso effettuate dalle finestre, godono di un'illuminazione dai contorni sfumati che le rende decisamente suggestive.

L'ammirazione per il linguaggio espressivo di Alain Cavalier è rinvenibile all'interno di tutto l'impianto filmico, ma in particolare in una serie di autoritratti allo specchio, che avvengono in concomitanza a importanti ricorrenze quali la morte del padre E la liberazione della madre da Bergen-Belsen, frammenti significativi di un monologo interiore in cui riferimenti indentitari fungono da contrappunto.

21 febbraio 200 «le nom de la mère de mon père était Spiegelman homme-miroir»; Morder si filma dinanzi ad uno specchio, quindi registra la propria

---

[470] *Ivi*

[471] J. Morder, *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un (Joseph Morder, 2008),* http:// insecte-nuisible.com.

immagine mentre riprende, «Voici le descendant de Spiegelman et puis aujourd'hui c'est un jour un peut special parce que j'ai exactement l'âge que mon père avait lorsqu'il est mort».

Anche in questo film, l'introduzione dell'elemento di finzione, l'improvviso innamoramento del regista per Sasha (Stanislav Dorochenko), la successiva analisi dell'inquietudine affettiva che ne deriva, il ricorso ad una configurazione visiva che insiste tenacemente sul volto dell'uomo, incrina verso una deriva affettatamente sentimentale che non trova il respiro della prima parte.

Boris Lehman - *Babel, Lettre à mes amis restés en Belgique* (1991)

Ma vie est devenue le scénario
d'un film qui lui-même est devenu ma vie
Boris Lehman

Boris Lehman, artista d'origini ebree, nato a Losanna nel 1944, ma naturalizzato belga, dopo la sua formazione presso INSAS negli anni sessanta, inizia ad auto produrre le sue opere che, ad oggi, risultano essere oltre quattrocento.

Passare in rassegna la produzione lehmaniana significa addentrarsi in un lungo e prolifico percorso a carattere autobiografico che diviene strumento principe per una indagine identitaria pressoché permanente in quanto, per il regista, il fare cinema è principio costitutivo del suo esistere, necessità irrinunciabile, concetto ribadito anche da Philippe Simon: «Il décline cinéma et autobiographie en une même nécessité de filmer pour exister et d'exister pour filmer. Expérience permanente durant laquelle il tente de saisir au plus près ce qui nous lie les uns aux autres, ce qui nous rend pluriels autant que singuliers».[472]

Rispetto alle scelte di altri cineasti come ad esempio Alain Cavalier, che decidono di girare in solitudine, Lehman, partendo da una sua personale concezione del cinema quale fenomeno sociale, sulla quale avremo modo di ritornare, si serve di tre collaboratori principali, che si occupano rispettivamente di girare, di registrare il suono e di montare le immagini. Non vi sono solo necessità economiche alla base della sua scelta, ma anche e soprattutto artistiche, in quanto spesso i suoi film necessitano di lunghi tempi di creazione e ripresa. Sebbene alcuni vengano talora sovvenzionati, per la maggior parte si tratta di opere senza una produzione, contraddistinte da una natura processuale, come il regista stesso sottolinea: «C'est vrai que mes films ne ressemblent pas toujours à des films. Ils ont plutôt l'air de brouillons, d'esquisses de films qui resteraient à faire, de propositions où la genèse, le

[472] P. Simon, *Choses qui me rattachent aux êtres, de Boris Lehman*, www.cinergie.be

processus de fabrication, sont inscrits dans le film lui-même. J'ai toujours fait des films en attendant de faire le film que je ne ferai pas».[473]

Visionare i lavori di Boris Lehman non è affatto consueto. Dato che la sua produzione non viene distribuita sul grande schermo, da anni il regista si reca direttamente nei luoghi che richiedono la visione di sue opere, provvedendo a trasportare le bobine e promuovendo un dialogo attivo con il pubblico presente.

> Et bien moi, je ne peux pas me détacher de la plupart de mes films, je dois être là, les projeter moi-même, voir mon public et la salle. C'est peut-être maladif, le film est une partie de mon propre corps, il serait incomplet sans moi. La projection se vit donc comme une performance. Chaque projection est différente, parfois je boniments, j'amène des musiciens, on finit par boire, manger et discuter, les spectateurs font partie intégrante du film.

Devo a questo proposito ringraziare Alessandro De Francesco, uno degli organizzatori della retrospettiva che il Lucca Film Fest ha dedicato all'artista nel 2011, per avermi gentilmente concesso la visione dei film qui analizzati.

Anche nel caso di *Babel,* come per altri film del corpus, riuscire a collocare l'opera all'interno di un genere o descriverla in maniera esaustiva, risulta operazione difficile da attuare. Daniel Fano, parlando della produzione del regista, ne evidenzia appunto l'intrinseca capacità di muoversi continuamente tra i generi:

> On ne peut plus guère parler aujourd'hui de "documentaire" à propos des films de Boris Lehman, tant il s'est ingénié depuis des années à brouiller toutes les pistes, mélangeant à loisir tous les genres, les formats et les durées, façonnant de plus en plus un genre unique, multiforme qui englobe toutes ses images, leur donnant une aura singulière, davantage cosmique et philosophique que purement cinématographique.[474]

Girato dal 1983 al 1990, e della durata di circa sei ore, *Lettre à mes amis restés en Belgique* viene concepito come primo capitolo di un'opera in continuo divenire, che troverà un seguito in *Tentative de se décrire* (1989-1995) del 2005 e *Histoire de mes cheveux del* 2010, ma che ad oggi continua ad accogliere ulteriori contributi.

---

[473] B. Lehman, *Être quelqu'un ou n'être rien (confessions) par Boris Lehman,* in «Trafic», n. 79, Automne 2011, p. 8.

[474] D. Fano, *Dic doc, le dictionnaire du documentaire,1999*, une coédition CGRI (WBI) et Service général de l'audiovisuel et des multimédias, 191 réalisateurs - 653 films commentés en Communauté française de Belgique Wallonie Bruxelles.

Il film si propone come *journal filmé*. Il regista, dopo aver letto alcuni testi di Antonin Artaud sugli indiani Turahumaras, decide di recarsi in Messico, munito di macchina da presa 16mm e del suo apparecchio fotografico, alla ricerca di questa popolazione misteriosa che continua a mantenere uno stile di vita arcaico. Tutta la prima parte del film consiste in una serie di incontri con amici e conoscenti, che hanno visitato il Messico in precedenza, al fine di raccogliere informazioni utili al viaggio. La narrazione trova uno stallo in un'ellissi che attua un salto temporale e riprende il racconto al suo ritorno a Bruxelles. lo vediamo recarsi dagli stessi amici per mostrare loro foto e oggetti portati dal viaggio. Il rientro in Belgio segna anche l'ennesimo trasloco e l'inizio di una *empasse* creativa, che sembra isolarlo anche dal resto delle sue amicizie.

Ma procediamo dall'incipit. La leggenda della torre di Babele viene narrata da una voce *over* su schermo nero. Subito dopo Lehman viene inquadrato mentre si trova sulla sommità di una collina, conosciuta come *La Butte du Lion* a Waterloo. La sua voce *over,* che in parte si sovrappone a quella in presa diretta, racconta come in quel luogo, dieci anni prima abbia avuto l'idea di fare un film su Babele. Questa collocazione geografica segna una dinamica circolare nella diegesi, in quanto il film si concluderà nello stesso luogo, che, come Lahman stesso afferma, assume una connotazione metaforica che riprenderemo per analizzare la conclusione del film: «Waterloo c'est aussi Machu Picchu c'est aussi la Tour Eiffel…Waterloo je vais le trouver partout dans mon périple et ce périple ce sera Babel». Come già anticipato, la prima parte dell'opera è dedicata alla preparazione della partenza per il Messico, animata da incertezze, paure e esitazioni. Il regista sembra temere di lasciare il proprio paese natale e le persone a lui care, quasi supponesse un suo non ritorno. Questa paura lo induce a recarsi presso gli amici di sempre per quello che sembrerebbe essere un ultimo saluto. Consulta anche un indovino che attraverso la sua sfera di cristallo e il suo pendolo, pur sfatando un reale pericolo di morte, gli preannuncia che quell'esperienza sarà in qualche modo malaugurate.

Vi sono dei *fils rouges* che percorrono l'intero film e che contribuiscono ad accrescere un'ipotesi interpretativa che ne attesterebbe una matrice metaforica atta a incarnare un'irrisolta interrogazione del processo creativo. Più volte la voce *off* del regista si sofferma sulla difficoltà esperita nella gestazione dell'opera filmica: «chaque fois que je commence un film j'ai l'impression que je

me nous que je suis comme dans un naufrage…*Babel*, une entreprise impossible…faire du cinéma c'est apparentement simple». Ma vi è un altro elemento che andrebbe a confermare quanto più sopra sostenuto. Sebbene il tema del viaggio si costituisca quale direttiva principale della narrazione, esso si risolve non tanto nell'esperienza diretta, bensì nella sua attesa, o nel suo racconto differito, tanto che è Lehman stesso a instillare nello spettatore il dubbio che possa trattarsi di una costruzione fantasmatica: «est-ce que je suis vraiment parti?…Sur, j'avais la preuve…». Vi è in effetti la volontà continuamente ribadita di partire, ma al contempo, sembrano persistere reticenze che di fatto la indeboliscono, contingenze che spingerebbero a rinunciare all'impresa. Su tutte, la sequenza girata nell'agenzia di viaggi, che si svolge in un'atmosfera dai toni paradossali, in cui il regista, incalzato dai toni isterici dell'impiegato, riesce con un filo di voce a confermare il biglietto aereo d'andata. Da un punto di vista formale, anche la decisione di concludere la prima parte della narrazione omettendo elementi concreti, atti ad attestare una reale partenza, confermerebbe quanto evidenziato. Lehman utilizza una sequenza in cui un celebre Luis Mariano tenore spagnolo naturalizzato francese, conosciuto per le su interpretazioni nel teatro d'opera, canta *Chanteur de Mexico* in un palcoscenico; un inserimento che assume una forza allusiva estremamente significativa, un rimando al viaggio in Messico quale frutto di una sostanziale messa in scena.

Alla luce di quanto più sopra esposto, *Lettre à mes amis restés en Belgique* sembra trasformarsi in qualcosa d'altro, annullarsi nel processo del fare, del registrare una quotidianità sulla quale si stratificano riflessioni esistenziali e artistiche che non approdano ad alcuna risoluzione, eventi che si muovono nella direzione di un principio di incompletezza, che, come afferma lo stesso regista, si risolveranno in un paradosso: «finir ce que de toute façon restera inachevé».

Dopo il ritorno, Lehman si reca in visita ad amici, mostrando loro gli oggetti, le foto, gli abiti portati dal Messico, raccontando come abbia trascorso le giornate visitando luoghi remoti, incontrando gli indiani Turahumarasi. Solo in un secondo momento viene concesso anche a noi spettatori di verificare concretamente, al di là di quanto sostenuto negli incontri amicali, la reale presenza del regista in terra messicana, con una serie di fotografie e frammenti

del girato. Ma una sorta di inquietudine inizia a presentarsi, manifestandosi in una serie di disturbi fisici. Dapprima un disagio all'occhio lo induce a sottoporsi ad una serie di esami alla vista. La macchina da presa segue ogni fase degli accertamenti medici, indugiando su procedure e inquadrando le azioni svolte dai medici sul bulbo oculare. La stessa modalità viene adottata quando il regista si sottopone ad una gastroscopia. Quando attraverso una sonda inseriscono una videocamera nel suo stomaco, la voce *over* afferma: «comble pour un cinéaste: avaler une caméra».

Non solo il suo occhio naturale, ma anche il suo secondo occhio, la macchina fotografica automatica che porta sempre con sé, necessita di un intervento in quanto risulta difettosa. La seconda parte del film si chiude con una serie di immagini riprese da uno schermo televisivo, riguardanti la morte del re Leopoldo III e la strage allo stadio Heysel. Pur trattandosi di eventi distanziati nel tempo (1983 e 1985 rispettivamente), vengono accostati nel tentativo di evidenziare il disfarsi di un ordine evenemeziale privato, storico e sociale.

Un'inquadratura in primissimo piano del volto del regista apre l'ultima sezione del film. lo sguardo rivolto verso il basso, la mano che copre gli occhi e la fronte, esprimendo il momento di sconforto. La sequenza successiva presenta un dipinto, dai tratti identificabile come un suo ritratto. Queste le parole proferite, mentre la macchina da presa registra i documenti attestanti la sua identità: «Je suis ne le 3 mars 1944 à Lousanne en Suisse, au bord du lac Lehman…mes parents m'ont appelé Boris, comme mon grand-père, mort déjà…celui que je n'ai pas connu…sur ma carte d'identité il est écrit: état civil célibataire, profession cineaste…j'aurait préfère cinematographiste, et sur mon passeport yeux brun, visage ovale, signes particuliers néant». Rimandi identitari che vengono interrogati da una voce piatta, un elenco di dati svuotati di ogni portato emozionale. Il regista deve cercare altrove una risposta alla sua inquietudine. La sua immagine riflessa in uno specchio in frammenti rimanda visivamente la frattura interiore in atto: «morceaux de moi, filmer mon état de dispersion angoisse et solitude». Lo sconforto lo invade, acuito da un forte senso di abbandono, testimoniato dalla scomparsa dei tanti amici, ora sostituiti da immagini fotografiche che Lehman tiene tra le mani, da una rubrica telefonica, da una telefonata inascoltata; simulacri inefficaci a placare un pervasivo senso di solitudine.

Cerca allora appoggio in una figura tutelare, Henry Storck che definisce «père spirituel, cinématographique», docente presso l'INSAS negli anni della sua formazione registica. Lo intervista e forse il suo intervento determina il sorgere progressivo di un mutamento che lo induce ad abbandonare l'inerzia e il torpore che avevano spodestato ogni capacità d'iniziativa. Improvvisamente una svolta, segnalata da una serie di inquadrature del parco di una villa in una giornata di pioggia, immagini semplici, ma di grande poesia visuale, uno sguardo che finalmente può abbracciare un diverso respiro: «Je pense qu'il ne faut pas de grands moyens pour faire du cinéma. Je pense qu'une simple image peut émouvoir, peut avoir un sens et peut fonctionner, disons sur le public et peut dire des choses importantes».[475]

Questa sezione è dedicata ad una esplorazione puntuale di ogni singolo angolo della città di Bruxelles. «Le jour se lèvera ici», recita una scritta su di un muro. Un rapido montaggio presenta una serie di targhe indicanti vie del centro, per approdare infine ad una inquadratura sul regista. Dai tratti più distesi del suo volto percepiamo come l'inquietudine stia gradualmente svanendo. Parlando ad un amico seduto al bar afferma: «je crois j'ai trouve le centre…Ça fait deux ans que le cherche, mais maintenant je suis tombé par hasard à la grande place et quelqu'un m'a dit vous êtes au point zero sur le pavé au centre». Si è riappropriato della sua capacità creativa attraverso l'esplorazione di una città vista con occhi nuovi, mai veramente vissuta in precedenza. «En marchant dans la ville j'ai fini par mettre les pieds là ou chacun, d'Amstrong à Chaplin, a mis les siens…Un marcheur idéal que sur les traces des autres a laissé sa propre empreinte…L'humanité entière semble être passe par ici…Brussel au centre et l'univers…et moi le témoin privilégié qui à force d'explorations a fini à connaitre par coeur cette ville à forme e coeur…Ici Magritte, Verlaine, Rimbaud, Victor Hugo». Un lungo elenco di personalità significative, quasi un codice genetico della città, che risulta avere un impatto vivificante. Parallelamente anche il senso di solitudine provato rispetto alla scomparsa (reale?) di persone amiche sembra venir meno; «des nouveau visages apparaissent» annuncia la voce del regista.

---

[475] Estratto di Boris Lehman da *Mes entretiens filmés*, chapitre 1, www.cinergie.be

Un'assunzione identitaria inerente la storia del proprio paese, che improvvisamente sembra ricoprire un valore determinante. Non più il Messico quale meta chimerica, ma il centro storico di Bruxelles, dove la prima comunità si è sviluppata, ed infine ancora la collina *Butte du Lion*, dove Lehman si reca nuovamente a conclusione del film, luogo che ha segnato una tappa fondamentale nel percorso condotto dal Belgio per l'acquisizione dell'indipendenza. Adottando un lettura figurale quale unica modalità interpretativa, questo almeno sembrano suggerirci le opere prese in esame, Leham parrebbe aver trovato il suo centro creativo, quantomeno per quanto attiene il primo capitolo di Babel.

Prendendo ora in esame le cifre espressive adottate dal regista, la componente temporale agisce su più versanti. Ogni sequenza vive di una estensione che non è soggetta a ritmi prestabiliti, ma si attarda anche sui tempi morti che ispessiscono la materia filmata consegnandola in tutta la sua ordinarietà «En réalité, la fiction chez moi vient toujours s'immerger sur un fond documentaire, parfois même ethnographique, parce que je m'intéresse beaucoup aux gestes du quotidien, aux rituels humains, à tous les petits détails qui rendent compte de la place de l'homme dans le monde…».[476]

In secondo luogo, trattandosi di *un journal filmé* perpetuo, che dipana la sua rete nel tempo, «mon film se tisse lentement comme la toile de la araignée», determina un movimento di accumulo che si estende negli anni, senza estremi temporali prestabiliti. Infine la stessa operazione di montaggio avviene spesso a distanza, come confermano le parole del regista:

> C'est une des idées conductrices de mes films: le temps. C'est le temps qui façonne mes films. Le temps mis à faire le film, mais aussi le temps pour le monter (souvent quelques années plus tard pour avoir un recul, une distance avec soi-même) et la durée finale de l'œuvre. Le journal implique de filmer de façon permanente, par accumulation de petites scènes, de descriptions, de réflexions, de digressions. Je le dis dans *Babel:* un film fait de miettes.[477]

Nella definizione di questa pluralità temporale, il ruolo del movimento del regista nello spazio è fondamentale:

---

[476] B. Lehman, *Pourquoi Boris Lehman fait un cinema de fiction*, www.borislehman.be

[477] B. Lehman, C*inéma subjectif,* in «Cahiers Luis Lumière», n. 8, 2011, p. 29.

> Mon cinéma est promenade, voyage (dans l'espace et dans le temps mais aussi à l'intérieur de moi-même), glanage, rencontres, déambulation, et qui veut bien me suivre ou m'accompagner fera le voyage avec moi, je veux dire fera le film. Agir est l'opposé de la pensée, et j'ai souvent dit : « Jette-toi à l'eau, filme et cesse de penser » (de critiquer, de scénariser, de préparer, de savoir). « Fais-le, vas-y. » Je ne vais pas vers l'événement, je le crée.[478]

I collaboratori che lo seguono abitualmente nelle riprese non possono fare altro che affidarsi alla cartografia che egli di volta in volta traccia durante le sue peregrinazioni, (come in parte accade con gli addetti alle riprese nei film di Vincent Dieutre) accogliendo quella che il regista stesso definisce una modalità registica continuamente in divenire:

> Les étapes de la réalisation, chez moi, sont intimement liées, mêlées, inextricablement: écriture, repérage, production, enquête, tournage, montage et scénario se font en même temps, au fur et à mesure. La préparation, c'est aussi le film. Les idées viennent à chaque instant, il n'y a pas une chose puis une autre puis une autre. Le film est toujours matière à transformation, un film en devenir.[479]

Le scelte espressive di Lehman fanno di una configurazione visiva essenziale e scarna la loro cifra distintiva. Inquadrature fisse, pellicola 16 mm., macchina da presa su cavalletto, o al massimo su carrello, suono in presa diretta, luce naturale, nessuna sceneggiatura; ricordando le parole di Mario Brenta, un «linguaggio cinematografico come proto-linguaggio tout court».[480]

Dalle dichiarazioni di Lehman capiamo inoltre, come, diversamente da molti altri registi analizzati all'interno di questa ricerca, il digitale non costituisca affatto un vantaggio, ne corrisponda alle sue precise esigenze estetiche: «Le fait qu'en vidéo l'image se liquéfie en quelque sorte me dérange, de même que les facilités que l'on a à la manipuler. Je continue à croire que le cinéma participe d'une magie, cela a quelque chose de primitif d'archaïque, mais que je revendique entièrement: le gadget ne m'intéresse pas».[481]

Ma altrettanto strutturante risulta essere il gusto per la messa in scena, talora poetica, altre volte dai toni grotteschi, che contribuisce a rendere più

---

[478] B. Lehman, *Être quelqu'un ou n'être rien (confessions) par Boris Lehman*, cit.

[479] B. Lehman, *Les films que j'ai faits et qui n'existent pas*, in «Art Press» ,*Un second siècle pour le cinéma*, N° 14, 1993, www.borislehman.be

[480] M. Brenta, *Boris o il ricongiunto*, www.borislehman.be

[481] J. de Decker *Boris Lehman, Cinéaste de la première personne,* in «Le Soir», 26 septembre 1989*,* www.borislehman.be

marcatamente manifesto il continuo movimento tra il registro intimistico e quello metaforico che percorre l'intera produzione del regista. Vi sono alcuni esempi che emergono significativamente su altri. Lehman ama molto la *mousse au chocolat*. La macchina da presa lo riprende mentre monta gli albumi che andranno a costituire il preparato. Poco dopo lo vediamo immerso nell'acqua della sua vasca da bagno, sulla cui superficie si dipana una schiuma bianca che visivamente crea un'associazione con la sostanza alla base del dolce. Ma c'è di più. Il regista, all'interno di quel liquido biancastro afferma «c'est toujours un peut sa mère qu'on cherche», attivando un'altra associazione che sollecita un rimando al liquido amniotico del grembo materno. Espedienti che attivano una costruzione semantica ad incastro.

In un'altra sequenza, il corpo nudo del regista giace a terra rannicchiato. Sotto di lui un' enorme carta geografica; gradualmente il suo corpo vine ricoperto da uno strato di finta neve soffiata, come se fosse realmente portata dal vento, mentre all'esterno le inquadrature registrano i tetti innevati della città. Il carattere finzionale del suo linguaggio espressivo viene chiaramente esplicitato dal regista:

> Mes films sont comme des fables, avec pour décor le réel. Ils empruntent la forme simple du journal intime et ils sont autobiographiques, puisqu'ils parlent très souvent de quête d'identité et de recherche d'origine, et que j'y apparais très souvent comme sujet, et comme personnage. Mais cette quête et cette recherche sont constamment fictionalisées, scénarisées et mises en scène[482]

Un'ultima osservazione riguarda l'assunto di come un costrutto autobiografico non possa prescindere da un approccio volto ad accogliere l'alterità quale presupposto del proprio stare al mondo, principio sposato totalmente da Lehman: «J'ai toujours eu besoin des autres pour me filmer, pour me décrire». Anche in questo caso potremmo parlare di autoetnografia, «Il y a un côté archéologique, et même anthropologique dans mon cinéma, quelque chose d'ethnographique, lié à ma vie, à mon itinéraire»[483].

Nonostante il regista affermi come nel suo bisogno, a tratti ossessivo, di fare cinema prevalga un'esigenza esistenziale e terapeutica che lo distanzierebbe

---

[482] B. Lehman, *Pourquoi Boris Lehman fait un cinéma de fiction,* cit.

[483] *Interview de Boris Lehman, Propos recueillis par Dimitra Bouras et Jean-Michel Vlaeminckx*, www.cinergie.be

dal cinema più propriamente inteso, da frequentatori della sua produzione, potremmo smentirlo affermando: et pourtant il fait du cinéma…

> Il reste que ce que je filme a peu à avoir avec le cinéma même. Je ne veux rien raconter, je ne veux pas m'exprimer ni même documenter. C'est plutôt un besoin, un jeu, une manie, une obsession, peut-être une drogue, quelque chose d'existentiel, à la fois de maladif et thérapeutique, qui a à voir avec ma vie même, avec la vie que je mène, nomade, chaotique, déambulante, «mouvementée». C'est le film qui fait le lien avec les autres, avec le monde, qui m'aide à le voir, à lui parler et donc à vivre.

VI. Film saggio / *Essay film* / *Film essai*

Introduzione

The essay form, notable for its tendency towards complication (digression, fragmentation, repetition, and dispersion) rather than composition, has, in its four-hundred-years history, continued to resist the efforts of literary taxonomists, confounding the laws of genre and classification, challenging the very notion of text and textual economy[484]

Anche per quanto concerne la "forma saggio", così come in precedenza rispetto al *journal filmé*, risulta determinante ai fini dello sviluppo del genere in ambito cinematografico, quanto in precedenza teorizzato dagli studi letterari e filosofici che negli anni hanno contribuito a delinearne gli aspetti fondanti. Si cercherà quindi di attraversare i principali contributi che si sono succeduti a partire dalle prime teorizzazioni, evidenziandone gli apporti più significativi rispetto alla produzione analizzata, per poi soffermarsi sulla delineazione filmica dell'impianto di tipo saggistico, operazione per la quale ci viene in aiuto un prezioso contributo, *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film*[485], testo di Laura Rascaroli, fondamentale riferimento per esaustività e precisione scientifica relativamente all'evoluzione del genere nell'audiovisivo.
Molta della speculazione filosofica sulla "forma saggio" proviene dalla scuola tedesca di Georg Lukács, Theodor Adorno e Walter Benjamin, autori le cui tesi, secondo Nora M. Alter, vengono riprese da molta della produzione saggistica audiovisiva internazionale:

> …it is important to emphasize that many audio-visual essays produced in a number of national contexts and languages incorporate, either by direct citation or visual reference, the words, theories and methods of Adorno, Lukács and especially Benjamin. Thus, formulations of the 20th-century German essay transcend media, national, cultural and racial borders.[486]

---

[484] Michael Renov, *The Subject of the Documentary,*cit*.,* 70.

[485] L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film,* Wallflower Press, London and New York, 2009.

[486] N. M. Alter, *Translating the Essay into Film and Installation*, in «Journal of Visual Culture», n. 6, 2007, p. 46.

Prima di soffermarci più compiutamente sugli apporti di matrice tedesca e non, risaliamo all'origine etimologica del termine, la cui prima apparizione viene tradizionalmente attribuita a Michel de Montaigne e ai suoi *Les Essais* (1580). Peter Burke, nel testo dedicato allo scrittore francese, sottolinea come l'etimologia del termine che dà il nome al suo lavoro, (*essai* in francese significa appunto prova, tentativo) forse il più conosciuto, costituisca l'essenza stessa della forma di quello che egli ha contribuito a creare quale nuovo genere:

> Al di là della diatriba, della lettera, del monologo e del paradosso, Montaigne sviluppò gradualmente una forma tutta sua che si distingue non per la lunghezza o l'argomento trattato, ma piuttosto per il tentativo dell'autore di cogliere se stesso nell'atto di riflettere, di illustrare il processo del pensiero, *les progrès de mes humeurs*, piuttosto che le sue conclusioni. Era questo il motivo per dare alla raccolta il titolo, allora insolito, di saggi: «tentativi», «prove», o anche forse, «esperimenti». È in tal senso che Montaigne è stato l'inventore di un nuovo genere letterario. Il saggio nel senso personale di Montaigne era una scarpa della stessa identica forma del suo piede, un genere che gli avrebbe permesso di parlare di se stesso, di discutere quel che gli altri davano per scontato senza impegnarsi in un senso o nell'altro, e per fare digressioni.[487]

Quanto illustrato da Burke riassume alcuni dei tratti che andranno nel tempo a definire la forma saggio; tra gli altri, un carattere autoriflessivo e sperimentale, contraddistinto da quella attitudine alla "sospensione del giudizio", magistralmente espressa dalla formula resa celebre dall'autore di *Les Essais*, «Que sais-je?». L'etimologia del verbo *essayer*, tentare, richiama la capacità della forma saggio di continuare ad interrogarsi, mettersi alla prova, rinunciando ad adeguarsi a schemi precostituiti.

Come anticipato, una disamina della speculazione letteraria e filosofica rispetto alla forma saggio risulta imprescindibile. In particolare, alcune riflessioni di György Lukács, Theodor Adorno e Jean Starobinski, che hanno contribuito a definire l'orizzonte estetico del film saggio di impronta autobiografica

Nell'ottobre del 1910, nel suo scritto *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*, opera che introduce la raccolta *L'anima e le forme*, dedicata a grandi intellettuali europei attivi tra otto e novecento, Lukács, interrogandosi sulla natura dei suoi contributi, elabora una complessa disquisizione, atta a verificare se essi possano contenere delle caratteristiche tali da costituirsi quali forme autonome:

---

[487] P. Burke, *Montaigne, un profilo*, Universale Donzelli, Roma, 1998, pp. 72, 73.

> In quale misura gli scritti veramente grandi, appartenenti alla medesima categoria di questi, abbiano una loro forma autonoma; in quale misura il genere di punto di vista e la sua configurazione siano in grado di sottrarre un'opera dal campo delle scienze e di collocarla nel campo dell'arte; come le infondano l'energia necessaria per imporre un nuovo ordine concettuale alla vita, pur tenendola ben distinta dalla gelida e intoccabile perfezione della filosofia.[488]

L'obiettivo è quello di cercare di legittimare all'interno della realtà culturale tedesca, il saggio critico come opera d'arte, emancipandolo dalla subalternità rispetto alle opere alle quali esso di volta in volta fa riferimento, evidenziandone il carattere, già ricordato attraverso Montaigne, di "visione o concezione del mondo" (*Weltanschauung)* di natura speculativa:

> L'esperienza intellettuale, concettuale, come esperienza sentimentale, come realtà diretta, come principio esistenziale spontaneo; la *Weltanschauung* come avvenimento dell'anima nella sua nuda purezza, come forza motrice della vita. La domanda diretta: che cos'è la vita, l'uomo e il destino? Ma solo in quanto domanda; perché la risposta anche qui non porta alcuna soluzione…[489]

Il saggio rifugge da teoremi totalizzanti, e fa appello alla possibilità di ricomporre i frammenti che costituiscono l'umana esperienza, senza assecondare il principio uniformante della forma, ma ergendo essa stessa a paradigma ermeneutico, poiché «negli scritti del critico la forma è la realtà, la voce con cui rivolge le sue domande alla vita…».[490] Lukács prosegue poi affermando come lo scopo del lavoro di matrice saggistica, non sia legato all'invenzione, quanto alla rielaborazione attraverso assetti inediti del già noto, processo che quindi legittima la validità delle singole elaborazioni:

> Il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta; è proprio della sua essenza non ricavare novità dal nulla ma dare nuovo ordine alle cose già esistite. Proprio perché le mette in un ordine nuovo, esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire la verità sul loro conto, trovare un'espressione per la loro essenza…Non è possibile dunque che due saggi siano in contraddizione tra loro, perché ciascuno si crea un suo modo diverso dall'altro…[491]

---

[488] G. Lukács, *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*, in *L'anima e le forme*, tr. it., SE, Milano, 2002, p.15.

[489] *Ivi*, p. 23.

[490] *Ivi*, pp. 23, 24.

[491] *Ivi*, 28.

In un suo contributo ad introduzione del primo volume *Note per la letteratura*, Adorno propone una teorizzazione della forma saggio, destinata a diventare fondamentale riferimento teorico. Secondo il filosofo, all'interno del saggio i concetti non creano un processo continuo, in quanto il pensiero non avanza in una singola direzione; piuttosto, i vari aspetti del ragionamento, si intrecciano come nella trama della tessitura di un tappeto. Adorno ribadisce, al pari di Lukács, l'impossibilità di aderire a forme precostituite, circoscritte, normate. Nel saggio veramente tale, il pensiero si libera dell'idea tradizionale di verità.[492]

> Il saggio non accetta le regole del gioco condotto dalla scienza e dalla teoria organizzata per le quali, come dice Spinoza, l'ordine delle cose coincide con l'ordine delle idee. E poiché il compatto ordine dei concetti non è identico con l'esistenza, il saggio non mira a costruzioni chiuse, né di tipo deduttivo né induttivo. Il saggio rifiuta soprattutto l'insegnamento, radicato da Platone in poi, secondo il quale il mutevole e l'effimero non sarebbero degni della filosofia. Il saggio si ribella contro l'antica ingiustizia subita da ciò che è caduco, contro la condanna che ancor oggi lo colpisce nel concetto. Il saggio prova terrore per la violenza del dogma…[493]

Adorno si sofferma poi su un principio formale che si costituirà quale costante nella produzione filmica ascritta al genere, ossia il suo carattere discontinuo, che trova un'intima connessione con l'essenza disorganica dell'esperienza. Tra i suoi scopi, non vi è la necessità di condurre ad una risoluzione delle istanze sollevate, dato che «i suoi concetti brillano della luce di un *terminus ad quem* che gli rimane sconosciuto…»[494], quanto di evidenziarne la natura "processuale":

> Nel saggio come forma si annuncia, inconsciamente e in maniera non teorica, il bisogno di annullare anche nel procedimento concreto dello spirito le pretese, teoricamente ormai superate, di completezza e continuità…alla sua forma appartiene immanentemente la propria relativizzazione…pensa in frammenti perché frammentaria è la realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appiattimento.[495]

Infine, altra rilevante caratteristica riscontrata, è la sua capacità di interrogare la propria struttura, mettendola continuamente in discussione:

---

[492] T. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1979, p. 15.

[493] *Ivi*, p. 13.

[494] *Ivi*, p. 18.

[495] *Ivi*, p. 21.

> Il saggio infatti non procede alla cieca, da automa, come invece fa il pensiero discorsivo, ma deve ad ogni istante riflettere su se stesso. E non riflette certo solo sul rapporto che lo lega al pensiero stabilizzato, ma anche sul rapporto tra se stesso, la retorica e la comunicazione.[496]

Il contributo di Starobinski, entra direttamente in rapporto con quanto elaborato da Lukács e Adorno, ritornando sull'autonomia del saggio rispetto ad un sapere costitituito, evidenziando invece la sua peculiare capacità d'indagine, che sfugge all'imposizione di norme prescrittive:

> Je voudrais insister, pour compléter mes définitions, sur un point capital: l'essai est le genre littéraire le plus libre qui soit. Sa charte pourrait être le mot de Montaigne que j'ai déjà cité: *Je vais enquérant et ignorant.* Et j'ajouterai que seul un homme libre, ou libéré, peut enquérir et ignorer. Les régimes de servitude interdisent d'enquérir et d'ignorer, ou du moins réduisent cette attitude à la clandestinité. Ces régimes tentent de faire régner partout un discours sans faille et certain de soi, qui n'a rien à voir avec l'essai.[497]

La chiusura del contributo di Starobinski rileva la necessità per il saggio di continuare a rapportarsi con la realtà esterna, non smettendo mai di ricercare modi attraverso i quali saperla interpretare, mantenendo al contempo la capacità di affermare la propria legittimità, in una interrogazione incessante delle istanze con le quali di volta in volta si relaziona:

> À partir d'une liberté qui choisit ses objets, qui invente son langage et ses méthodes, l'essai, à la limite idéale où je ne fais qu'essayer de le concevoir, devrait savoir allier une science et une poésie. Il devrait être, à la fois, compréhension du langage de l'autre, et invention de relations inattendues au coeur du présent. L'essai qui lit le monde et se donne à lire, réclame la mise en oeuvre simultanée d'une herméneutique et d'une audace aventureuse…l'essai doit larguer les amarres et tenter à son tour d'être lui-même une oeuvre, de sa propre et tremblante autorité.[498]

Il saggio in forma filmica

Quanto, seppur sommariamente attraversato, viene puntualmente ripreso dagli approfondimenti che si sono succeduti sia in ambito anglosassone che

---

[496] *Ivi*, p. 29.

[497] J. Starobinski, *Peut-on définir l'essai?,* in *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre George Pompidou, 1985, p. 194.

[498] *Ivi*, p. 196.

francofono, rispetto all'evoluzione della forma saggio nell'audiovisivo. Cercherò ora di illustrare i principali contenuti di alcuni dei contributi più significativi.

Se da un punto di vista formale, tendenze ascrivibili al film saggio sono riscontrabili già a partire dalla fine degli anni venti, nell'opera di Dziga Vertov[499] (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929), e Walter Ruttman (*Berlino, sinfonia di una grande città*, 1927), Rascaroli sottolinea come la prima teorizzazione del genere, risalga con ogni probabilità ad un articolo di Hans Richter, *Der Filmessay, eine neue form des Dokumentarfilm*, pubblicato nel 1940.[500] In esso, il teorico e regista tedesco, sosteneva come una nuova forma filmica, che non poteva definirsi solo documentaristica, riuscisse a tradurre in immagine processi mentali, piuttosto che concetti, rilevando quelle che continueranno a essere, anche nelle successive teorizzazioni, delle costanti quali l'eclettismo e la libertà da schemi convenzionali, caratteristiche che permettono al cineasta piena libertà espressiva e al contempo il superamento dei confini di genere: «The film essay enables the filmmaker to make the 'invisible' world of thoughts and ideas visible on the screen...The essay film produces complex thought – reflections that are not necessarily bound to reality, but can also be contradictory, irrational, and fantastic».[501] Commentando quanto elaborato da Richter, Nora M. Alter afferma:

> Unlike the genre of documentary film, which presents facts and information, the essay film is an in-between genre…it no longer binds the filmmaker to the rules and parameters of the traditional documentary practice: rather the imagination with all its artistic potentiality is now permitted to reign freely…[502]

Anche grazie al suo ruolo istituzionale in qualità di direttore del *New York City College Institute of Film Technique,* il tentativo effettuato da Richter, una sorta di

---

[499] «He was more concerned with revealing process than with revealing self. Vertov wished the audience to understand how film works, in mechanical, technical, methodological as well as conceptual ways, thereby demystifying the creative process», R. Jay, *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film,* in «Journal of the University Film Association», Vol. 29, No. 4, (Fall 1977), p. 7.

[500] H. Richter, *Der Filmessay, eine neue form des Dokumentarfilm (The Film Essay: A new Form of Documentary film),* in C. Bluminger and C. Wulff, *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistichen Film,* Wien: Sonderzahl, 1940.

[501] *Ivi*, p. 197.

[502] N. M. Alter, *Translating the Essay into Film and Installation*, cit., p. 50.

concettualizzazione del genere, avrà molta risonanza e contribuirà a ispirare sia il dibattito teorico che la produzione filmica ad esso annessa.

Ma l'articolo che da molti è associato alla nascita del *film essai* è *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, di Alexandre Astruc,[503] pubblicato per la prima volta nella rivista *Ecran Français* nel marzo del 1948, articolo nel quale il critico e regista francese, affermava come il cinema avesse acquisito piena autonomia rispetto agli altri linguaggi espressivi, tanto da far sì che la macchina da presa risultasse assimilabile alla penna con la quale gli scrittori redigono i loro romanzi: «Nous disons, nous, que le cinéma est en train de trouver une forme où il devient un langage si rigoureux que la pensée pourra s'écrire directement sur la pellicule…».[504]

Questo aveva come risultante immediata, la possibilità da parte dei *realisateurs*, di ricercare un proprio stile personale, al di là dei regimi di rappresentazione vigenti, rilanciando così la già ricordata libertà espressiva, quale tratto intrinseco del genere:

> Le cinéma est en train tout simplement de devenir un moyen d'expression, ce qu'on été tous les autres avant lui, ce qu'on été en particulier la peinture et le roman…il devient peau à peu un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la Caméra-stylo.[505]

Sia Richter che Astruc segnalano il principio di autodeterminazione insito al film saggio, ma Astruc riesce a prevederne gli sviluppi futuri, costituendosi quale precursore delle possibilità dei dispositivi attuali:

> Mais avec le développement du 16 mm, et de la télévision, le jour n'est pas loin où chacun aura chez lui des appareils de projection et ira louer chez le libraire du coin des films écrits sur n'importe quel sujet…Dès lors il n'est déjà plus permis de parler d'un cinéma. Il y aura des cinémas comme il y a aujourd'hui des littératures, car le cinéma comme la littérature, avant d'être un art particulier, est un langage qui peut exprimer n'importe quel secteur de la pensée.[506]

---

[503] A. Astruc, *Du stylo à la caméra…et de la caméra au stylo*. *Ecrits (1942-1984)*, l'Archipel, Paris, 1992.

[504] *Ivi*, p. 326.

[505] *Ivi*, p. 325.

[506] *Ivi*, pp. 325, 326.

Verso una definizione

Within the history of film,
the essay film develops in opposition
to the strict genre of documentary.[507]

I contributi consultati non mancano di introdurre la spinosa questione legata alla difficile definizione del film saggio. Attraverso un primo termine di paragone che individuano nel genere documentario, rispetto al quale esso, grazie alla sua refrattarietà a precise regole formali, riesce a sfruttare potenzialità espressive inedite, la critica sostiene che esercitando una frattura delle unità di spazio tempo associate alle pratiche documentaristiche, il saggio può muoversi liberamente rispetto ad una resa univoca della realtà esterna.

Il primo articolo che analizzò un film mettendolo in stretto rapporto con la forma saggio fu la recensione di André Bazin al film *Lettre de Sibérie* (1957) di Chris Marker, pubblicato nel 1958[508]. Sottolineando come il film si discostasse dal genere documentario, Bazin parlava anche di montaggio orizzontale, forse facendo riferimento in realtà alla riproduzione di un pensiero laterale lontano da una logica meramente sequenziale,[509] ritornando ancora una volta sulle parole di Adorno rispetto ad un pensiero che non avanza in un'unica direzione, piuttosto crea connessioni simili all'ordito di un tappeto; una forma pensante, termine coniato da Jean Luc Godard in relazione alle sue *Histoires du Cinéma*.

Dobbiamo a Micheal Renov, autore di numerosi approfondimenti sul genere del documentario[510], un seminale articolo, *History And/As Autobiography: the Essaystic in Film and Video*[511]*,* in cui tenta di tracciare una traiettoria del film saggio, traslandola dalla sua forma scritta. Cerchiamo di addentrarci nei principali snodi teorici che esso affronta.

---

[507] N. M. Alter, *Translating the Essay into Film and Installation*, cit., p. 52.

[508] M. Renov, *The Essay film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, in «Framework: The Journal of Cinema & Media», 49, n. 2, Fall 2008, p. 29.

[509] A. Bazin, citato da I. Perniola, *Chris Marker, o del film saggio*, Lindau, Torino, 2003, p. 37

[510] Si segnalano a questo proposito: *Theorizing documentary,* edited by M. Renov, Routledge, New York, London, 1993; *The subject of documentary,* edited by M. Renov, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.

[511] M. Renov, *History And/As Autobiography: the Essaystic in Film and Video*, in «Frame/Work», vol. 1-3, 1989.

Ancora una volta si sottolinea il processo di ricerca implicito nell'opera saggistica quale principio strutturale ineludibile, proprio anche di quel cinema sperimentale che in diverse fasi storiche ha contraddistinto l'evoluzione del linguaggio cinematografico (si pensi ad esempio al *New American Cinema* negli anni settanta del secolo scorso).[512]

Renov preferisce una definizione oggettivante più che nominale per cercare di definire una tendenza più che una forma totalizzante che la declinazione nominale implicherebbe:

> The essayistic is always research, the discovery of self and object (of object through self) as an active, critical process. The testing of limits, the exploration of the edges of representability, a taste for the "experimental" - such notions have remained the province of vanguardists held on the margins of cinema.[513]

Viene inoltre affrontato un ulteriore punto di rilevanza teorica, che ricopre ampio spazio nei film presi in esame, ossia l'intreccio tra vicende personali e il più ampio ambiente socio-culturale di appartenenza, intreccio che, comportando una mutua iterazione tra pubblico e privato, contribuisce alla creazione di in un regime di sguardo di tipo relazionale: «It is the Montaignian essay, indissolubly coupling personal and social-historical exploration (the measure of sight and the measure of things) that provides the ground upon which the figure of the film video essay can be constructed».[514]

Arriviamo ora al contributo già citato in precedenza, frutto dell'elaborazione proposta da Laura Rascaroli. In *The Essay film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, articolo che precede alcuni dei temi che verrano indagati in *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film*, la studiosa elenca una serie di caratteristiche che concorrono a definire la natura della forma dell'*essai filmique*. Riprendendo le teorizzazioni adorniane, si afferma come esso riproduca i processi insiti al pensiero nel suo farsi, esibendone meccanismi

---

[512] «Indeed, the essay form, notable for its tendency toward complication (digression, fragmentation, repetition, and dispersion) rather than composition, has, in its four-hundred-year history, continued to resist the efforts of literary taxonomists, confounding the laws of genre and classification, challenging the very notion of text and textual economy…Knowledge produced through the essay is provisional rather than systematic; self and object organize each other, but only in a temporary way…», M. Renov, *The Subject of Documentary*, cit., p. 70.

[513] M. Renov, *History And/As Autobiography: the Essaystic in Film and Video*, cit., p. 11.

[514] *Ivi*, p. 7.

endemici quali intersezioni e sovrapposizioni fra materiali di diversa natura. Quale costante, viene ribadita una interrogazione del processo di creazione artistica mentre si approfondiscono le dinamiche di relazione che il soggetto instaura con l'opera. Si conferma la centralità del soggetto - Most if not all accounts of the essayistic also place emphasis on its personal, almost autobiographical nature[515]- la presenza di un soggetto che si mette in scena rivolgendosi direttamente al pubblico o/e a se stesso, privilegiando una modalità comunicativa dialogica che permette allo spettatore di essere parte attiva. «… the enunciator addresses the spectator directly, and attempts to establish a dialogue. The "I" of the essay film always clearly and strongly implicates a "you"—and this is a key aspect of the deep structures of the form».[516]

Recentemente in ambito francese, José Mouré[517], in un suo contributo all'interno di un'opera dedicata al saggio cinematografico, ha cercato di sistematizzare le caratteristiche ascrivibili a questo genere, riportate nell'estratto che segue:

> Nous pouvons avancer cinq caractéristiques qui nous semblent devoir aider, du moins à baliser la forme de l'essai:
>
> 1. le film-essai se présente comme un modèle qui exhibe une opération de mise en relation s'effectuant sur des matériaux à référence souvent culturelle;
> 2. la structuration du film-essai vise à établir de nouveaux rapports signifiants entre ces matériaux : elle repose sur des recroisements, des recoupements, des superimpositions, des déplacements; elle opère par comparaison et mise en résonance; et révèle, à l'intérieur d'un processus de ruptures et de dérives, une pensée en acte;
> 3. le film-essai relève d'une écriture réflexive qui propose simultanément une expérience et la mise en forme de l'expérience, un discours et une réflexion sur ce discours, une œuvre et son art poétique;
> 4. Le film-essai implique la présence de l'essayiste, d'un sujet qui se met lui-même en scène, s'adressant à des spectateurs imaginaires ou à lui-même, regardant et montrant ses images ou le monde comme le fait Jean-Luc Godard;
> 5. Le film-essai privilégie le mode de communication dialogique et réserve une place de choix au spectateur qu'il inscrit dans une relation d'interlocutoire.

---

[515] L. Rascaroli, *The Essay film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, cit., p. 26.

[516] *Ivi*, p. 35.

[517] J. Moure, *Essai de définition de l'essai au cinéma*, in S. Lindrat-Guigues et M. Gagnebin, (sous la direction de) *L'essai et le cinéma*, Champ Vallon, Seyssel, 2004, p. 37.

Non si può non riscontrare una profonda attinenza rispetto a quanto in ambito letterario è stato teorizzato, con una variabile, che riguarda la necessità di instaurare con lo spettatore un dialogo attivo.

La voce autoriale, similmente a quanto accade nei documentari a carattere soggettivo, non si preoccupa di fornire un resoconto puntuale dei fatti, ma si esplicita attraverso una riflessione personale, che mira a sua volta a sollecitare un riscontro nello spettatore. In oltre, anziché celarsi, può apparire in video, come nel caso di Claudio Pazienza o Agnès Varda «The essay's enunciator may remain a voice-over or also physically appear in the text, and usually does not conceal that he/she is the film's director. The narrator of the essay film voices personal opinions that can be related directly to the extra-textual author».[518]

In questo senso dobbiamo richiamare il concetto di "eteroglossia" elaborato da Michel Chion, già ricordato nel secondo capitolo, ossia la capacità della *voice over* di attualizzare il pensiero nel mentre della sua articolazione, con la variante che talora il fatto che l'immagine non corrisponda a quanto la voce narrante sta raccontando, possa indurre ad interrogare ulteriormente il processo di ricezione:

> I contend that in essay film, the heteroglossic voice-over functions par excellence to project an imaginary, internalized subjective space which simultaneously evokes the presence of a thinking self, its actual process of thinking and reflection, and articulates within the viewer their own processes of reflective thought. This effect is augmented by the separation of image-track from sound-track, so that the image we see passing before us…function simultaneously as documentary recordings of the historical world, as projections of another scene taking place within the space of subjective consciousness, as memory, thought process, and imaginative reinvention on the part of both maker and viewer.[519]

Nell'analizzare quali siano le formule attraverso le quali l'autore attivi un dialogo diretto con lo spettatore, ci si imbatte in una componente dell'affinità tra movimento del pensiero e struttura della forma saggio, ossia la sua sostanziale apertura rispetto alle questioni in esso sollevate, che vengono formulate attraverso una serie di domande alle quali non si fornisce risposta, preferendo coinvolgere attivamente gli attori della ricezione. Rascaroli parla di a questo

---

[518] L. Rascaroli, *The Essay film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, cit., p. 35.

[519] C. Lupton, *Speaking parts: heteroglossic voice-over in the essay film*, in *Der Essayfilm: Asthetik und Aktualität,* Ed. Sven Kramer and Thomas Tode. Konstanz: UVK, 2011, p. 163.

proposito di una struttura retorica che interroga, stimolando a interagire direttamente con il film:

> film constructs such spectatorial position by adopting a certain rhetorical structure: rather than answering all the questions that it raises, and delivering a complete, "closed" argument, the essay's rhetoric is such that it opens up problems, and interrogates the spectator; instead of guiding her through emotional and intellectual response, the essay urges her to engage individually with the film, and reflect on the same subject matter the author is musing about. This structure accounts for the "openness" of the essay film.[520]

La studiosa continua col sottolineare come sia ciascuna singola individualità ad essere interpellata, la complessità di articolazione diventa *challenging* per lo spettatore in quanto ciò che viene a costituirsi è una modalità di interazione dialettica, attraverso la quale si formulano domande non fornendo risposte ma richiamando ad una possibilità interpretativa, di riflessione o di libero pensiero;

> The structure of the essay film is that of a constant interpellation; each spectator, as an individual and not as a member of an anonymous, collective audience, is called upon to engage in a dialogical relationship with the enunciator, hence to become active, intellectually and emotionally, and interact with the text…the spectatorial position is in the singular.[521]

Si accennava appunto alla complessità insita al genere. Questa è data dal fatto che il saggio si contraddistingue per un eclettismo che lo porta, attraverso un processo di sperimentazione, ad abbracciare registri che possono afferire di volta in volta a forme documentaristiche, finzionali, autofinzionali: «stylistic eclectism and the attitude of frequently crossing the border between fiction, documentary and experimental filmmaking are characteristics of the essay film…confound boundaries».[522]

La diretta conseguenza è una struttura formale che si ridiscute continuamente, risolvendosi in una ricerca costante, che potrebbe potenzialmente reiterarsi senza arrivare ad una decisiva conclusione, ma mantenendo finali aperti. Si pensi ad esempio all'opera di Eric Pawels, Claudio Pazienza o Agnès Varda, che ci apprestiamo ad analizzare.

---

[520] L. Rascaroli, *The Essay film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, cit., p. 35.

[521] L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film*, cit., p. 36.

[522] *Ivi*, p. 96.

Come già ricordato, il movimento del pensiero, rifiutando una formalizzazione a posteriori, nella forma saggio viene presentato nel suo farsi, nel suo rispondere al contatto con eventi, persone, oggetti, in una dinamica che fa del rapporto dialogico con l'estemporaneo la sua logica discorsiva. Questo fa sì che anche la riflessione introspettiva sia soggetta a tale principio strutturale: «il s'agit toujours de plonger dans un flux de pensée pour en dresser, d'elle et de soi, le portrait le plus adéquat, non devant l'éternité, mais en traquant les métamorphoses de chaque instant, de chaque détour de l'expérience de soi et de sa confrontation au monde».[523] Non sarebbe troppo azzardato rilevare infine come questa apertura all'assecondare quanto scaturisce dal movimento del pensiero, che può in ogni momento abbandonare il suo filo conduttore per esaminare il suo modo di operare, stupirsi dinanzi alla rivelazione di quanto sembrava ormai relegato all'oblio, consentendo ai propri meccanismi interiori di trovare un'espressione visiva e verbale, possa interpellare i meccanismi che regolano il funzionamento inconscio, come ricordato da Murielle Gagnebin:

> L'essai au cinéma ne serait donc plus seulement la forme qui pense, mais la pesée de la feintise, la découverte d'une poétique propre à l'Inconscient venant, à un moment ou à un autre, comme renverser le rapport de l'auteur à son oeuvre et ouvrir celle-ci aux modulations pointues de ses mécanismes profonds, ceux qui participent du refoulements et des exigences inhérentes à l'artistique en soi: métonymie, métaphore, condensation, discontinuité, dispersion, etc..[524]

[523] M. Froger, *«Que sais-je?», L'essai filmique et l'héritage de Montaigne*, in J-P Esquenazi, A. Gardies (sous la direction de) *Le Je à l'écran*, cit., 142.

[524] M. Gagnebin, *L'inconscient à l'essai*, in S. Liandrat-Guigues, M. Gagnebin (sous la direction de), *L'Essai et le cinema*, Éd. Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, Seyssel, 2004, p. 17.

Alain Cavalier, *Le Paradis* (2014)

Le Paradis, ricollegandosi idealmente al precedente *La Rencontre*, ne mutua uno stesso ricorso espressivo e tematico all'oggetto che, grazie alla sapiente narrazione effettuata dal regista e alla sua messa in scena, acquista un potere evocativo tale da diventare protagonista assoluto. Diversamente da *La Rencontre* però, dove gli oggetti veicolavano lo stupore e la fascinazione verso la progressiva evoluzione di un innamoramento, nell'ultimo lavoro di Cavalier le atmosfere risultano velate da una consapevolezza sempre più acuta, ma mai rassegnata, dell'incedere verso un'ultima fase dell'esistenza (il regista ha oggi ottantaquattro anni).

L'opera possiede una trama composita. A partire da pochi, scarni elementi, il regista crea piccole rappresentazioni attraverso dei *set* in miniatura, e, grazie all'uso di una illuminazione estremamente precisa nell'evidenziare volumi e ombre, riesce a mettere in scena, supportato dalla sua narrazione *over*, una serie di episodi tratti dall'Odissea e dall'Antico Testamento. Un piccolo robot di metallo rosso diventerà Ulisse, mentre il diavolo sarà impersonato da un segmento del fusto ritorto e ruvido di una vite; Dio avrà i sembianti di un bianco coniglio che regge tra le zampe un frutto.

Parallelamente, vi è il suo rapportarsi all'ambiente naturale esterno, dove la natura contribuisce a "far segno" ed il ricorso ad una serie di comparse che interagendo a loro volta con degli oggetti, contribuiscono alla narrazione. Procediamo con ordine.

L'*incipit* del film vede riprese di un pavonessa e del suo nuovo nato, che purtroppo morirà di lì a poco. La sua sepoltura diventa il centro gravitazionale dell'interna opera. Al fine di commemorarne la scomparsa, il regista pone una pietra ai piedi di un grande albero, dove aveva in precedenza collocato il volatile, e per fa sì che questa possa continuare a costituire un segno tangibile di quel piccolo essere, con l'aiuto di un giovane vigoroso, la racchiude all'interno di una gabbia di chiodi piantati sulle sue radici. Con il trascorrere delle stagioni il cineasta si reca in quel luogo per verificarne l'effettiva presenza, accertarsi del fatto che non sia stato cancellato dal lavorio incessante del tempo, un modo per tradurre una lotta contro il concetto di scomparsa. A

distanza di un anno scopre che nonostante l'eliminazione dell'albero alla base del quale era stato creato il piccolo mausoleo, quest'ultimo giace ancora intatto sotto una coltre di neve. Con un tono di voce che lascia trapelare lo slancio emotivo causato dalla scoperta, pronuncia le seguenti parole: «Le voilà! Sauvé!». Come ribadiscono Arnaud Hee e Josué Morel, «la sacralisation du quotidien, de ces petits riens auxquels Cavalier confère une aura symbolique, est certes depuis des années au centre de ses films…».[525]

Veniamo ora ad alcune frasi che motivano l'inserimento delle rappresentazioni a cui si accennava: «À sept ans on vous colle au pensionnat apprendre le latin l'évangile e puis apprendre le grec pour lire l'Odyssée d'Homère et puis après on vous lâche la tête farcie d'images…». Partendo da questo patrimonio che ha nutrito il suo immaginario, Cavalier sviluppa «un dialogue entre profane et sacré»[526], in cui talora veste i panni del diavolo, altre quelli di Ulisse, riuscendo ad elaborare immagini di grande suggestione, agendo con estrema povertà di mezzi: «…dans une économie de cinéma pauvre, il n'en est pas moins travaillé par l'imaginaire, la transfiguration du réel».[527]

Parallelamente dicevamo, vi è il suo rapportarsi all'ambiente esterno. In esso si sofferma su singoli animali, in prevalenza volatili (basti pensare alle galline presenti in *Le Filmeur*) e singoli contesti naturali, quali un bosco e una campagna ricca di vegetazione, nei quali racconta rispettivamente gli episodi della cacciata dall'Eden di Adamo ed Eva e del Sacrificio d'Isacco. In particolare in quest'ultimo, il tema dell'uccisione viene condensato attraverso l'immagine di un coltello coperto da un filo d'acqua, che progressivamente si increspa sino a rendere i contorni dell'arma sempre più incerti, mentre con voce flebile, interpretando ora Isacco ora il padre, Cavalier esprime il loro grande senso di spaesamento dinanzi a quanto li aveva coinvolti: «Mêlant en permanence l'écrit à l'image, l'intime à l'universel, le quotidien à l'éternel, le trivial au théologique,

---

[525] A. Hée, J. Morel, *Cavalier, quel(le) mystique ?!*, in «Critikat», mardi 7 octobre 2014, www.critikat.com.

[526] Ibidem

[527] J.S. Chauvin, "*Le Paradis" d'Alain Cavalier. Filmer ne suffit pas*, in «Cahiers du cinema», n. 704, octobre 2014, p. 24

Alain Cavalier refait le monde à partir de ces deux récits archaïques, berceaux de notre culture».[528]

Vi sono poi alcune comparse. L'infanzia è rappresentata dal primo piano di una bambina che, vestendo grandi ali di farfalla, guarda direttamente in macchina e un bambino che, affascinato da una sfera di cristallo con una superficie completamente sfaccettata, si diverte a guardarci attraverso. Anche la componente femminile e la sensualità che essa solitamente emana nell'opera del regista non è trascurata. Due episodi sono in questo senso significativi. Una ragazza particolarmente affascinante strofina i bordi di una bacinella provocando il movimento dell'acqua al suo interno e contemporaneamente facendo emettere al recipiente vibrazioni segnatamente musicali. Un'altra giovane donna, viene ripresa mentre, dopo aver inciso una papaia, la svuota della polpa con grazia e lentezza. Le due metà andranno a costituire l'imbarcazione di Ulisse in una delle sequenze.

Ritroviamo la cifra stilistica che permea tutta l'opera di Cavalier analizzata, in cui sono le piccole cose del mondo ad aprire degli scenari colmi di interrogativi e se, come già evidenziato, il trattamento degli oggetti ha una rilevanza estetica radicale, ciò che contribuisce a infondere nell'immagine la carica espressiva che le contraddistingue, al pari dell'abilità registica, sono le singole modulazioni vocali[529], che sembrano riuscire a sfiorare la superficie delle cose evocandone una percezione sensoriale inedita. Ecco come Stephane Delorme descrive questo tratto del suo linguaggio estetico:

> Il faut voir comment le sentiment est à l'oeuvre partout, à chaque geste, chaque intonation de voix…Le filme semble dédié à cette petite partie de paradis presente moins dans les choses montrées que dans la manière de les montrer: dans le geste de tenir la caméra et de nous tendre les choses dans cette maniere de nous chuchoter à l'oreille au moment de la «prise» qui ressemble plus à une caresse…[530]

Come ricordavamo, se vi sono molti inserimenti legati alla religione cristiana, al contempo, essi vengono affiancati a quella che Hee e Morel definiscono «une

---

[528] *J. B. Morain, Le Paradis, Nouveau chapitre délicat et malicieux du journal filmé d'Alain Cavalier,* www.lesinrocks.com.

[529] «Voix qui s'adresse à lui-même autant qu'à nous…», J.S. Chauvin, "*Le Paradis" d'Alain Cavalier. Filmer ne suffit pas*, cit., p. 25.

[530] S. Delorme, *Une politique du sentiment*, in «Cahiers du cinéma», n. 706, décembre 2014, p. 13.

singulière mystique panthéiste»[531]. Quando Cavalier ci parla della prima volta in cui gli fu somministrata la comunione, mentre osserviamo in video un'ostia emergere tra le foglie di una pianta grassa, quasi a costituirne una florescenza, ecco come descrive il sentimento provato: «Un bonheur suprême, une phosphorescence intérieure…Dieu et moi on s'est séparé, mais on se récroise de temps en temps». Molti anni dopo la stessa intesa sensazione di benessere la riprova gustando degli involtini d'aringa in un supermercato a Parigi.

Nella penultima sequenza la videocamera registra il movimento di alcune persone in un angolo di una via urbana. Nel giro di pochi minuti, nella stessa inquadratura si alternano nell'ordine, una coppia di anziani che mostrano evidenti difficoltà nella deambulazione, seguiti da una ragazza e un ragazzo che si incrociano prendendo direzioni opposte e una donna che attraversa la strada con un passeggino. Cavalier, nell'intervista radiofonica rilasciata in concomitanza con l'uscita del film in Francia, si sofferma su questa immagine, rilevando come «La seule chose qui m'intéresse c'est d'observer la vie… l'imaginaire commence à prendre le pouvoir…c'est toujours ancré dans un réel et puis la petite transfiguration vient».[532]

L'immagine riflessa del regista e dei piccoli protagonisti dei suoi racconti su di una sfera argentea, accompagna il suo commiato verbale: «Tout est bien».

---

[531] A. Hée, J. Morel, *Cavalier, quel(le) mystique ?!*, cit.

[532] J.S. Chauvin, *Tendre stocks. Entretien avec Alain Cavalier*, in «Cahiers du cinema», n. 704, octobre 2014, p. 26.

Boris Lehman, *Histoire de mes cheveux, de la brièveté de la vie* (2010)

Cette extermination qui commençait toujours
par la coupe des cheveux,
coupure de mémoire, amnésie programmée.[533]

Histoire de mes cheveux, de la brièveté de la vie si struttura in due parti. La prima è interamente dedicata ad un'indagine scientifica sui capelli quali elementi fisiologici che racchiudono fondamentali tracce genetiche. La seconda, vede il regista intraprendere un viaggio sulle tracce delle sue origini ebraiche, spostandosi in treno prima in Ucraina, nella cittadina di L'vov, dove il padre è nato e ha trascorso i primi anni della sua vita, con l'obiettivo di «être là ou mon père à été», e poi a Odessa.

L'ambientazione iniziale è quella della sua sua città, Bruxelles, nel quartiere d'Ixelles. Da circa vent'anni Lehman non si reca dal parrucchiere. Decide di penetrare maggiormente la realtà della sua capigliatura e per farlo si reca da specialisti che illustrano in maniera scientifica le caratteristiche del suo cuoio capelluto. Parallelamente una voce *over* accompagna una serie di sequenze che mostrano esami di laboratorio e schemi medici esplicativi. La lunga deviazione iniziale, apparentemente slegata dalla seconda parte del racconto, in realtà è incentrata su di uno stesso concetto di memoria che si irradia però attraverso una serie di declinazioni non immediatamente assimilabili, seppur di forte pregnanza allusiva. L'obiettivo di Lehman è come sempre altrove e l'assunto che muove la sua operazione filmica si colloca all'interno di quella tendenza che anima un certo cinema contemporaneo, ricordata da Catherine Russel come una continua tensione tra piano letterale e piano simbolico: «The tension between the literal and the symbolic, the indexical and the abstract, that occurs in the transposition of reality into image».[534]

Anche in quest'opera, una serie di paralleli visivi sottolineano l'ampiezza del suo portato semantico. Immagini di ragazze con lunghe chiome riprese di spalle e frontalmente, si alternano a inquadrature di fronde di salici piangenti mosse

---

[533] J. Dapoz, *Boris Lehman, Histoire de mes chevaux,* juillet 2010, http://www.borislehman.be.

[534] C. Russell, *Experimental Ethnography. The Work of film in the Age of Video*, cit., p. 169.

dal vento, alle quali, con un effetto di montaggio, si sovrappone la mano del cineasta, sfiorandole. Poco oltre, la visione si sofferma su pellicole cinematografiche appese che il regista decide di affiancare alle immagini degli alberi in quanto le ritiene altrettanto fragili e al contempo vigorose, bisognose della stessa cura espressa dalle carezze al fogliame: «la meilleure analogie que j'ai trouvé c'est la pellicule…du cinema solide et au même temps extrêmement fragile…il faut en prendre soin».

Nel mentre delle tante indagini ai suoi capelli, ipotizza anche un nuovo taglio, nel tentativo di «donner un image conforme de moi», e per farlo si reca da due diversi parrucchieri che inevitabilmente gli daranno pareri diametralmente opposti: tagliare completamente la chioma canuta o lasciarla esattamente così. L'atteggiamento del regista nel corso dei vari incontri con medici o barbieri, rivela una forte ambivalenza. Difficile non individuare nell'espressione di dissimulazione percepibile nel volto e nello sguardo, la raffinata abilità mostrata nel mettere in scena di se stesso.

Alla fine di questa esplorazione scientifica la risoluzione: «Maintenant que je sais tout sur mes chevaux…je peut partir». «Qu'est-ce que tu fait?» gli chiede una bambina dai lunghi capelli biondi, «Je cherche mes racines» risponde. Ma il viaggio si manifesta ancora una volta come un'incognita, la cui destinazione rimane incerta: «Ou vais-je? Je ne sait pas encore». I luoghi nei quali si reca non sembrano serbare tracce di quanto in passato è accaduto. Ripercorre a piedi la stessa strada attraverso la quale i deportati venivano condotti ai campi di concentramento diffusi nella zona: «…Je marchait sur des morts sur mon père et ma mère sur toute ma famille….Ici je passe où beaucoup d'autres sont déjà passes». Il regista si reca anche in una stazione ormai dismessa, attraverso la quale venivano un tempo trasportati i prigionieri: «à quoi ressemble aujourd'hui…a tout et à rien». Ma la sua ricerca è vana: «Aucune trace de mon père ici. Je ne reste pas». Arnaud Hée, evidenzia una analogia tra l'assenza di elementi riconducibili ai campi di sterminio e il taglio dei capelli di milioni di persone; una stessa volontà di cancellare tracce di un passato che si vuole annientare e al contempo un odio razziale che intendeva far scomparire un'intera etnia:

> …sur les traces de ghettos liquidés, de camps dont il ne reste plus rien. Ce serait donc pour ça que l'on rasait les cheveux: priver des millions

> d'individus de leur archive, tandis que ces lieux sont privés de la représentation de leur barbarie passée…[535]

L'erranza di Lehman si risolve in una percorrenza sterile, dolorosa: «Le voyage se fait de plus en plus difficile errance et souffrance ne mène nulle part..». Al suo ritorno, il ricorso alla messa in scena, vede nuovamente il suo corpo direttamente implicato. «Je ferme les yeux pour ne pas voir» Il suo corpo nudo appare avvolto da fasci di pellicola che oltre a coprire totalmente il suo volto impedendogli di vedere e parlare, ne impediscono ugualmente i movimenti. Una prigionia che ha bisogno di una rappresentazione materiale, atta a intensificarne la valenza metaforica: «Je ne suis pas libre, vous comprenez? Je me suis constitué prisonnier, prisonnier volontaire».

Un inserto mitologico verso la parte finale del film, vede Lehman e una giovane attraente donna scambiarsi un fugace, innocente bacio, ricoprendo i ruoli di Sansone e Dalila, operazione che rinnova il gusto del regista per una messa in scena che si nutre del paradosso. Le sue ultime parole sono le seguenti: «Je suis content d'être arrivé…la vie est brève…ceci est peut être mon dernier voyage»; in video appare un vecchio filmato che lo vede da giovane, mentre molti anni prima si fa tagliare i capelli. Se manteniamo la lettura metaforica che permea l'intera opera, potremmo forse concludere che quel taglio, possibile un tempo, ora che il suo viaggio esistenziale si sta avviando verso una conclusione, non è più realizzabile; i suoi capelli, al pari di quelli eliminati da milioni di corpi sterminati, restano a testimoniare ostinatamente la sua dimensione identitaria.

---

[535] A. Hée, *De Babel à ses cheveux. Autour de deux films de Boris Lehman*, www.critikat.com.

Jean Luc Godard, *JLG/JLG, Autoportrait de décembre* (1994)

L'autoportrait de décembre évite donc la solution picturale
d'une mise en oeuvre d'une image de soi,
sur cette seule raison qu'elle n'y est jamais repérable comme telle.[536]

«…non, j'étais déjà en deuil de moi-même mon propre et unique compagnon et je me doutais que l'âme avait trébuché sur le corps et qu'elle était repartie en oubliant de lui tendre la main»

Nel 1994 viene proposto a Jean Luc Godard di realizzare il suo autoritratto, che sarebbe stato diffuso in concomitanza con la celebrazione del primo secolo d'esistenza del cinematografo dei fratelli Lumière l'anno successivo.

Come ricorda Nora Alter, Jean Luc Godard è considerato un regista e teorico che ha fatto della sperimentazione la sua cifra espressiva, misurandosi con la creazione di nuove formule visive, atte a decostruire tradizionali assetti rappresentativi.[537] Anche *JLG/JLG* non si sottrae a una stessa dinamica, volta a promuovere un'idea di cinema che possa costituirsi quale continua interrogazione tematica ed espressiva.

Vista la complessità e la molteplicità di istanze sollevate dal film, rispetto anche alla produzione godardiana precedente, l'analisi proposta cercherà di concentrare l'attenzione su alcune delle caratteristiche ascrivibili al genere saggio e autoritratto. Nel paragrafo che segue Godard descrive come la struttura alla base del film sia animata da un principio autoriflessivo che, come avremo modo di scoprire nel proseguo dell'analisi, troverà molteplici declinazioni:

> JLG/JLG n'est pas une autobiographie, mais un autoportrait, au sens où des peintres ont pratiqué cet exercice, non par narcissisme, mais comme une interrogation sur la peinture elle-même, et leur possibilité de s'y fondre. Cette démarche fait partie de la conception occidentale de l'art: l'art est plus grand que les hommes, plus grand que les artistes…Moi, je considère toujours le cinéma comme plus grand que moi, JLG/JLG est un essai pour voir ce que le cinéma peut faire avec moi, pas ce que je peux faire de lui.[538]

---

536 L. Vancheri, *L'Ymage selon Godard, a propos de JLG/JLG, autoportrait de décembre,* in «La licorne», n. 72, 2006, p. 230.

537 N. Alter, *Mourning, Sound, and Vision: Jean-Luc Godard's JLG/JLG*, in «Camera Obscura», 44, vol.15, n.2, 2000, p. 76.

538 J. L. Godard, dans J. M. Frodon, *JLG/NYC (Jean-Luc Godard au musé d'Art moderne de New York)*, Le Monde, mardi 10 mai 1994, p. 19.

L'introduzione al presente capitolo, sottolinea come la forma saggio evidenzi l'impossibilità di attestarsi in forme chiuse, mantenendo contrariamente un principio di indagine aperta quale matrice strutturale irrinunciabile. Marion Froger riporta una dichiarazione di Godard che risulta sposare questa dimensione propria al genere: «Je suis plus heureux dans la recherche que dans l'accomplissement des choses...C'est un désir un peu inconscient de point de repère, le besoin d'accomplir cette recherche, de l'enregistrer ou de la coucher sur la toile pour un peintre».[539]

Se per un verso il film accenna alle tematiche dei primi lavori del regista, quali la storia del cinema, la distinzione tra arte e cultura, le vicissitudini proprie alla cultura occidentale, al contempo si nutre di rimandi intertestuali alla sua opera, definendo come «a film about JLG is also a film about JLG's films».[540]

Per quanto riguarda la presa sul passato e la sua difficile resa nel presente, l'opera riprende il principio di frammentarietà strutturale tipico della formula autoritrattistica teorizzata da Beaujour in ambito letterario e da Grange per la sua declinazione filmica. Una dimensione che si anima di continui rimandi a quanto si è sedimentato nel tempo nell'immaginario gordiano, e che emerge attraverso riferimenti sparsi:

> …d'un côté s'y trouvent rassemblés les éléments épars d'une vie, photographies et morceaux de nature qui sont autant de paysages d'enfance rendus à leur vacance d'histoire, tandis que de l'autre Godard en personne recueille sa propre mémoire dans les fragments littéraires ou cinématographiques de sa bibliothèque. Et tout le film se construit de l'inlassable mouvement qui va de l'un à l'autre…[541]

Altra caratteristica ascrivibile al genere risulta la presenza di un intreccio di istanze che si dipanano su tutta la struttura filmica attraverso un sistema di rimandi interni, assonanze o discordanze, risultando visivamente, come Godard stesso afferma, in un processo di mestruazione del lavorio del pensiero: «Pour

---

[539] J.L. Godard, in M. Froger, *«Que sais-je?», L'essai filmique et l'héritage de Montaigne*, dans in J-P Esquenazi, A. Gardies (sous la direction de) *Le Je à l'écran*, cit., p. 152.

[540] N. Alter, *Mourning, Sound, and Vision: Jean-Luc Godard's JLG/JLG,* cit., p. 77.

[541] L. Vancheri, *L'Image selon Godard, à propos de JLG/JLG, autoportrait de décembre*, cit., p. 226.

la première fois, j'ai eu l'impression que ce travail de la pensée était montrable.[542]

La prima inquadratura avvicina una foto in negativo dai contorni sfumati, che poggia su di un caminetto. Sembra trattarsi di una riproduzione del regista da giovane, anche se non emergono conferme esplicite in questo senso. Su di essa si proietta un'ombra che vediamo lentamente avvicinare l'oculare di una macchina da presa. In sottofondo voci giocose di bambini, miste al rumore di onde, accompagnate da un violoncello; queste le parole pronunciate in *voice over* dal regista: «…L'espoir lui appartenait, mais voilà le garçon ignorait que l'important était de savoir à qui il appartenait lui…quelles puissances ténébreuses étaient en droit de le réclamer lui…». Su quell'effige di un uomo nella sua giovinezza Godard proietta la sua condizione esistenziale ora, ottenebrata dall'incessante trascorrere del tempo.

Vi è sovente il ricorso all'inquadratura di pagine di un quaderno, superficie sulla quale si staglieranno a guisa di quadri d'apertura delle singole sequenze, scarni ma significativi lemmi che ci accompagneranno all'interno della visione. Rispetto a quanto avviene abitualmente nella scrittura diaristica, Godard ne devia in qualche modo la modalità compositiva tradizionale, verso una dimensione più propriamente figurativa; come Luc Vanchieri evidenzia, «elles n'en substituent pas moins à leur fonction narrative une fonction figurale autrement primordiale».[543]

Una di esse presenta la scritta *autoportrait de décembre, mentre* una voce animata da un respiro affannoso, che si modulerà poi in suoni rauchi e cavernosi, elenca incombenze legate all'esercizio delle riprese, all'interpretazione attoriale teatrale, rilevando da subito una matrice metatestuale che nel proseguo scopriremo essere uno degli elementi fondanti dell'opera. La voce del regista partecipa di una stessa volontà simulacrale, «In this scenario, we recognize Godard's disguised voice, but simultaneously are

---

[542] J. L. Godard, P. Sollers, J*LG/JLG, un cinéma de l'être-là,* in Cahiers du cinéma, n. 489, mars 19, www.pileface.com

[543] L. Vancheri, *L'Image selon Godard, à propos de JLG/JLG, autoportrait de décembre*, «La licorne», n. 72, 2006, p. 226.

aware that he is playing a role. This slippage between fact and fiction, reality and simulacrum, is not surprising in Godard».[544]

L'ambientazione è quella della casa del regista a Rolle, nei pressi del lago di Ginevra. Vi è una tipologia di sequenza ricorrente che vede riprese di paesaggi vuoti in aperta campagna o all'interno di boschi, accompagnate dal sottofondo sonoro del gracchiare stridulo di un corvo.

Veniamo all'effettiva presenza del regista in video. Come ha modo di sottolineare Cecilia Sayad, vi è una moltiplicazione di dispositivi atti a riprodurre cornici: «Here, however, Godard as biographical author is present only through his absence, both from the larger frame of the image, and from the frame within the frame. We see neither the JLG who represents, nor the one who is represented, only what he sees».[545] Godard risulta in questo senso più un'immagine di se stesso che un'effettiva presenza, come la struttura chiasmica del titolo porterebbe a pensare. Inoltre vi è un'insistenza su di una serie di schermi che talora si replicano a vicenda, dando vita ad una visione nella visione, continuando ad attestare la natura autoriflessiva dell'opera, e ponendo l'accento su di una modalità percettiva acuita da un processo di rifrazione pressoché illimitato. Sayad si sofferma anche su come venga messa in atto una continua interrogazione della visione, rilevando alcune importanti osservazioni. Se il regista viene spesso ripreso nell'atto dell'osservare, l'invasiva persistenza della componente citazionistica, rende manifesta la natura mediata dello sguardo, che comporta il percepire la realtà attraverso uno sguardo altrui:

> Seeing is certainly a recurring trope in JLG/JLG, and it translates into images of Godard looking at paintings, photographs, films, television programmes and books. This plethora of citations in turn, points to the fact that seeing is always mediated - what JLG/JLG emphasizes is seeing through, or accessing the world through other works, and by extension through other eyes.[546]

La citazione trova spazio attraverso incursioni di varia natura. filosofiche (tra gli altri, Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger, Merleau-Ponty) cinematografiche (classici del cinema come *Johnny Guitar* di Nicholas Ray, *L'Avventura* di

---

[544] N. Alter, *Mourning, Sound, and Vision: Jean-Luc Godard's JLG/JLG*, cit., p. 81.

[545] C. Sayad, *Performing authorship. Self-inscription and corporeality in the cinema*, cit. p. 43.

[546] *Ivi,* p. 39.

Michelangelo Antonioni) che il regista lascia trapelare attraverso voci appartenenti a loro opere che sentiamo in sottofondo, citazioni che si inseriscono nel tessuto narrativo del film in forma disordinata, talora senza che ne si conosca la reale fonte, contribuendo così ad amplificare il principio di mediazione che regge l'intera opera. Anche il supporto sonoro ha una notevole rilevanza, co inserimenti di brani di Mozart, Beethoven, Bach, Stravinsky, Schoenberg. La citazione pittorica si esprime attraverso dei lenti *travelling* su delle riproduzioni di nudi femminili di Courbet, Fragonard, Manet, Renoir, Vélasquez, Boucher, Schiele.[547] Nora Alter propone l'adozione di una definizione coniata da Rosalind Krauss che, a partire dall'ibridismo dei registri utilizzati all'interno del film, porterebbe a individuarvi un esempio di quella produzione post-mediale contraddistinta da una sorta di rapporto osmotico tra vari media, che ne causerebbe una continua interrelazione:

> This array ranges from photography (the film, after all, begins with the conventional autobiographical formula of the photo of the author as a young child), to painting, graphics, written text, video technology, and more. Indeed, in JLG/JLG we can see a product exemplary of what Rosalind Krauss, expounding on the theories of Michael Fried and Thierry de Duve, refers to as a "post-medium age" in which individual media implode "into a single continuum."[548]

Il concetto di sguardo viene ulteriormente indagato attraverso un riferimento diretto alla cecità. Godard inserisce una sequenza in cui decide di ingaggiare un'assistente al montaggio cieca, chiedendole di identificare i fotogrammi di una pellicola al tatto e dal sonoro, quasi come a dichiarare che bisogna diffidare del fatto che la vista possa veramente essere più efficace di altri sensi.

Attraverso la messa in atto di tutti gli espedienti analizzati, oltre alla sua presenza corporale in video, piuttosto dosata, il regista sembra fornire parallelamente la raffigurazione di un suo doppio che pervaderebbe carsicamente il tessuto filmico, manifestandosi attraverso una materia duttile, che si insinua in ogni elemento che concorre a definire la struttura filmica:

> L'autoportrait gordien transforme le cinéaste en une réalité audiovisuelle qui, à partir de là, va glisser d'un Godard filmé à un Godard en filigrane, apparaissant au seuil des représentations, aux croisements des images et

---

[547] J. L. Godard, P. Sollers, J*LG/JLG, un cinéma de l'être-là,* propos recueillis par S. Bouquet et T. Jousse, in «Cahiers du Cinéma» n° 489, mars 1995, www.pileface.com

[548] N. M. Alter, *Mourning, Sound, and Vision: Jean-Luc Godard's JLG/JLG*, cit., p. 83.

des sons, un Godard devenu, au-delà des sons corps imagé, pensée imageante, à savoir composition plastique qui donne à voir, à entendre et à comprendre.[549]

[549] M.F. Grange, *L'autoportrait en cinéma*, cit., p. 55.

Claudio Pazienza

Claudio Pazienza, lui, vit à Bruxelles,
dans un pays riche d'une longue tradition du film de commande et réalise
essentiellement des documentaires, c'est-à-dire des films de
poésie, des essais ludiques, des puzzles oulipiens, des incitations
à la rêverie et à la pensée, des portraits qui sont aussi des
autoportraits…[550]

Quanto inserito in esergo tenta di esprimere come il principio di stratificazione significante si costituisca quale matrice dell'opera di uno degli autori più originali del panorama contemporaneo. Una produzione che, pur essendo contraddistinta da un'impronta prettamente soggettiva, che vede il regista e le figure genitoriali quali presenze costanti all'interno dell'impianto filmico, non si sottrae ad un dialogo attivo con le realtà contestuali, in particolare la situazione politica, sociale e culturale del suo paese d'adozione, il Belgio, e con istanze estetiche, scientifiche e filosofiche sapientemente declinate attraverso il frequente ricorso alla messa in scena e al confronto verbale. Avvicinare l'opera di Pazienza comporta sperimentare una continua interrogazione della matrice più profonda della sua pratica artistica, del rapporto che la realtà instaura con l'immagine, di come quest'ultima possa veicolare molteplici istanze, senza mai rinunciare ad esibire la sua essenza simulacrale. La modalità operativa del regista è in questo senso significativa. Essa non prevede il ricorso a sceneggiature ben definite[551]; piuttosto, il processo di creazione viene attivato inizialmente da un'idea, per poi seguire parallelamente quanto emerge dal girato, dalle pause in cui si procede al montaggio, fasi che conducono ad una serie di riflessioni che fungono a loro volta quale propulsione al proseguo della registrazione delle successive sequenze, una matrice performativa sottolineata da una formula di Jean-Louis Comolli: «Le cinéaste interroge le cinéma en en

[550] H. Bélit, J. Kermabon, *Claudio Pazienza, un gai savoir*, in «Bref», n. 58, automne 2003, p. 28.

[551] «J'écris un bout de voix off, je tourne quelques plans, m'arrête, reprends, monte, rature, filme encore. J'accepte mes pannes. Je suis entouré de complices patients. Ce rituel – faire un film – n'a de sens que s'il permet de voir émerger une forme jusque là entrevue, soupçonnée, innommable. Tout ça est impossible à coucher sur papier à l'avance», C. Pazienza, *Entretien avec Claudio Pazienza, Exercices de Disparition*, in «Journal du réel» #6, blog du festival international de films documentaires 2011, http://blog.cinemadureel.org

faisant»[552] e dal regista stesso «Au fond, m'obliger à écrire le film, c'est m'interdire la possibilité que quelque chose surgisse en cours de route…Si je suis dans la maîtrise de l'écrit, je sais que dans la traduction que j'en ferais à l'image, il y aura quelque chose de frigide». [553]

Come evidenzia Jean Paul Cournier[554], la formazione di Pazienza come antropologo, non lo induce affatto a sviluppare le varie tematiche al centro della sua ricerca espressiva, ambendo ad un distacco che possa garantirgli un certo grado di imparzialità, in quanto egli stesso, oltre ad essere promotore di incessanti interrogazioni, ne attesta la valenza intrinseca quali manifestazioni di un pensiero in atto, che non comporta risoluzione. Ecco quanto afferma il cineasta a tal proposito: «Mes films penchent d'avantage du côté du plaisir de la pensée, de l'agitation de la pensée que de l'épuisement du sujet».[555]

Ne consegue che la stessa concatenazione narrativa, all'interno della quale convivono avvenimenti privati, disquisizioni filosofiche, indagini scientifiche, talora economiche, lontana dall'essere regolata da una logica lineare, si costituisce per associazioni, rimandi, una articolazione tipica della forma autoritrattistica, ma che si riscontra altresì anche nell'impianto saggistico. Il ricorso all'intervista sia di persone comuni, come i vicini di casa dei genitori, i genitori stessi, piuttosto che esponenti dello scenario politico belga o uomini di scienza, filosofi, esperti d'arte, rende manifesta una costante volontà a definire un'espressione artistica "partecipata", aspetto sottolineato da Jacques Mandelbaum: «ce cinéma témoigne d'une farouche volonté de ne pas laisser le monde aux mains des puissants et des experts, mais d'y associer, en leur conférant la meme dignité, le sens commun des petits gens ou l'utopie des artistes, afin d'oeuvrer à une compréhension plus respectueuse de la diversité et du mystère qui organisent la communauté des hommes».[556]

---

[552] J. L. Comolli, *Le nom dit*, in «Images Documentaires», n. 67-68, Septembre 2003, p. 71.

[553] C. Ermakoff, *Aller au centre de ce qui te meut. Claudio Pazienza*, in «Vertigo», n. 30, 2007/1, p. 79.

[554] J. P. Cournier, *Cadres de vie*, in «Images documentaires», n. 67-68, Septembre 2003, p. 79.

[555] C. Pazienza, *Dialogue entre Claudio Pazienza et Jean-Louis Comolli,* in «Images documentaires» n. 67-68, http://leblogdocumentaire.fr.

[556] J. Mandelbaum, *Claudio Pazienza, loufoquerie belge et pétillement italien*, in «Le Monde», 11 novembre 2003.

L’opera di Pazienza risulta rispondere pienamente alle caratteristiche che José Mouré afferma essere alla base di una definizione della forma saggio[557]. Oltre a quanto più sopra evidenziato e ad esporre apertamente la sua essenza autoriflessiva, vede il regista esporsi ad una dimensione di alterità che chiama in causa la prospettiva ricoeuriana "soi-même comme un autre". Marion Froger esplicita questa cifra stilistica in quanto segue:

> L'exposition du corps relève pour le cinéaste d’une étrange expérience: il se met sous son propre regard, tout en s’inventant un «autre je». Le corps est alors la médiation de l'altérité. C'est le rapport à l'autre qui se dit dans cette exposition. L'autre, celui qui regarde (le spectateur virtuel), l'autre soi-même (quand le cinéaste se filme), et enfin soi-même comme un autre, le soi médiatisé par l'inscription de sa propre pensée, médiation propre au langage selon Paul Ricoeur, à qui j’emprunte l’expression.[558]

In più momenti nei film presi in esami, si presenta la possibilità di interrogare alcune delle istanze sollevate attraverso una prospettiva di tipo psicoanalitico, in particolare rispetto alla dimensione del Reale nell’accezione lacaniana e alla funzione del Padre. Soffermiamoci per il momento sulla prima. Dialogando con il critico e regista Jean Louis Comolli, Pazienza afferma di essere interessato a iniettare nella resa della realtà, una dimensione aleatoria, opaca, che possa continuare ad interrogarci:

> Je me rends compte que ce qui m’intéresse dans mes films, c’est de réinjecter de l’opacité…car c’est dans cette part qui nous échappe qu’il y a encore du jeu possible, de la construction, de l’invention…Et je crois même qu’il est fondamental que quelque chose continue de nous échapper, de nous fuir…Concevoir « le réel » à la fois comme quelque chose d’incompréhensible et qu’on se doit de ne pas remettre en question, et d’autre part « le réel » comme quelque chose qui est de l’ordre de la perception, de la volonté, de l’invention, de la construction…[559]

Comolli, avverte in questa sua propensione una affinità con il concetto lacaniano di Reale, «Ce que tu décris, pour moi, est cette dimension du réel que Lacan a proposée comme ce qui nous déborde, nous échappe. On pourrait dire d’une façon un peu sommaire que le réel c’est aussi ce qui est encore à

---

[557] Rimando a quanto esposto nell’introduzione al presente capitolo.

[558] M. Froger, *« Que sais-je? » L'essai filmique et l'héritage de Montaigne*, in J-P Esquenazi, A. Gardies (sous la direction de) *Le Je à l’écran*, cit., p. 145.

[559] C. Pazienza, *Rencontre à la Maison de l’Image de Strasbourg autour des films de Claudio Pazienza, 8 décembre 2007, dans une séance exceptionnelle du séminaire conduit par Jean-Louis Comolli,* www.claudiopazienza.com.

nommer, qui n'a pas trouvé de nom»[560]. Avremo modo di riprendere la questione del nome e della funzione paterna nell'analisi di *Scènes de chasse au sanglier.*

Tableau avec chutes (1997)

Tableau avec chutes è un'opera complessa in quanto, oltre a costituirsi attraverso diversi registri formali, che si alternano dando corpo ad una struttura eterogenea, dove filmati d'archivio, messa in scena teatrale, interviste, si intrecciano continuamente, utilizza tale formula espressiva al fine di veicolare molteplici interrogazioni inerenti non solo a problematiche economiche, sociali e politiche, ma riguardanti anche tematiche di matrice più propriamente filosofica ed esistenziale, quali ad esempio il concetto di sguardo, di felicità, di traccia, di lutto, declinandoli sia nell'ambito più personale e privato, che all'interno di una più estesa collettività, attraverso un procedimento espositivo di natura speculativa. Cerchiamo di seguire il processo compositivo e le tappe attraverso le quali esso si articola. L'opera trae la sua matrice dall'osservazione e dall'analisi di un quadro, *La chute d'Icare* di Pieter Brueghel. Sottoponendone la visione a gente comune e rilevando come il dramma al centro della vicenda rappresentata, non colga immediatamente l'attenzione di coloro che l'osservano, Pazienza inizia una complessa esplorazione del concetto di sguardo interpellando i genitori, critici ed esperti d'arte, uomini di scienza per poi traslare il tutto allo scenario sociale, economico e politico del Belgio, esperito dall'artista negli anni in cui il film è girato.

Rispetto alla forma saggio, il film ne riflette le caratteristiche elencate da molta critica, quali il carattere autoriflessivo, l'ibridismo stilistico, l'impegno sociale, ma su tutte emerge la capacità di rendere, attraverso la narrazione messa in atto dalle immagini e dalla voce del regista, i meccanismi propri del pensiero, dei suoi continui movimenti.

Soffermiamoci sulla prima sequenza. Ci vengono fornite delle coordinate spazio-temporali precise e poi attraverso un rapido montaggio si susseguono sullo schermo una serie di immagini che rimandano a quanto la voce *off* (che

[560] J.L. Comolli, *Rencontre à la Maison de l'Image de Strasbourg autour des films de Claudio Pazienza,* cit.

non è quella del regista) sta raccontando rispetto alla situazione economica, politica e sociale in Belgio: “Tu es là, comme tes parents, tu es là depuis 33 ans”. Un salto cronologico, un movimento del ricordo espresso verbalmente da quanto riportato e figurativamente da un’inquadratura delle mani del padre colme di carbone, ci rimandano all’origine di una condizione esistenziale, quella dell’arrivo della famiglia Pazienza dall’Abruzzo, della difficoltà d’integrazione vissuta dalla madre, e dell’ostinazione paterna a cercare in Belgio una possibilità lavorativa: «Ta mère aurait aimé de retourner en Italie de son arrivée à la gare de Hasslet…Ton père plus obstiné, a décidé qu’on resterait. Tu es là comme ton père, tu es là…être là…Tu répètes cette phrase courte et sèche à longueur de journée…Tu l’étale sur tes cahiers, sur ta langue, sur tes amis sur tes frères, sur tes soeurs, sur tes voisins…tu es là, et là, et là encore…que tu le veuille ou pas tu es dans tout ça». Questo incipit, oltre ad anticipare una struttura formale di giustapposizioni, talora frenetiche, ottenute attraverso l’accostamento di filmati d’archivio, ritagli di giornale, fotografie personali, racchiude alcune delle istanze tematiche al centro della riflessione del regista: una continua interrogazione sulla questione dell’origine, incarnata dalla presenza costante delle figure genitoriali e del quartiere in cui è cresciuto a Bruxelles, e al contempo una sua dimensione sociale, implicata nell’evoluzione politica e culturale del suo paese di adozione. Ma vi è altresì un’altra questione, introdotta subito dopo, che permea la ricerca espressiva del cineasta: quella legata allo sguardo.

Ma soffermiamoci sul modo in cui il mondo esterno partecipa alla narrazione. Pazienza intraprende un movimento nello spazio che lo porta ad interrogare persone comuni su quanto essi riescano a cogliere nel quadro, mentre in un secondo momento la domanda ,pur mantenendosi all’interno dello stesso campo semantico, mira a indagare su quale visione politici e immigrati possiedono del Belgio nel periodo storico in cui il film viene girato. Per procedere con la prima indagine, stampa una riproduzione dell’opera su di una t-shirt, la indossa sotto un giubbino rosso, che apre ogniqualvolta decide di interpellare i suoi intervistati (con un’ironica e per nulla velata allusione alla figura dell’esibizionista in impermeabile). Bambini, anziani, vicini di casa, immigrati, giovani uomini alla ricerca di un impiego in un ufficio di collocamento, tutti vengono inesorabilmente sottoposti allo stesso quesito: «Qu’est-ce que

vous voyez?». Pazienza si sorprende del fatto che tutte le persone incontrate si accorgano molto tardi della presenza di Icaro; lo confondono con qualcuno che sta nuotando. Anche il suo medico curante, non particolarmente attratto dallo stile di Brueghel, viene coinvolto. Il regista si sottopone ad una visita e approfittando della spiegazione delle sue radiografie, appoggia una piccola riproduzione dell'opera al negativoscopio; mimando il resoconto del medico, illustra sommariamente alcune delle sue componenti, arrivando alla stessa conclusione: «tout c'est normal». Tutto sembra confermare come la tela non segnali la presenza di Icaro. Paradossalmente, «Celui qui voulait tout voir n'est plus visible».[561]

La sequenza successiva ci introduce il capolavoro del pittore fiammingo. La macchina da presa avvicina lentamente il quadro esposto all'interno del *Musée des Beaux Arts*. Il regista spiega l'improvviso stato di fascinazione scaturito dalla visione dell'opera: «Depuis quelques mois ce tableau te revient à l'esprit de façon inexplicable…Il te raconte quelque chose sans que tu parvienne à déchiffrer quoi…intensément…confusément…cette image te parle et fait surgir des questions de toute part». Ha condotto amici, vicini e genitori dinanzi al quadro. Da quando ne ha parlato al padre e alla madre, loro si chiedono perché mai voglia fare un film su di una immagine che non si muove. Queste loro perplessità lo conducono a ulteriormente a riflettere: «Une image qui ne bouge pas reçoit mieux tes pensés…une image qui ne bouge pas te regarde autrement…ça te regarde…ce film autour du paysage avec *La Chute d'Icare* Pieter Brueghel a peint vers 1558 est dédié à tes parents».

All'osservazione del padre: «è una cosa che non s'assomiglia quasi per niente alla realtà», comprende che se la visione dell'immagine di un uomo che sta annegando, non ha prodotto alcun effetto, vi è la necessità di ricorre a un diverso dispositivo: «en faite ça voulait dire que ce dessin le dessin de quelqu'un qui se nue noie ne les a pas emu otre mesure ceci n'est donc pas un homme qui se noie….mais ici aucun lien de parenté ne lie ton père à cette image, ce qu'il faudrait c'est trouver le détour par lequel tout ça redeviendrait palpable ce qu'il faudrait c'est présenter Icare à tes parents». Decide quindi di

---

[561] J. Aubenas, *Claudio Pazienza. Tableau avec chutes / 1997*, in F. Dujardin (sous la directionde), *Regards sur le réel. 20 documentaires du XXe siècle*, Yellow Now / Coté cinéma, Cinématèque de la Federation Wallonie-Bruxelles, 2013, p. 224.

procedere con la messa in scena del mito. Iniziano le audizioni per selezionare gli attori che andranno ad interpretare Dedalo e Icaro. Una serie di uomini in canotta e boxer sfilano davanti alla macchina da presa attraverso un carrello laterale, mentre ascoltiamo le loro affermazioni con uno sfasamento tra immagine e sonoro. Alla domanda posta dal regista, pourquoi tu ferait un bon Icare ognuno di loro dona le proprie ragioni. Una prima messa in scena, vede la ricostruzione della caduta con un corpo disteso a testa in giù in una poltrona davanti al quadro reale «mais celui là n'est pas un homme qui se nue il est encore loin d'être réel». Da questo punto in avanti, la rappresentazione del mito si snoderà attraverso singoli episodi che si alterneranno con il proseguo delle interviste. Lo scenario è quello di un paesaggio lacustre, in cui, con i genitori in ruolo di comparse, l'improbabile messa in scena ha luogo, rivelando un tratto ricorrente nel linguaggio espressivo di Pazienza, ossia una certa propensione all'uso di formule rappresentative tipiche del teatro dell'assurdo.

Ritorniamo al *fil rouge* delle interviste. La conversazione con il professore Boehm, esperto d'arte, consente al regista di penetrare maggiormente la questione dello sguardo. Lo studioso afferma che ciò che scorgiamo nel quadro di Brueghel è quanto accade quotidianamente, ma affinché lo si possa veramente vedere c'è bisogno della riproduzione che ne evidenzi l'effettiva concretezza. Paradossalmente, l'opera riproduttiva è più reale del reale. Citando Merleau Ponty, ecco quanto Boehm afferma: «Il faut cet ouvre d'imagination pour qu'on voit…pour voir il faut quand même avoir un point de vue et tout point de vue limite la vue mais sans point de vue on voit rien de tout…l'important c'est de faire de l'abstraction de ce qu'il faut voir». Sulla scorta di quanto ha recepito dal confronto con lo studioso, Pazienza prosegue la sua personale indagine interpellando ora i suoi intervistati, su quanto essi scorgano attraverso il loro punto di vista. La prima ad essere interpellata è la madre. Un volto solenne, uno sguardo adombrato da molti pensieri. Cosa vedi dalla tua finestra, gli chiede il regista «I vicini…gli alberi, le persone che passano…mi metto alla finestra per allontanare la mia solitudine…allontanare i pensieri dentro di me…». Cercando di attualizzare quanto succedeva nel momento in cui Brueghel ha dipinto il quadro, si reca lungo la via in cui il pittore abitava quattro secoli addietro e riprende una serie di persone che vi stanno transitando. Attraverso un montaggio alternato, confronta volti e corpi presenti

nel quadro con quelli reali ripresi lungo la strada. Ci introduce anche alla visione di una serie di schermi di video sorveglianza gestiti dalla stazione di polizia locale. Interrogando un esponente delle forze dell'ordine sul Belgio che gli appare da quelle registrazioni, riceve una visione edulcorata, in netta contrapposizione con quanto, subito dopo, riporta il suo medico sulle patologie più frequenti riscontrate nei suoi pazienti: gastriti, ulcere…L'inevitabile conclusione è «Chacun voit passer les même gens et ils voient pourtant autre chose».

Pazienza interpella anche una psicoanalista, che gli riporta una sua interpretazione di un pensiero di Lacan: «pose donc tes armes et voit… l'interprétation c'est quelque chose qui barre le désir…il faut se laisser aller à vivre les choses».

«Mais comment?» si chiede Pazienza, tormentato dal dover effettuare una scelta, anche rispetto a cosa riprendere della realtà che lo circonda: «choisir est devenue un exercice pénible…tu analyse et interprète au longueur de la journée mais ça ne te fait pas avancer, tu voudrait être nu et faire en sorte que tes yeux reçoivent les choses dans leur nudité».

Il film si chiude con un'inquadratura sul regista intento a grattugiare del parmigiano su di una riproduzione del quadro. Credo che l'osservazione che segue possa significativamente concludere questa lunga analisi, che potrebbe protrarsi a dismisura, seguendo appunto quel movimento del pensiero così poco contenibile che ne segna la matrice più profonda, perché la realtà, come gli aveva suggerito un oftalmologo, interpellato sul funzionamento fisiologico dell'occhio, non è che poesia: «cet homme cinéaste est à la fois handicapé et doué, étranger et voisin; il est comme l'albatros, peu à l'aise sur la terre, inspiré dans les airs. Icare n'est pas loin».[562]

Esprit de bière (2000)

Il film realizzato, come contributo ad una serie tematica sulla birra per la rete Arte, è suddivisibile in due sezioni; la prima risulta più propriamente d'impianto scientifico, mentre la seconda è incentrata in un intimo confronto del regista con

[562] F. Sabouraud, *Paysage avec cinéaste*, www.claudiopazienza.com

la figura tutelare paterna. Entrambe risultano motivate da uno stesso principio di fondo, che è penetrare il fenomeno dell'incontro, sia questo tra sostanze, che esseri umani, ed il processo di trasformazione ad esso implicito, per svelarne le implicazioni e la portata in ambiti apparentemente distanti, come quello produttivo ed economico e quello privato e personale. Ma come avremo modo di verificare, il principio del cambiamento, risulta un ulteriore riferimento metatestuale alla processualità della pratica creativa, già evidenziata in precedenza, e ricordata dal cineasta nelle farsi seguenti: «Mes films se construisent d'ailleurs comme cela: toute rencontre redirige la quête, le sens du film. C'est un mouvement perpétuel, sans issues ni conclusions véritables».[563]

Il padre di Pazienza risulta il protagonista principale. Nella prima sezione funge da modello vivente sul quale effettuare esperimenti di deglutizione e smaltimento del liquido oggetto del film. Lo assistono una serie di amici che si improvvisano aiutanti, ed il figlio stesso, che vuole capire il processo di trasformazione della sostanza dal momento in cui viene ingurgitata a quando viene espulsa, non esimendosi dal fargli anche analizzare le sue urine al microscopio. L'uomo viene anche usato per evidenziare gli effetti dell'assunzione della bevanda, interagendo in vari modi con il suo corpo, come ad esempio truccandone le gote di rosso o inquadrandone il ventre rigonfio. Tutto questo è sostenuto da una voce *over* che spiega in modo didascalico quanto vediamo, e da una serie di materiali atti a comprovare visivamente, secondo un procedimento esplicativo, quanto affermato (disegni, modelli in plastica del corpo umano, animazioni video).

Vi sono sequenze dedicate anche all'iniziazione al bere, quale rito trasmesso da padre in figlio, con tanto di vestizione, acquisto di scarpe nuove e madre alla finestra che saluta il figlio (essendo Pazienza già adulto, il ruolo è interpretato da una giovane comparsa) che si appresta a sperimentare il suo primo bicchiere di birra.

Dopo aver analizzato il processo all'interno del corpo umano, si passano in rassegna le varie tappe che ne contraddistinguono la produzione, a partire dalla lavorazione delle materie prime, con l'ausilio di filmati d'archivio, per passare poi alle fasi economiche che seguono la produzione e la vendita, con relativo

---

[563] C. Pazienza, in *Claudio Pazienza, ce qu'il voit. Entretien avec Claudio Pazienza*, juillet 2003, *Le mois du film documentaire à la Bpi*, www.claudiopazienza.com

reinvestimento degli introiti. Non mancano riprese della fabbricazione casalinga della bevanda, ad opera del padre e dei suoi amici.

Ma veniamo ora alla seconda sezione. L'uomo e Pazienza si immergono sino all'altezza del busto in un laghetto. Il regista regge un foglio sul quale ha scritto le parole che ora gli rivolge, pronunciandole ad alta voce, e che riporto nella loro totalità:

> Se non mi avessero commissionato un film sulla birra ma ad esempio un film sulla via lattea, avrei comunque chiesto a te di fare la comparsa, avrei chiesto a te che sei mio padre di prestarmi viso, braccia, gambe e piedi per la durata di un film, tu fin qui mi hai prestato il tuo sguardo severo, le tue mani callose, le tue spalle possenti, il sorriso probabilmente sarà per un altro film. Ti ho fatto ingoiare un cospicuo numero di sequenze contorte e non mi hai chiesto nulla, non mi hai chiesto il senso di tutte le scene girate insieme, né il senso che ha per me fare un viaggio in un bicchiere di birra, benché né io né te amiamo in modo particolare questa bevanda. Studio ogni tuo gesto, scruto ogni tua reazione e mi importerebbe ben poco di conoscere la storia di questa sostanza dorata, di questo pretesto dal sapore amaro, se in fondo non si trattasse di osservare un po' da vicino colui a cui ho chiesto di ingoiarne tanta di birra. Cos'è questo liquido? Chi è costui? Ecco, in fondo questi due quesiti mi sembrano un'unica domanda.

Subito dopo affonda il foglio nell'acqua, esemplificando un processo di trasformazione che vede l'inchiostro di quelle frasi scomparire dissolvendosi.

Nella sequenza successiva, ritorna la voce *off*, mentre vediamo comparire un ingrandimento in bianco e nero del movimento osmotico di una goccia d'acqua. Penetrare l'essenza delle cose traduce un'altra esigenza, di carattere esistenziale; avvicinare ciò che commuove, esperirlo sensorialmente, senza più bisogno di ricorrere all'ausilio delle rappresentazione:

> …une sule et même question, car le désir c'est d'aller au fond d'une chose solide ou liquide, peu importe, une chose apparentement simple et anodine, mais quasi impossible à mesurer, et cette chose l'encercler, la siéger par une et mille questions, pour qu'elle cesse d'être imprenable comme cette goute d'eau…le désir au fond c'est d'aller au centre de ce qui te mue comme si cela pouvait t'expliquer ta raison d'être là, poser une et mille questions et toucher, serrer, tâter le désir au fond c'est d'être très proche de tout cela sans détour, sans besoin de mettre en scène ou de reconstruire…

Ecco quindi il confronto su quando è accaduto tra padre e figlio:

> C.P.: Tu cosa hai capito di quello che abbiamo fatto nel laghetto?
> Padre: Quasi niente.
> C.P.: Come mai?…Di quello che ho raccontato, non dell'acqua…si poteva fare anche altrove..

Padre: Quello che hai raccontato non è gran che…

A questo punto il regista sposta la tovaglia dal tavolo della cucina e inizia a spiegare ciò che sta dicendo disegnando un piccolo schema.

> C.P.: Quando penso a questa sostanza mi dico, c'è una materia che ne incontra un'altra e questo incontro in realtà le trasforma…quindi nasce qualcosa di nuovo e quindi un nuovo incontro e questo nuovo incontro in realtà le trasforma di nuovo…ecco forse siamo andati nel laghetto per parlare di questo, degli incontri, degli incontri che trasformano…
> Padre: Eh si…ma incontro con chi?
> C.P.: Beh tra di noi…
> Padre: Tra di noi ci incontriamo sempre, mica c'è bisogno che ci incontriamo dentro all'acqua
> C.P.: Ma che centra, poteva essere anche altrove…Cose particolari che permettono di incontrarsi in modo particolare…la mia teoria è sbagliata?

Il padre non crede al fatto che ogni incontro provochi un cambiamento e distingue il sentire dal mutamento, mentre il regista insiste sul fatto che il percepire è già cambiamento: «poiché lo senti ti cambia».

Come era avvenuto in *L'argent raconté aux enfants et à leurs parents,* dopo un lungo percorso che tenta di penetrare dei concetti di varia natura, attraverso spiegazioni scientificamente fondate, il regista riesce a deviare gli assunti di partenza verso disquisizioni di natura filosofica che non si risolvono in mero esercizio retorico, bensì tentano di tradursi in formula dialogante e condivisibile, prediligendo come interlocutori le figure genitoriali e rilevando nella loro dimensione pensante una sorta di schietta, genuina, semplice saggezza, in intima risonanza con l'interrogazione da lui perseguita. «Je tiens à ce que les interrogations soient portées, incarnées. Passer ensuite du «je» au «nous» reste central».[564]

Osserva con attenzione la mano paterna, tenendola tra le sue mani, mentre la voce *off* afferma «une seule et même question car le désir c'est de savoir ce qui te lie à ceci….ce qui te lie a ces gestes…à ceux qui se refusent de liquéfier et bougent…», collegando quell'immagine a filmati di repertorio di folle riprese in momenti di protesta in varie epoche storiche e in diversi paesi, accompagnate da forti risposte delle forze dell'ordine.

Il finale del film vede il regista vestirsi con l'aiuto del padre, che gli pone attorno al collo una sciarpa di lana, e della madre che lo aiuta a indossare una giacca,

---

[564] *Ivi*

sistemandogli il colletto, salutandolo poi dalla finestra, così come aveva in precedenza fatto con il ragazzo che interpretava il figlio da giovane. Pazienza ora si immerge nella zona urbana circostante riprendendo tutto ciò che il suo sguardo rileva: zone residenziali in cui si concentrano edifici con appartamenti simili a piccole celle; bambini che attratti dallo strumento con cui li sta riprendendo reagiscono giocosi, contendendosi l'inquadratura; le vie notturne della città in cui scorrono i mezzi di trasporto; ed infine il bar in cui il padre sta giocando a carte, sorseggiando un bicchiere di birra. I due si incamminano poi verso casa, con un'ultima sosta. Un primo piano del volto paterno, che si estende sulla destra dello schermo sino ad includere il regista di profilo, intento forse a sussurrare qualcosa all'orecchio dell'uomo. Uno stacco e i due vengono ora ripresi in piano medio, sotto l'illuminazione di un lampione. Il padre siede sulle gambe del figlio, che continua ad osservarlo.

L'argent raconté aux enfants et à leurs parents (2002)

Come confermano le parole di Pazienza, l'intento del film, da più parti definito una sorta di tragicommedia,[565] era quello di riuscire a trovare una formula sufficientemente semplice per spiegare il meccanismo alla base di un'economia come la nostra, che si fonda sulla circolazione di una moneta: «J'ai réfléchi à la manière la plus intrigante, la plus ludique, la plus joyeuse. Sur une matière qui par essence l'est si peu». Anche per questo film come per il precedente, *L'esprit de bière*, l'impianto filmico prevede l'alternanza di due registri: uno più propriamente incentrato su di un'indagine di tipo economico, al quale fa da contrappunto, un aspetto più privato, legato alle difficoltà finanziarie esperite dalla sua famiglia in passato. Ancora una volta il ruolo delle figure genitoriali risulta fondamentale.[566] Il regista indaga in particolare sul rapporto che la madre aveva con i debiti contratti con i vicini di casa, quando l'unica entrata costituita dallo stipendio del marito, non consentiva di sostenere una famiglia numerosa come la loro. Con estremo pudore, la donna rivela al figlio il disagio provato

---

[565] Estratto dalla scheda di presentazione del film all'edizione 2002 del *Festival du réel*, www.visionsdureel.ch

[566] «J'aborde tous les sujets en partant de la cuisine de mes parents. Quelque part, tous les sujets ont traversé cette cuisine», C. Pazienza, *dossier de presse: L'argent raconté aux enfants et à leurs parents,* www.claudiopazienza.com.

quando si trovava costretta a chiedere in prestito alla vicina del denaro. Inoltre Pazienza si appresta a diventare padre, e probabilmente verrà a sua volta investito delle stesse preoccupazioni, come il suo urlo iniziale, «Non ho una lira!», nel giardino dinanzi alla casa dei genitori lascerebbe intendere.

Al fine di proporre un'indagine che possa avere un fondamento scientifico e socio-culturale, vengono interpellati esperti del settore, come ad esempio Christian de Boissieux, professore d'economia alla Sorbona, al quale Pazienza presenta rispettivamente una moneta, una medaglia di S. Antonio da Padova, di cui la madre è devota, e una fettina di salsiccia, ponendogli il seguente quesito: «Je vous ai apporté ces trois pièces parce qu'elles ont la même cout de fabrication. Mais comment se fait-il que selle-ci soit devenue une monnaie?». Come talora accade quando il cineasta si confronta con figure autorevoli nei rispettivi campi di competenza, quanto emerge dalle risposte fornite, risente di una nebulosità concettuale che tende a screditarne la valenza, favorendo invece sia le potenzialità implicite nelle domande poste, che le risposte fornite invece da persone che, come nel caso dei genitori, sono guidate da un saggio buon senso, sicuramente più facilmente comprensibile, e con un portato non meno significativo. Da un punto di vista formale, quest'opera si contraddistingue per un uso insistito dello *split screen,* atto ad evidenziare il processo del confronto fra le parti.

Una sezione del film è dicata all'esperimento che il professore Auriti, esperto di diritto, ha condotto nel suo paese di provenienza, Guardiagrele nel 2000, inventando il SIMEC, una valuta che aveva un valore doppio rispetto alla lira, con lo scopo di dimostrare come il valore della moneta fosse dettato dai cittadini che la usavano. Allo stesso regista, nonostante lo sforzo nel seguire i ragionamenti del professore, la teoria del SIMEC rimane qualcosa di oscuro. Tra i momenti più esilaranti, quelli che vedono i genitori interagire in merito alle questioni poste dal figlio e dal professore. Nel primo caso, Auriti, mentre si trova ad attendere un treno in compagnia dei Pazienza in una stazione, con ogni probabilità dismessa, tenta di convincere il padre del regista, che pur seguendo il suo ragionamento, esprime tutto il suo scetticismo, del fatto che in realtà lui non possiede i suoi soldi, in quanto questi sono proprietà dello stato.

Un successivo incontro con un filosofo, Jean-Paul Curnier, sembra invece determinare una svolta. Secondo lo studioso, il concetto di debito non è affatto

da demonizzare, in quanto si tratta di «un dispositif générateur ou qui conditionne du plaisir». Quando il regista espone questa tesi ai genitori, nell'usuale contesto domestico della cucina, ecco quanto emerge dal confronto con il padre:

> Padre: Ma, con un debito forse vivi in un altro modo, hai un altro stimolo perché pensi che devi restituire quei soldi e allora ti tieni su tante cose, ti stimola diversamente perché io penso quelli che ci hanno i soldi sono più noiosi di noi…
> C.P.: S'annoiano di più…Che stimolo c'hanno nella vita?
> C.P.: Quindi in realtà abbiamo trovato una risposta..Che senza debiti uno…
> Padre: È difficile a vivere…
> C.P.: È difficile a vivere..Tu dici che è un motore il debito…Però! Papà ha trovato una bella risposta…Che te ne pare? (rivolgendosi alla madre e scoppiando in una sonora, contagiosa risata) È lui il filosofo…Questa cosa è interessante. Ti costringe a inventarti ogni giorno qualcosa, ti tiene in vita…
> Padre: Tu pensi che non è vero quello che ti ho detto?
> C.P.: Mah io penso che hai ragione.

Ma anche in questo caso, l'ambizione del cineasta è di muoversi ben al di là del concetto di debito economico, in quanto vorrebbe sollecitarne una lettura trasversale che possa definirne le valenze in quanto attivatore di legami sociali: «Je ne parle pas que de la dette financière, mais aussi de la dette affective, du désir de communauté. Si je ne vous dois plus rien, mais alors qu'est ce qu'il en sera de nous? C'est pour moi la question fondamentale».[567]

Il cinema di Pazienza è anche questo, scoprire come aperture di senso insperate possano scaturire quasi casualmente; incarna un linguaggio espressivo che, come ricorda Luca Malavasi, consente di indagare la realtà attraverso prospettive inedite, che possano stimolare un dialogo attivo su questioni etiche.[568]

Scènes de chasse au sanglier (2007)

Si potrebbero individuare due piani narrativi all'interno del film, tra loro intimamente collegati, che si muovono da un versante più personale, riguardante la morte del padre avvenuta durante le riprese, a una riflessione più

---

[567] C. Pazienza, *La bourse et la vie, Entretien avec Claudio Pazienza,* www.claudiopazienza.com.

[568] L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, cit., pp. 74, 75.

ampia, che si serve della metafora di battute di caccia per interrogare la vera presa dell'immagine sulla realtà, attraverso una *démarche* che rispetta la presenza di una soggettività mai avulsa dal legame con istanze più vaste. Pazienza rileva un'intima relazione tra la sua pratica artistica e l'attività venatoria, in quanto entrambe si rapportano alla realtà esterna mediante un approccio che fa del principio della ricerca e di quanto di inaspettato da essa può risultare il suo cardine:

> Ce qui m'intéresse au fond, c'est la possibilité d'être dans un rapport au monde qui est un rapport de recherche, où il s'agit de chercher sans être sûr que l'on va trouver. Et la chasse, c'est exactement ça: on cherche des sangliers et on tombe sur des cerfs, on cherche des lièvres et on ne trouve rien. Ce qui, pour moi, est le propre du réel.[569]

La scomparsa del padre è tematizzata attraverso la casa dei genitori, ormai priva delle presenze che l'hanno animata nei film precedenti, e dalla quale il regista fatica a staccarsi; abitare quei luoghi, così come indossare gli abiti del padre, sembrano pratiche ancora rivolte a quell'esperire fisicamente gli eventi per cercare di avvicinarli "diversamente". Ecco quindi che anche tentare di piantarsi addosso un ciliegio per cercare di trovare un riscontro all'affermazione «ceci est un arbre»[570], o attivare il tatto quale senso che possa ovviare alla labilità della vista nella presa del reale, mobilitare anche la videocamera del telefono per cercare di cogliere più da vicino la realtà, tanto da sgranarla attraverso l'immagine pixellata, traducono tentativi apparentemente sconnessi, in realtà in linea con quanto André Roy definisce una logica disseminante: «Chaque film, objet non clos, s'ouvre ainsi à la tension des sens, à leur torsion, à leur vitesse, dans une logique narrative "disséminante"».[571]

Intervistato sulla genesi del film, il regista afferma che l'improvvisa morte del padre ha trovato nella ricerca dell'immagine una modalità atta a veicolare il vuoto della perdita, una pagina bianca sulla quale ristabilire un nuovo contatto con il mondo, attivando una percezione sensoriale che esulasse dall'univocità

---

[569] C. Ermakoff, *extraits d'un entretien réalisé à Bruxelles, le 17 novembre 2006,* in «Vertigo», n. 30, 2007/1, www.claudiopazienza.com

[570] Il regista tenta di riprodurre una stampa del 1532, dal titolo *Arbre de inquiétudes et des irrésolutions de l'esprit,* che mostra un uomo con un albero che fuoriesce dal suo torace.

[571] A. Roy, *Claudio Pazienza, le conspirateur du cinéma*, in «24 Images», n° 159, 2012, p. 18.

dello sguardo, per affidarsi al tatto e al processo di nominazione inteso come acquisizione di consapevolezza, e mi permetto di aggiungere, di consolazione:

> …Filmer la mort à l'œuvre est donc devenu un travail de deuil. Filmer le réel, est devenu une manière de filmer la perte. Le film a glissé vers une méditation, vers une litanie. Une litanie qui caresse ce concept sans arriver à en découdre, en sollicitant tant des éléments intimes qu'universels. Partir à la chasse, filmer...interroger les lieux (la maison familiale à vider), interroger les amis (un philosophe, Jacques Sojcher). Nommer les images, une à une. Le film est devenu cette page blanche sur laquelle je me suis remis à inventer un mot pour tout ce qui est unique. Comme un exercice de purification. Nommer, toucher...faire à nouveau l'expérience du monde sans le secours de l'autrui image, lasse et désolante.[572]

Ritorniamo alla scomparsa del padre e alle molteplici letture implicite nel trattamento che il regista riserva all'ultimo saluto all'uomo. Munito di microfono[573], mentre sfiora il volto e le mani del corpo esanime all'interno della bara, registra le seguenti parole: «Tu dis "il est toujours là…", tu dis "sa peau", tu dis "voici la bouche qui t'a appelé"…Tu dis "cet homme, c'était ton père"…Tu dis "je suis ton fils"… Tu dis: "Donne un nom aux choses"…Tu dis "je veux encore une fois être dans la même image que toi"». Se la cadenza meditata ed il tono inquieto e sospirato manifestano, come evidenzia Comolli, il tentativo di afferrare un senso che la morte nega ostinatamente - «Les mots de la description, avec leur lenteur, leur système, leur maniaquerie même, s'efforcent de saisir par quelque bout quelque chose de ce Visible qui nous déborde. Il excède logiquement notre champ visuel»[574] - l'uso del pronome "tu", si presta a diverse interpretazioni. Mi soffermo su quanto rileva il regista e su di una lunga riflessione, ancora una volta ad opera di Comolli, che chiama in causa una lettura di tipo psicoanalitico. Il ricorso al "tu" consente al regista di allontanare una dimensione troppo privata e intima nel tentativo di renderla più condivisibile e al contempo facilita la percezione di se stesso nel mentre delle sue riflessioni recitate dinanzi allo schermo:

> Je n'avais pas l'impression, en faisant le film, que ce que je disais de moi ne concernait que moi. En même temps, cette expérience m'a permis de

---

572 C. Pazienza, *Scènes de chasse au sanglier*, Dossier de presse, www.claudiopazienza.com.

573 «C'était une condition nécessaire pour produire cette parole qui est comme une litanie, qui demande que l'on soit dans un état proche du silence et du pleur», C. Ermakoff, *extraits d'un entretien réalisé à Bruxelles, le 17 novembre 2006,* cit.

574 J. L. Comolli, *Le nom dit*, in «Images Documentaires», n. 67-68, Septembre 2003, p. 71.

> sortir d'une intimité impartageable. Ce «tu», il remplissait plusieurs fonctions: le «je» eut été plus fermé, plus centripète. C'était aussi très étrange d'entendre un «je» sans que cela soit moi qui parle et tout en étant à l'image.[575]

Ma, come anticipato, Comolli intravvede nell'uso di quel "tu" un riferimento diretto a enunciazioni del padre e partendo da questo presupposto, indica un nesso con quanto Lacan teorizza rispetto alla funzione del nome del padre, il principio di trasmissione simbolica di una parola:

> Le sujet de l'enunciation "tu dis" c'est le père. La parole est la parole du père. Le père ne cesse de mettre en doute la puissance ou la stabilité des images. Quelle est la demande du père? Donne un nom aux choses. Le nom du père. Selon Lacan, le nom du père c'est ce qui nous identifie. Cette filiation par rapport au nom du père c'est ce qui nous permets de nommer le monde. L'image apparait insuffisante…les images, en tant que telles, n'ont pas la force de resister du côté du nom, des significations verbaux, scripturaux…[576]

In una delle sequenze successive, maneggiando una fedele riproduzione del fucile cronofotografico di Étienne-Jules Marey, spiega ad un cacciatore come consentisse di fare 12 foto contemporaneamente. Questo strumento funzionava come un normale fucile da caccia, ma era dotato di lastre fotografiche circolari, poste in una piccola camera oscura, mentre la canna fungeva da mirino e all'interno di essa era collocato l'obiettivo. Dopo aver ripreso vere battute di caccia, Pazienza e l'amico filosofo, si apprestano a loro volta ad abbattere un animale. Allestiscono al centro di una radura una serie di apparecchi fotografici e di ripresa, nell'attesa di vedere apparire un cinghiale ed immortalarne una qualche riproduzione. Sembrano riuscirci, ma quell'immagine catturata attraverso il fucile cronografico si rivela essere nient'altro che un profilo bianco dell'animale (ricreato in postproduzione) impresso sulla superficie del terreno boschivo, che si trasforma in un secondo momento in un filo avvolto dal regista in un gomitolo. Di quel corpo, di cui assisteremo al processo di scuoiatura e successiva imbalsamazione, non resta dunque l'immagine, ma il corpo, la cui carne si appresta ad essere cucinata da Pazienza e dall'amico. Quel cinghiale

---

[575] C. Pazienza, *dans l'entretien «Désir de film», Films en Bretagne,* in «La lettre», n.19, Bretagne, juillet 2005, www.claudiopazienza.com

[576] J.L. Comolli, *Propos tenus lors d'une rencontre entre Jean-Louis Comolli et Claudio Pazienza à la Maison de l'Image de Strasbourg, le 8 décembre 2007, à l'invitation de Georges Heck et de l'association Vidéo-les-beaux-jours,* www.centrepompidou.fr.

stesso, ma questa volta imbalsamato, viene in seguito portato in spalla da Pazienza, che sembra quasi esibirlo come un trofeo di caccia, ma anche questa volta, non si tratta dell'animale in quanto tale, ma di una sua riproduzione. Pazienza rileva la valenza metaforica di tale messa in scena, affermando come essa non traduca altro che la modalità attraverso la quale ci rapportiamo ad un reale che, difficilmente traducibile, necessita di una riconfigurazione:

> Est-ce qu'au fond, notre rapport au réel, ce n'est pas ça? Appréhender, contenir le réel, est-ce que ça n'implique pas justement un processus nécrophile? Nécessairement, à un moment, on doit se séparer de quelque chose et n'en prendre qu'une partie. Comment voir de près ce qui n'est pas visible, maîtriser ce qui ne l'est pas ou difficilement, sinon en le fixant, c'est-à-dire en le tuant et en le reconstituant? Pour moi, la seule manière de voir un sanglier, c'est de le faire empailler, là, il se soumet. Et au fond, est-ce que notre attitude vis-à-vis du réel n'est pas de cet ordre-là?[577]

Vi sono altri tentativi effettuati dal cineasta al fine di stabilire se un dispositivo, come ad esempio la videocamera del suo telefonino, possa o meno arrivare a riprodurre fedelmente la realtà, come dimostrano le immagini sgranate e fuori fuoco della corteccia di un albero o del volto del figlio. Anche la resa memoriale sembra parimenti essere sottoposta ad una definizione incerta.

Jacques infatti, interrogato su quale ultima immagine serba del padre, testimonia il problema del non riuscire ad attestare la veridicità del ricordo, non sapere se quanto gli sovviene sia frutto di avvenimenti realmente accaduti o di quanto riportato da altri: «…C'est la memorie de l'oublie…je me souviens de ce que j'ai oublié».

Accostarsi all'opera di Pazienza e cercare di seguire i nessi che la successione delle sequenze instaura, è operazione che ricalca le stessi fasi di creazione delle sue opere, procedure sulle quali il regista si sofferma nel corso di una intervista rilasciata per France Culture:

> …il y a quelque chose du coté du fragment, mais aussi du coté de la recherche des connections qu'est-ce que lie un fragment à un autre fragment mais je pense que quelque chose du coté du récit surgit, pas au sens classique mais quelque chose qui me semble plus important que le contenu du cote du mouvement…ça m'habite.[578]

---

[577] C. Pazienza, in C. Ermakoff, *Aller au centre de ce qui te meut. Claudio Pazienza*, cit.

[578] Ivi.

Inevitabile una connessione con quanto evidenziato da Adorno rispetto alla struttura della forma saggio, a come essa nel strutturarsi segua il movimento del pensiero, facendo del processo di frammentazione la sua essenza significante.

Exercice de disparition (2011)

Telles sont les choses de mon pays, mon pays imaginé,
mon pays que j'ai totalement inventé,
totalement investi, mon pays qui me dépayse
au point de n'être plus moi-même que dans ce dépaysement. Mon Dépays[579]

Il film è imperniato su di un continuo confronto con l'amico filosofo Jacques Sojcher, già apparso in *Scènes de chasse au sanglier,* con il quale il regista affronta alcuni viaggi in paesi come Israele, Cina e Ghana, nel tentativo di trovare un modo per far fronte al concetto di scomparsa, intimamente legato alla recente morte della madre.

L'*incipit* dell'opera tematizza la dimensione della "traccia" attraverso un suo manifestarsi oggettivo; gocce di pioggia che appena raggiungono il manto nevoso scompaiono in un rapporto di dissoluzione reciproca. La voce del regista sottolinea la difficoltà esperita nel relazionarsi alle parole: «Aujourd'hui arranger, classer les mots…Les mots choisis…Tout comme le silence qui entoure la mort de ma mère…Plus de mots ni de visages…Son visage et le sens du mot deuil m'échappent encore…deflagrations de silences». Emerge ancora una volta la necessità di rapportarsi incessantemente alla concretezza delle cose, calarsi nella loro materialità, pregna al contempo dell'essenza di coloro che in quegli oggetti, o in quegli abiti, come nel caso di *Scènes de chasse au sanglier,* hanno lasciato delle tracce. Reiterando il gesto compiuto dalla madre sulla macchina da cucito, ripercorrendo quei stessi gesti, cerca di catturarne l'effige, ma inutilmente: «Aujourd'hui je cherche son visage je cherche son visage…».

[579] C. Marker, *Le dépays*, www.derives.tv

E poi una lunga significativa rivelazione fatta all'amico che lo affianca ascoltandolo con rispettosa attenzione e rigoroso silenzio:

> Jacques, je me disait en la voyant: mais qui est cette femme? Je veut dire, dans son cercueil, je ne reconnaissait pas ma mère…elle avait été si longtemps malade…on s'était dit adieu bien avant quelle meurt…et puis elle n'était pas morte…en faite tout de suite…et moi j'attendais qu'elle meurt…ma honte que j'avait d'être pressé de voir ma mère mourir…

Qualcosa sino a questo momento taciuto, si manifesta improvvisamente come motivazione profonda di un sentire perturbante, che ha impedito una reale assunzione della scomparsa materna.

Lo sforzo mnemonico, ed il risultato frustato dall'impossibilità di catturare il ricordo, di conferirgli una dimensione non solo visiva, ma anche verbale, lo conducono verso un'esperimento: conservare l'acqua delle piogge che si succedono nella città in cui vive, all'interno di piccole boccette di vetro, contrassegnandole ognuna con etichette, attestanti le singole date di raccolta, battute con una vecchia macchina da scrivere. Ma quando l'amico Jacques sbaglia scrivendo 20009, decide di apporla ugualmente, azione che sembra collocarsi all'interno di una dimensione decostruttiva così connaturata al linguaggio espressivo del cineasta, abitato da quel costante «flottement du sens» ricordato da Comolli.[580]

Il concetto di scomparsa trova in una delle sequenze successive un originale trattamento. Al corpo assente della madre, Pazienza oppone il controcanto di uno scheletro le cui singole componenti sono state acquistate con delle uscite periodiche dedicate alla conoscenza del corpo umano, e che ora viene tenacemente assemblato dai figli.

Rispetto a come poter sublimare l'assenza, è significativo un ulteriore scambio con Jacques, il quale rileva nei suoi libri, la presenza ricorrente della figura paterna, che sembra essersi iscritta maggiormente nel suo vissuto interiore proprio a fronte della scomparsa del suo corpo nell'inferno dei campi di concentramento:

> C.P.: Tu disait l'autre soir un livre c'est comme un tombeau…
> J.S.: Je pensait à la fois à la mort et je pensait au même temps aux traces, aux tombeaux, c'est peut être…tout à coup je pense…mon père n'a pas eu de tombe puisque il est mort dans un camp et ses cendres sont dispersées

[580] J.L. Comolli, *Propos tenus lors d'une rencontre entre Jean-Louis Comolli et Claudio Pazienza à la Maison de l'Image de Strasbourg, le 8 décembre 2007,* cit.

> on ne sait pas où pourquoi il est plus present dans mes livres que ma mère qui a vécu longtemps après sa mort..le livre c'est de donner une tombe à celui qui n'on a pas…lui donner une sorte des survie littéraire.

Non manca l'intermezzo burlesco che vede i due amici affiancati da un maestro, seguire lezioni di tip-tap:

> J.S.: Dans mon esprit c'est pas tellement diffèrent la philo et le music hall parce-que Nietzsche, que j'aime bien, à dit: "incipit tragoedia, incipit parodia"
> C.P. : Parodie de quoi?
> J.S.: La parodie de la vie…le comique existentiel…la joie de vivre malgré tout.

La soluzione sembra potersi incarnare nel viaggio; attraverso l'osservazione delle varie realtà esperite, arrivare a «voir les mots surgir…là…ou là…. aujourd'hui, si ce ne pas son visage, décrire précisément et inventer un paysage…le décrire comme si c'était un visage». In realtà, anche quella ricerca si dimostra vana. L'esplorazione dei paesi visitati con l'amico e il tentativo di registrare ogni singola impressione munendosi di due microfoni, rivela la sua inadeguatezza rispetto all'esigenza di dare un nome alla scomparsa, di tradurla attraverso la parola. È invece lo scambio dialogico che intercorre tra lui e Jacques, come abbiamo evidenziato, a consentirgli di arrivare a toccare quel punto cieco che continuava a presentarsi richiamandolo ad una propria assunzione di responsabilità rispetto ad un sentire difficile da accettare.

> J'étais intrigué par des rituels liés à la mort et c'est ce qui m'a amené en Chine, en Israël, au Ghana. Mais très vite, j'ai perçu une incompatibilité entre ces matériaux et mon récit. Des voyages, je n'ai gardé que mon étonnement premier, l'incursion inopinée dans un ailleurs spatial. Dans mon esprit, cet ailleurs est aussi un ailleurs mythologique, temporel. Finalement a prévalu le souhait de mettre le verbe à l'épreuve de la géographie: nommer pour conjurer la disparition. Et le faire avec un ami.[581]

Come se cercasse di arrivare a seppellire definitivamente la madre, nei luoghi visitati, il regista decide di soffermarsi in particolare sulla ripresa di diversi rituali legati alla morte, in particolare la creazione artigianale di bare; quella creata da un figlio e conservata all'esterno della casa, mostrata al regista contemporaneamente all'apparire della madre sulla soglia; quelle a forma di pesce, di auto, di macchina da cucire, atte a riprodurre le passioni di ogni

[581] C. Pazienza, *Entretien avec Claudio Pazienza, Exercices de Disparition*, in «Journal du réel», cit.

defunto. In una di queste, verrà fatto entrare Jacques, salvo poi rivederlo camminare assieme al regista, con la bara alle loro spalle, mentre in voce *off* gli dedica la seguente lettera:

> Cher Claudio,
>
> son visage a disparu depuis toujours il me semble. D'autres visages aussi, du flou…je ne reviens jamais comme toi sur les lieux de la préhistoire, du commencement d'une histoire si vielle, même si se fut hier….Récemment tu me demandait si le deuil a une date d'expiration. Il n'y a pas de deuil cher Claudio, peut être l'oubli de ma honte qui n'est pas la tienne revient comme un boomerang…que des mots…peut d'images mais une joie sans raison.

Frasi che risuonano della riflessione illuminate condotta da Jacques Derrida rispetto al concetto di lutto, nell'opera che egli dedica all'amico Paul De Man, a pochi giorni dalla sua scomparsa. Il ricordo che serbiamo dell'altro dopo la sua morte è il risultato di una falsificazione; una volta interiorizzato, diviene parte di noi e la sua individualità vi si annulla:

> Memoria e interiorizzazione: è così che spesso si descrive, dopo Freud, la «normale» «elaborazione del lutto». Si tratterebbe di un movimento attraverso il quale un'idealizzazione interiorizzante accoglie in sé, su di sé, divora idealmente è quasi letteralmente il corpo e la voce dell'altro, il suo volto e la sua persona. Tale interiorizzazione mimetica non è fittizia; essa è l'origine della finzione, della figurazione apocrifa. Essa ha luogo in un corpo, o meglio dà luogo ad un corpo, ad una voce, a una psiche i quali, sebbene nostri, non esistevano né avevano alcun senso prima di questa possibilità che si deve dunque sempre inaugurare con il ricordo, e la cui traccia deve essere seguita…non possiamo vivere questa esperienza che nella forma dell'aporia…l'interiorizzazione fedele che porta l'altro e lo comporta in me (in noi), vivo e morto ad un tempo, fa dell'altro una parte di noi, tra noi – in tal modo l'altro pare non essere più l'altro… l'interiorizzazione che abortisce è il rispetto dell'altro come altro, una sorta di tenero rifiuto, un movimento di rinuncia che lo lascia solo, fuori, laggiù, nella sua morte, fuori di noi. Possiamo accettare questo schema? Non credo, anche se vi è in esso *una parte* di dura e innegabile necessità, quella stessa che rende il *vero* lutto impossibile.[582]

[582] J. Derrida, *Memorie per Paul de Man – Saggio sull'autobiografia*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano, 1995, p. 45.

Éric Pawels, *Lettre d'un cineaste à sa fille* (2000)

Lettre d'un cineaste à sa fille est un film artisanal et libre,
un film à la première personne,
un film sur le pourquoi et le comment du cinéma,
sur les questions qu'il pose:
comment rendre l'invisible visible?
Que se passe-t-il entre les images?
Comment raconter une histoire?
Un film tissé de mille histoires et cousu de différentes textures
(8 mm. noir et blanc et couleur, 16 mm. noir et blanc et couleur)
une immense livre d'images où un cineaste
donne a voir les visages, les anecdotes
et les histoires qu'il a envie de partager.
Éric Pawels
Note d'intention du dossier de production

Una voce che pronuncia le seguenti parole, «le son…l'image…ok!», mentre la macchina da presa inquadra qualcuno che dà il ciak d'inizio e avvia un registratore che emette un motivo cubano dalle note vivaci, evidenziando sullo sfondo un tavolo in cui giacciono una serie di immagini che entreranno nella successiva elaborazione visiva. Così Pawels dà inizio a *Lettre d'un cineaste à sa fille,* film che il cineasta crea appositamente per la figlia, allora ancora bambina. Un'*incipit* all'insegna di quel carattere autoriflessivo tipico della produzione filmica ascrivibile alla forma saggio, che viene rispecchiata anche da una struttura compositiva ibrida, in cui vengono fatte convogliare immagini appartenenti a diversi registri e formati, accompagnati dalla narrazione *over* del regista. Ancora una volta un film di difficile definizione, come ricorda Jacquline Aubenas, «Essai, poème, leçon de vie, leçon de cinema»[583], in cui il *je* autoriale si impone ben oltre il proposito iniziale, rendendoci partecipi di una intensità contemplativa della superficie del visibile che si costituirà quale matrice del successivo *Les Films rêvés* (2010). Quanto abitualmente espresso in forma scritta, trova nella parola recitata e nel supporto iconografico dell'immagine una sua diversa definizione.

Il ritmo del montaggio nella seconda sequenza segue quello del vivace motivo sudamericano sopra ricordato: riprese di un rifugio misterioso, collocato nel

[583] J. Aubenas, *Éric Pauwels, Lettre d'un cinéaste à sa fille / 2000,* in F. Dujardin (sous la direction de), *Regards sur le réel. 20 documentaires du XXe siècle,* cit., p. 279.

fondo di un giardino, in cui lo scorrere del tempo è segnalato dall'alternanza dei colori della vegetazione che lo circonda, si affiancano a riproduzioni pittoriche di varia matrice, che contribuiscono a crearne una dimensione caleidoscopica. La voce del regista racconta di come il desiderio della figlia, vincendo la sua iniziale ritrosia, gli abbia in realtà fatto scoprire l'esigenza di raccontarle delle storie:

> Un jour ma fille m'à demandé pourquoi je ne faisait pas des films pur elle… Je lui a répondu que je ne pouvais pas…Que ça fait depuis longtemps que je n'étais plus un enfant et que je fait mes films pour traduire mes rapports au monde et aux autres…Mais à partir de ses questions et de son désir, il y a eu le désir de lui répondre, de lui raconter des histoires, des histoires que j'avais envie de lui raconter…

Si ha quasi da subito l'impressione di essere condotti verso un territorio dai tratti mitici, che ci viene introdotto attraverso una piccola scatola inviata da amici cineasti cubani al regista per aiutarlo nella sua impresa. Vediamo le sue mani aprirla e elencarne il contenuto. Si tratta di una serie di oggetti annessi a precise indicazioni su azioni da compiere al fine di convocare la divinità *Elegua*, volta a propiziare il buon fine dell'opera.

Così come in *Les Films rêvés*, i trascorsi come documentarista etnografico hanno un riverbero costante all'interno delle storie narrate, ma parimenti, Pawels sente la necessità di penetrare maggiormente la natura del suo fare artistico: «je t'écris pour partager des images et de sons…je t'écris pour te dire que le cinema que j'aime c'est un cinema d'artisan, du solitaire, du peintre… presque un cinema de regard, de pensée, de partage plutôt que le cinema du pouvoir e du spectacle». In intima connessione con quell'apertura all'alterità che continua ad animare la sua ricerca espressiva, «filmer pour moi c'est d'abord regarder l'autre, le visage de l'autre mais aussi les traces de l'autre ici ou ailleurs dans le paysage», quanto desidera infondere è soprattutto una modalità ricettiva, che consenta di sorprendersi del mondo, come sottolinea Philippe Simon:

> Le souci d'Eric Pauwels en s'adressant à sa fille, en lui écrivant ce film, n'est pas de lui délivrer un message, ni de lui donner une leçon de morale ou de vie. Ce qu'il cherche à lui transmettre tient tout entier dans une façon de voir le monde, dans un regard qui est déjà un usage du monde. Un regard qui va derrière les apparences, là où s'arrête le passage du temps,

> et qui appréhende ce territoire imaginaire de tous les possibles, de toutes les merveilles.[584]

In intima connessione con quell'apertura all'alterità che continua ad animare la sua ricerca espressiva, «filmer pour moi c'est d'abord regarder l'autre, le visage de l'autre mais aussi les traces de l'autre ici ou ailleurs dans le paysage», all'interno della quale Jacqueline Aubenas individua una linea di fondo legata ad un percorso di progressiva acquisizione di conoscenza[585], una sorta di *gran tour* immaginifico.

Pur dedicandole la lettera, non inserisce immagini della figlia, ma di un bambino. Con il sottofondo di una canzone italiana *Stella Alpina*, un filmino in super 8 in bianco e nero riprende in primo piano il suo sguardo mentre segue il rapido movimento del passaggio di un treno, attratto dalla velocità del mezzo.

C'è invece il medico che l'ha fatta nascere e che mentre il regista pronuncia queste parole, apre un testo che mostra un'antica illustrazione di un feto nel ventre materno: «Cet homme, ce docteur dont je fait le portrait, c'est le premier homme qui t'a touché, pris dans ses mains et qui nous avait montré comment tu était…C'était un dessein de Léonard la première image de toi». La sua effige ha le sembianze di un'opera d'arte.

Pawels, nell'intraprendere la narrazione, si appoggia ad alcune tappe fondamentali che hanno costituito l'evoluzione dell'uomo, comme le prime tracce di scrittura, riprendendo teche di un museo osservate da un bambino che vedendosi ripreso, accenna alcune simpatiche smorfie - «petite plaquette d'argille dans laquelle ils sont inscrites les premières traces d'écriture Sumère». Oppure, la storia di un sultano di Persia che possedeva una delle biblioteche più grandi del X secolo, e amando l'erranza, non volendo staccarsi dai suoi libri, li caricava su dei cammelli e ogni cammello corrispondeva ad una lettera dell'alfabeto.

Ma vi è altresì l'esigenza di mettere al corrente la figlia di come l'esistenza si costituisca dell'alternanza di stati d'animo, che possono gioire di uno spettacolo circense, ma che devono anche confrontarsi con la cerimonia funebre di un clown, o con la notizia dell'uccisione di un figlio, tenuto in vita artificialmente, da

---

584 P. Simon, *Lettre d'un cineaste à sa fille d'Éric Pawels*, www.cinergie.be

585 J. Aubenas, *Éric Pauwels, Lettre d'un cinéaste à sa fille / 2000,* cit., p. 280.

parte di un padre non più capace di sostenere la visione di tale stato esistenziale. «Je n'ai trouvé aucune image pour cet histoire» afferma la sua voce. Almeno non in senso tradizionale, o per come le può percepire una bambina. In realtà osserviamo alternarsi, in un bianco e nero sgranato, riflessi di fogliame mosso dal vento, intervallati da uno schermo nero. Intermittenze visive, che in effetti rendono l'idea di una interruzione nel flusso figurativo presente sino a poco prima.

Pawels non trascura un aspetto che potrebbe risultare di difficile traduzione per una bambina: la rappresentazione di un contatto amoroso. Sceglie una stampa giapponese, che riproduce un rapporto sessuale. La donna viene ripresa di spalle, avvolta nel suo kimono, mentre l'unico elemento visibile dell'uomo, il cui corpo è nascosto da quello della sua amante, è un occhio. Un'immagine discreta, essenziale, che conferisce un primato visivo al corpo femminile.

Tra le storie raccontate, quella dell'incontro di Kafka con una bambina, emerge per una particolare intensità coloristica, data dall'uso di un bianco e nero che infonde tratti velatamente espressionisti alla configurazione visiva.

Durante una passeggiata in un parco, lo scrittore incontra una bambina in pianto. Ha perso la sua bambola preferita, Anna. Kafka prontamente le risponde: «Il y a justement une pupe qui s'appelle Anna qui vient de m'écrire une lettre» e il regista continua: «Le lendemain et tous les jours des semaines qui suivent Kafka apporte à la petite fille une lettre d'Anna, la pupe parti en voyage qui raconte ses aventures». Quando, rinchiuso in ospedale, non potrà più recarsi al parco, le fa avere un'ultima lettera in cui Anna spiega che ha incontrato un amico con il quale si recherà nel mondo delle bambole per continuare il suo viaggio. Durante la narrazione, si alternano immagini di angoli deserti della città di Praga, con un'attenzione rivolta verso l'elemento acqueo molto presente nel linguaggio espressivo del cineasta, che predilige riprenderlo nella sua incessante, vitale mobilità.

Vi è anche la volontà di far conoscere alla figlia un cinema delle origini, quale forma ancestrale dell'arte paterna. Una storia nella storia, un breve melodramma che riprende il cinema muto. Composto da ventisette sequenze, le disavventure di una bambina che, a causa di un incendio, crede di aver perso i genitori; si affianca allora ad un suonatore da strada e al suo fedele cagnolino, viene poi rapita, quindi liberata dall'animale, diviene cieca e inaspettatamente

ritrova la madre che la cura concedendole di ritornare a vedere. Ma è anche questa una storia, frutto di una creazione artistica: nella sequenza successiva vediamo infatti tutti i protagonisti entrare ed uscire da un negozio all'angolo di una strada. In fondo, il regista sembra voler suggerire alla figlia, che il cinema è finzione. Nel brano seguente si sofferma sull'importanza dell'improvvisazione nei suoi film, modalità che trova una particolare attinenza con la struttura della narrazione orale di fiabe:

> Dans tous mes films il y a une règle extrêmement précise, même si le scénario a une page ou deux, pour que tout le monde sache à quoi on joue et qu'on joue bien le même jeu. Et ensuite, on se lance dans l'improvisation. C'est aussi la leçon de l'ethnographie: un regard posé sur les sociétés de tradition orale. *Lettre à ma fille* en est très imprégné. Lorsqu'on raconte une histoire à un enfant, on en connaît le début et la fin et entre les deux on improvise. On peut improviser parce que en gros on sait pourquoi. Tout comédien ne peut improviser que sur une structure forte, on improvise jamais dans le vide.[586]

Trasmissione di una memoria che si nutre del fantastico, immagini del suo museo immaginario, un linguaggio espressivo che si apre alla meraviglia, e quando subentra la tristezza si preoccupa di velarla di poesia, piuttosto che di tradurla aspramente. Lettre d'un cinéaste a sa fille rappresenta una sorta di preludio a *Les Films rêvés* che ci apprestiamo ad analizzare.

Éric Pawels, *Les Films rêvés* (2010)

Un objet lancé dans l'inconnu:
cela se pourrir appeler,
cela s'appellerait
Les Films rêvés
Éric Pawels

Les Films rêvés racconta la storia di un regista che sogna di creare un'opera che possa contenere al suo interno tutti i film che avrebbe desiderato fare. Sin dalla prima sequenza, attraverso un'inquadratura che vede in primo piano una ragnatela percorsa da un piccolo ragno, riprodotta poco dopo attraverso un effetto digitale, e sullo sfondo la stessa *cabane* incontrata in *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, ci vengono anticipati due elementi fondamentali rispetto alla

[586] P. Simon, *Lettre d'un cineaste à sa fille d'Éric Pawels*, cit.

struttura del film. La ragnatela si rivelerà un riferimento figurativo che rimanda alla configurazione formale dell'opera, sulla quale ritorneremo, mentre la piccola capanna blu sul fondo del giardino, è il luogo dal quale l'universo diegetico dei *Films rêvés* prende vita.

Subito dopo Pawels presenta la seconda parte dell'*incipit, c*he questa volta unisce la componente verbale a quella visiva; attraverso l'uso di uno *split screen,* una serie di fotogrammi di quanto ci apprestiamo a vedere, vengono accostati secondo un processo oppositivo, che riprende la costruzione della sintassi del brano che segue, in un movimento alternato, che tenta per singoli frammenti di dar conto dell'assunto dal quale ha avuto origine l'opera.

> Il y a les films qui se taisent et les films qui parlent. Les films qui agissent et les films qui regardent. Il y les films de souvenirs et le souvenir de films. Il y a les films qui ferment les yeux et les films qui les ouvrent. Les films qui disent au revoir et les films qui disent adieu. Les films qui ne racontent pas une histoire et les films qui racontent une histoire. Il y a les films qui rient et les films qui pleurent. Il y a les films qui ont le point de vue de Dieu et les films qui ont le point de vie des hommes. Il y a les films qui voyagent et les films qui restent. Les films qui se souviennent et les films qui oublient. Enfin, il y'a les film qui je devait et j'ai pu réaliser et les films que je devait mais que je n'ai pu réaliser. Voici les films rêvés

La ragnatela dicevamo. Si tratta di un riferimento iconico che verrà più volte inquadrato nel corso del film, quale rimando alla dinamica che regge il susseguirsi dei racconti. Una struttura compositiva in cui le storie che gradualmente si dipanano, vengono magistralmente a creare un'armonica, ingegnosa unità, che rispecchia il procedimento messo in atto dal ragno nel creare la sua tessitura; un dispositivo che gli consente di muoversi in sicurezza nello spazio, potendo ripercorrere le stesse traiettorie, così come fa il regista, impegnato nel «tisser la toile d'araignée», come egli stesso afferma nel corso dell'opera. L'abilità del cineasta nel creare un complesso universo visivo, che riesce a non ostacolare la fluidità del racconto per immagini, viene puntualmente evidenziata da Paul Simon: «Eric Pauwels, cinéaste, possède ce savoir caché, celui qui consiste à lier des images afin de faire surgir des histoires, des histoires qui, par la magie du cinéma, deviennent des films et révèlent ainsi l'invisible présence du territoire qui les porte».[587]

---

587 *Ivi*

Si tratta di un film che contiene al suo interno una molteplicità di storie, non necessariamente reali, alcune solo accennate, altre frutto di un *collage*. Come anticipato, ritorna il luogo misterioso dal quale scompare nell'ultima sequenza di *Lettre*, *la petite cabane bleu* in fondo al giardino. In essa trovano spazio tutti gli elementi che hanno nutrito l'immaginario del regista, un corpo vasto e frammentato di ricordi, immagini, lettere, cartoline, oggetti, che a loro volta si costituiranno quali attivatori delle tante storie raccontate. Compare anche «une carte imaginaire des territoires des films rêvés», che all'inizio di ogni storia segnala una loro virtuale collocazione geografica.

Da un punto di vista formale il film risulta da una fitta trama di diversi supporti: immagini d'archivio, sequenze probabilmente girate dallo stesso regista, filmini super 8, video effettuati dall'amico Stani in viaggio verso isole paradisiache, e di conseguenza il confluire di più punti di vista.

Più volte ritorna una figura tutelare, Jean Rouch, maestro del regista, con il quale ha condotto il suo dottorato indagando sulle danze di possessione nel sud-est asiatico. Filma una sequenza in cui appaiono Rouch e Boris Lehman, che la inserirà anche in suo film. Pawels sembra aver applicato puntualmente quanto il suo maestro afferma in questa occasione: «partager le surplus, on a tous un surplus de rêves, de nourriture qu'il faut partager. Le cinéma est un acte de partage».

La formazione come etnologo e la prima fase della sua produzione, prettamente documentaristica, conferisce al film una forte impronta, in quanto molte delle storie raccontate, riguardano le vicende di esploratori partiti alla scoperta di terre e popolazioni sconosciute.

Nel suo studio, tutto - libri, oggetti provenienti da paesi lontani, foto di popolazioni indigene, cartoline inviate da luoghi remoti - funge da principio attivatore delle immagini filmate attraverso una procedura dal sapore alchemico, dove i diversi elementi che la compongono si ripetono, interagiscono tra loro in un processo di rimandi e assonanze, dando vita ad un costrutto che abolisce qualsiasi distanza tra lavoro immaginifico e realtà. Una grammatica visiva contraddistinta da una moltitudine d'immagini ricorrenti, in cui l'ambiente naturale occupa una posizione di rilievo. Molti i riferimenti al movimento dei flussi d'acqua, delle chiome degli alberi mosse dal vento, di cieli solcati da stormi di uccelli e al pari degli oggetti e delle riproduzioni all'interno della sua

caverna magica, anch'essi consentono di creare un'ambientazione dalla quale far sorgere le sue storie. «Un lieu labyrinthique», come rileva Paul Simon, «où la force du rêve et la puissance de l'imaginaire rendent inefficaces les frontières, aberrantes les limites, impossibles les distinctions entre rêve et réalité».[588]

Vi è altresì la presenza di un personale bestiario in cui cani e rane occupano un posto privilegiato, assieme ai volatili. Le sequenze che immortalano le rane del suo giardino, intente ad osservare ciò che accade nella sua capanna d'artista, appoggiando le zampe alla superficie del vetro della porta d'ingresso, costituiscono una curiosa ricorrenza.

Al fine di creare un legame sintattico tra le varie storie, il regista inserisce riprese di binari ferroviari, talora in disuso, provenienti da ogni parte del mondo, di grande suggestione visiva, che nel reiterare linee di fuga che si immergono a dismisura nello spazio, collegano idealmente i tanti luoghi visitati dalle storie che si susseguono. Vi è una volontà filologica nel fornire delle coordinate non solo spaziali ma anche culturali, a quanto entra nella narrazione, con un'attenzione a inserire brani musicali tipici di ogni cultura richiamata. In quanto segue, accenno brevemente ad alcuni dei racconti interpretati dalla voce del regista.

Incontriamo Jeanne Barret, la prima donna ad aver compiuto il giro del mondo travestita con abiti maschili, spinta dall'urgenza di seguire l'uomo amato, un botanico che darà il nome della donna ad un fiore, di cui il regista mostra una riproduzione, l'unica traccia che oggi rimane di lei. Non mancano storie di innamorati che trascorrono l'intera esistenza alla ricerca della donna amata, come nel caso di un irlandese, che partito con una nave della flotta imperiale britannica guidata da Cook, conduce un gruppo di donne in Australia «il faut répondre aux besoins charnelles des colons et peupler la nouvelle colonie». Sulla nave si innamora pazzamente, ma dovendo rientrare in patria, lascia la donna al suo destino, e una volta ritornato, non trovandola, la cerca in ogni angolo di mondo per venticinque anni.

Vi è un luogo che non è contrassegnato in nessuna carta geografica, ma che esiste ed è esistito, si tratta della prigione di Tazmamart, in Marocco, dove

---

588 *Ivi*

venivano rinchiusi prigionieri politici e dove un uomo, intervistato dal regista, ha trascorso diciotto anni. Costretto in una cella priva di luce, è riuscito a sopravvivere grazie all'aiuto di un rudimentale piccolo specchio che, introdotto nel condotto d'aerazione, gli ha permesso di continuare ad intravvedere parti dell'epidermide della sua mano, confermandogli che la sua vista era ancora attiva. Racconta di come un piccione, una volta penetrato nella cella, fosse diventato un suo compagno, tanto da non voler più abbandonare quei luoghi, nonostante i tentativi di ridargli la libertà. L'importanza della testimonianza, del preservare la memoria, si impone come necessità per Pawels: «Survivre pur que la parole ne meurt jamais. Il fallait que nous survivions pour parler au monde…pour que la memorie n'oublie pas. Filmer cet homme pour dire tous les hommes».

Vi è anche la storia dell'ultimo quadro dipinto da Paul Gauguin. L'uomo, ormai provato dall'età e nostalgico del suo paese d'origine, vorrebbe ritornare in Europa, ma gli viene sconsigliato perché questo comporterebbe lo svanire della fama di pittore di luoghi e volti esotici. Il caso vuole che l'ultima sua opera, interpretata a rovescio, sia stata venduta all'asta come veduta delle cascate del Niagara, mentre ciò che aveva realmente dipinto erano i tetti annevati del villaggio bretone in cui avrebbe voluto ritornare.

Parallelamente ai binari, altro filo conduttore visivo è rappresentato da figurine dai sembianti di un tempo antico, che il regista ritaglia accuratamente, incolla su dei supporti, per lo più pali, per poi riprenderle quando, ormai usurate dal tempo, di esse non resta che un vago profilo. Assieme all'amico Jean-Marie, torna a distanza di tempo a riprendere quelle effigi che ormai sono solo parvenze. Jean-Marie è una figura che viene ripresa dal regista in più occasioni. Un suo vicino di casa, che sarebbe potuto essere un protagonista herzoghiano, un uomo peculiare, intenso, definito da Pawels come «l'image de l'altérité», che consegna al regista riflessioni bizarre, ma al contempo significative, rispetto al cinema «il ne faut pas recadrer les images, sinon tu blesses les gens que tu as filmés» e al paradiso, «tout le monde l'imagine, mais tout le monde est déçu, alors ça ne vaut pas la peine de s'en faire trop d'idées».

Come anticipato, l'ampia e suggestiva iconografia visiva è accompagnata dalla voce *off* di Pawels. Secondo la classificazione di Michel Chion, poiché, come in *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, intravvediamo solo porzioni del corpo del regista,

se deve ricorrere all'accezione di voce semi-acusmatica: «Dans les Films rêvés, il demeure une silhouette, il n'est là qu'en "demi-acousmêtre", lorsqu'une main doit faire une action pour rendre compréhensible l'histoire. C'est sa voix qui conduit le voyage. Cette présence fragmentaire entretient le mystère».[589]

E se percepire la ricchezza di un patrimonio d'erudizione raffinato e debordante risulta inevitabile, il processo di trasmissione che il regista mette in atto, aprendo il proprio universo immaginifico, consente ad ognuno di collocarvisi assecondando la propria singolarità, in un universo sconfinato, dove sono gli uomini a a rendere ciascuna storia unica. Poco oltre la prima parte del film, che ricordiamo avere una durata piuttosto estesa (180 m), Pawels ritorna sui protagonisti dei suoi racconti:

> Un jour, un homme, un cinéaste fait un rêve, c'est le rêve d'un petit garçon à qui on a raconté l'histoire d'Ulysse, cet homme qui vivait heureux avec les siens et un jour était parti loin…
> C'est l'histoire d'un homme venu en Afrique pour filmer les hommes et les esprits et dont l'âme devient le gardien du fleuve…
> C'est l'histoire d'un homme qui rêvait de trouver le paradis terrestre ce lieu fabuleux de temps mythique où les hommes et les animaux vivaient dans un même monde…
> C'est l'histoire d'un homme, un esclave inconnu qui sans le savoir a vu le dos de la terre…
> C'est l'histoire d'un homme injustement enfermé qui attendait comme une bête pendant dix-huit ans avant de revoir le bleu du ciel…
> C'est l'histoire d'un homme parti pour faire le tour du monde en bateau et qui envoyait à son ami cinéaste des images du monde entier…

Les films rêvés confermano l'appartenenza ad un cinema che si sottrae ad una modalità esclusivamente soggettiva, per tradursi in una formula espressiva, che pur nell'essenzialità dei mezzi, riesce a veicolare un'immaginario collettivo, *partagé*, come sottolinea Fabienne Bonino: «La voix personnelle du voyageur immobile s'ouvre sur les voix plurielles qu'elle convoque…la voix d'Éric Pauwels échappe à l'égotisme pour se faire le réceptacle des voix du monde. Le retrait dans la cabane du fond du jardin est un moment rare de cinéma partagé».[590]

---

[589] M. Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, p. 192.

[590] F. Bonino, *Les variations de la voix dans le cinéma d'Éric Pauwels: entre héritage et création,* in «Entrelacs», n. 11 (2014), http://entrelacs.revues.org

Arnaud des Paillers, *Disneyland mon vieux pays natal* (2001)

Disneyland mon vieux pays natal (2001) è un'opera nata come contributo ad una serie televisiva, *Voyages, Voyages,* in onda nella tv franco-belga Arte. Il regista decide di dedicare il suo lavoro ad un'intera giornata vissuta all'interno del parco giochi Disneyland Paris di Marne-la-Vallée. Il film, oltre a presentare una narrazione in voce *over* del regista, che attraverso le molteplici modulazioni evidenzia il suo personale coinvolgimento nelle vicende raccontate, è permeato da una dimensione soggettiva che si esplicita nella rievocazione della funzione ricoperta da quel luogo nella sua infanzia.

Si tratta di un lavoro su commissione, similmente ad alcune delle produzioni di Claudio Pazienza prese in esame. Questa origine induce una riflessione rispetto alla forma di divulgazione prevista, che è quella televisiva, nonché rispetto a eventuali vincoli imposti dalle case di produzione. Ma altra osservazione riguarda la fruizione, che si contraddistingue per una duplice spinta. Da una lato, come afferma Thierry Garrel, direttore di Arte, la volontà di continuare a proporre una cinema autoriale attraverso proposte talora audaci e impegnate: «Je crois à une télévision d'auteur, dit-il. Même si la télé a une propension à évacuer le singulier, le différent et donc l'auteur. Il faut résister au fatalisme».[591] Dall'altro non possiamo non riconoscere come una divulgazione televisiva comporti inevitabilmente dei condizionamenti che concorrono a ridefinire alcuni tratti del genere, frenando l'autonomia della singolarità, così come conferma Frédérick Pelletier:

> La télévision, parce qu'elle finance et distribue le documentaire de façon très importante, a modifié la pratique des cinéastes et les attentes du public envers ce genre. De même, parce que c'est l'une des fonctions avouées de la télévision que d'informer, on a exigé du documentaire qu'il soit informatif, entraînant une confusion entre le cinéma documentaire issu de diverses traditions - Vertov, Perrault, Flaherty, Grierson, etc. - et ce que l'on nomme "grand reportage".[592]

---

[591] A. Peigne-Giuly, *La télé d'Arte et essai, entretien avec Thierry Garrel*, in «Liberation», (08.12.2000), www.liberation.fr

[592] F. Pelletier, *Le réel mis en image. A propos d'un malentendu*, in «Hors Champ», Septembre 2003, http://www.horschamp.qc.ca

Arnaud des Paillers, intervistato sulla questione delle limitazioni alla libertà autoriale, riassume nelle seguenti righe le indicazioni prescrittive ricevute rispetto al lavoro da proporre: «Chronique de voyage privilégiant la subjectivité, avec la voix du réalisateur commentant ses images, fragmentation en séquences et diversité de traitement des séquences».[593] Emerge come il film dovesse essere contraddistinto da un carattere prettamente soggettivo, caratteristica dilatata dalla narrazione in prima persona. Le restrizioni formali vertevano nel far si che l'intero impianto filmico avesse una struttura tale da consentire allo spettatore televisivo di inserirsi in qualsiasi momento nella visione, senza che questo impedisse di seguire quanto avveniva sullo schermo. Paillers adotta due strategie per aderire a quanto richiesto: una sintassi filmica piuttosto frammentata, scandita dall'inserimento della voce di sintesi di un robot, che, con una cadenza regolare, pone una serie di domande ai visitatori. I limiti imposti dalla Disney, («Voici principalement quels étaient ces interdits: interdit de filmer les coulisses; interdit de filmer de très gros plans des parties du visage de personnage de Disney; interdit de filmer les personnages autrement qu'en représentation dans le parc»)[594] favoriranno in realtà l'adozione di una cifra stilistica che paleserà la poetica del regista.

L'incipit del film racconta la favola del pifferaio di Hamelin che, venuto in soccorso della cittadina per liberarla dai topi, suonando il suo strumento riesce ad allontanarli e a condurli ad un fiume, dove annegheranno. Gli abitanti del luogo, avendo ottenuto quanto richiesto, decidono di non pagarlo per i suoi servigi ed egli si vendica allontanando dalla città tutti i bambini al suono del suo piffero, per rinchiuderli poi in una caverna per sempre. Questa sezione, oltre a tematizzare un rimando metaforico a quanto avviene nel corso dell'opera, ne rivela la matrice strutturale, che riprende la favola quale filo conduttore. Viene inoltre a delinearsi una componente formale fondamentale, ossia la voce *off* del regista, voce narrante di tutto il film.

Il racconto è accompagnato da una serie di immagini dai colori saturi, che delineano il profilo di un paesaggio in lontananza, mentre in primo piano si

---

[593] C. Jacquet, *Entretien avec Arnaud des Pallières, Disneyland, mon vieux pays natal.* in «Trouble», n° 1, Hiver 2002, http://trouble.net.free.fr

[594] A. des Paillères, in C. Jacquet, *Disneyland, mon vieux pays natal. Entretien avec Arnaud des Pallières, ivi.*

alternano e sovrappongono fronde instabili mosse dal vento, alle quali si unisce un sottofondo sonoro modulato da un loop cupo, sordo. La sequenza successiva vede l'irrompere di un treno merci a grande velocità: «Aujourd'hui encore je ne comprends très bien la morale de cette histoire. Les enfants avaient-ils été punis pour la faute de leur parents ou connaissaient-ils ou contraire un bonheur désormais sans limite dans un monde enfin débarrassé des adultes à jouer et à dancer au son d'une musique merveilleuse?». Sembra palesarsi un qualche legame con quanto appena narrato. Alla stregua di quella merce, il 12 giugno del 2000, il regista assieme a 45.000 persone sta intraprendendo un viaggio che lo condurrà al famoso parco giochi. Si chiede cosa ne sia stato di tutte le persone che si sono recate in quel luogo: «Serons nous les enfants de l'histoire ou serons nous que les rats?…Quand je serait à Disneyland je chercherai la caverne caché dans la montagne». L'obiettivo che si prefigge è ritrovare la caverna e con essa i bambini ivi celati. Per far ciò, si tratterà di riattivare quanto il mondo disneyano ha trafugato dall'infanzia, ossia proprio le storie e con esse il loro portato catartico. La realtà esperita all'interno del parco è priva di vere narrazioni, alle quali vengono preferiti processi di significazione iconica che non fanno che votarsi alla mercificazione. Noi spettatori ci accorgiamo gradualmente che ciò che il regista esperisce nel corso del suo soggiorno a Disney Paris è quanto di più lontano dall'idea edulcorante di parco di divertimenti si possa avere.

Ingrid, un ologramma dal profilo umano che pone una serie di domande con solo due possibilità di risposta, dà il benvenuto ai visitatori: «Bienvenus humains» è la frase che emette e che viene gradualmente distorta da un morphing audio, mentre attraverso un rapido montaggio si susseguono immagini di bambini in passeggini o in braccio ai loro genitori. Gradualmente il sonoro fa emergere un motivo che ricorda l'accompagnamento delle favole per bambini, perturbato però da un voce di sintesi che riproduce un respiro affannoso. È quella del regista che vedremo in seguito nella sua unica apparizione nel film, durante il viaggio nelle montagne russe.

Se sappiamo sin dall'incipit che il regista trascorre per lo più un'unica giornata nel parco, quanto sperimentiamo attraverso la visione è una dimensione temporale estremamente dilatata e questa estensione viene raggiunta

attraverso un principio strutturale che anima l'intera opera e che è quello della narrazione, una narrazione che si muove su più livelli.
L'operazione consiste nel ricreare attraverso il racconto il *topos* della favola che invece non sembra più sussistere all'interno del parco giochi.
Si pensi alla modulazione vocale che fa sì che l'unica voce narrante, quella del regista, grazie ad una operazione di morphing sonoro, possa di volta in volta assumere identità diverse, tipiche di una favola raccontata, dove spesso un unico narratore interpreta più personaggi grazie ad una variazione del registro vocale. Non solo. Paillers racconta delle storie, alcune appartenenti ad un patrimonio condiviso, come quella che domina l'*incipit* del film, altre inventate da lui, ma tutte volte a instaurare un processo speculativo e metadiscorsivo, atto ad elaborare una profonda riflessione su alcuni aspetti della nostra società capitalistica. Ecco come il regista espone l'intento alla base del film:

> Le grand projet de la firme Disney a été de faire de l'enfant un interlocuteur de marché émancipé. Ce qu'on appelle un consommateur. En colonisant la littérature traditionnelle pour enfants, en tentant à toute force de désactiver la violence archaïque des contes de fées, la firme Disney a transformé en rêve ce qui avait valeur de cauchemar cathartique. Dans mon film, je ne fais que libérer quelques monstres, la maladie, la tristesse, le suicide, la mort, afin de leur permettre, le temps d'un récit, de revenir sur les lieux d'où ils ont été chassés. C'est un petit travail de justicier, de "libérateur".[595]

Le sue parole sottolineano il dominio massificante dell'impresa Disney sulla letteratura per bambini e come la multinazionale abbia operato una sorta di epurazione volta a annullare la valenza catartica ricoperta da diverse manifestazioni di violenza nelle fiabe della tradizione popolare. Ed è sempre De Paillers a sollecitare una lettura in chiave psicoanalitica di quanto egli riesce a fare emergere attraverso la forma espressiva adottata. L'obiettivo è proprio quello di concedere ad aspetti del nostro inconscio uno spazio emersivo che consenta «l'irrompere nelle nostra visione della realtà con cui abbiamo confidenza, di lembi e fantasmi di un mondo diverso..».[596]
Ci vengono in aiuto le parole di Aldo Carotenuto, che nel cercare di articolare l'essenza del perturbante, verbalizza quanto il cineasta tradurrà in immagine

---

[595] *Ivi*

[596] A. Carotenuto, *Freud. Il perturbante*, Bompiani, Milano, 2002, pp. 8,9.

attraverso il ricorso a stilemi atti a scompagnare l'aspetto apparentemente acquietante di quanto viene quotidianamente inscenato nel villaggio disneyano:

> …ma a rendere più perturbante l'approdo, sia pure saltuario e fuggevole, in questo continente inesplorato, che ci appartiene ma di cui sappiamo così poco, sono i mostri che sembrano popolarlo. La mostruosità non è tanto nelle singole figure quanto nella sintassi incongrua e surreale che le organizza…[597]

Nel contribuire ad acuire la pervasività di un sentire disorientante, il trattamento sonoro gioca un ruolo fondamentale. Frédéric Majour ne evidenzia la portata allusiva; la continua modulazione dei suoni ricreati sinteticamente, avvolge le immagini, favorendo una percezione visiva e acustica straniante:

> …le son vise avant tout à "dénaturaliser" l'image…un nouvel espace dans lequel la matière sonore serait comme travaillée à l'état brut, sans médiation. Le son serait saisi immédiatement dans une sorte de perception sauvage, pré-analytique, permettant au spectateur de s'immerger directement dans le bain «archétypal» des images.[598]

Ma addentriamoci nella ricognizione degli espedienti formali adottati al fine di veicolare l'assunto più sopra ricordato. Ai personaggi che quotidianamente si occupano dell'animazione non viene concessa parola. Li vediamo muoversi nello spazio, interagire con bambini ed adulti, firmare autografi, posare per essere immortalati ma è la narrazione del regista che ne sottolinea l'inquietante essenza. Pluto, Minnie, Topolino, da personaggi dei fumetti o dei cartoons diventano semi-umani in quanto si materializzano tra la gente, interagiscono con loro attraverso gesti, ma non possono esprimersi verbalmente. Se la scelta di eliminare il suono in presa diretta è stata dettata dall'impossibilità di poter pagare i diritti per le musiche che riempiono incessantemente l'atmosfera, l'afonia favorisce una resa spaesante di quanto abita quei luoghi. A questo trattamento sonoro si unisce un uso insistito delle inquadrature su gesti reiterati sino a svuotarli di ogni valenza, ricorrendo anche al *ralenti*: la ripetizione si insinua nelle dinamiche alla base della quotidianità spettacolare rivelandone l'illusoria portata. Palleirs sottolinea come l'averli privati di parola e al contempo

---

[597] *Ivi,* p. 9.

[598] F. Majour, *Bandes à part. Le son dans les films d'Arnaud des Pallières*, in «Vertigo», n° 27, 2005/1, p. 35.

aver tentato di attutire il silenzio che ne sarebbe risultato con le musiche che pervadono incessantemente l'atmosfera, fa parte di una politica di mercato legata anche al fatto che coloro che vestono quei costumi spesso non conoscono la lingua americana.

> Chez Disney l'histoire porte. Elle n'est là que pour porter. Elle est méprisée. C'est une esclave. Elle est là pour porter des figures, des icônes. Disney est un monde d'icônes. Pas histoires. Parce-que donner une voix, une syntaxe, une langue à Dingo c'est réduire ses possibilités de marché… Dans le parc, les personnages ne parlent pas. Ils sont muets…c'est un monde du silence. Un silence terrible. Et c'est pour ça qu'iles mettent tellement de musique, très forte, tout le temps…et savez vous pourquoi les personnages ne parlent pas? Parce-que, malheureusement pour Disney, tout le monde ne parle pas américain.[599]

È come se i personaggi disneyani una volta fuoriusciti dai loro contesti animati e immersi in una realtà fittizia tra gli esseri umani, perdano la loro forza identitaria, snaturati al pari di animali prigionieri di uno zoo. Ma anche in questo caso le istanze sollevate sono molteplici in quanto non si tratta di una riflessione solo sui personaggi ma bensì anche su coloro che vestono i panni di questi personaggi, persone costrette a condizioni di lavoro estremamente dure, imprigionate in costumi pesantissimi, caldi e difficili da gestire anche per le normali necessità fisiologiche.[600]

Da un punto di vista formale, le immagini sono sottoposte ad una continuo processo di modulazione che, attraverso l'uso di ralenti, accelerazioni, ripetizioni, sincronizzazione sincopata, lavora la tessitura filmica impedendone uno scorrimento lineare, dinamica che oltre a svelare incessantemente la costruzione alla base del manufatto filmico, contribuisce a accentuare il carattere perturbante quale principio di configurazione di tutta l'opera, costituendosi come disturbo ad una progressione diegetica lineare.

Nonostante tutto questo, è Paillers stesso a dover confermare come Disneyland abbia contribuito a plasmare il suo immaginario, così come quello di molti suoi coetanei, concludendo con l'affermare che forse, quel parco giochi, più che

---

[599] A. des Paillères, in C. Jacquet, *Disneyland, mon vieux pays natal. Entretien avec Arnaud des Pallières, ivi.*

[600] «On apprend comment Dingo, au nom de ses camarades employés dans les peluches, a demandé de meilleures conditions de travail, et comment la direction, l'a paternellement anesthésié», A. Brunswic*, Disneyland, mon vieux pays natal, d'Arnaud des Pallières,* http:// annebrunswic.fr.

essere pensato per i bambini, si rivela essere significativo per gli adulti nell'attestare quanto di irrisolto essi conservano rispetto alla propria infanzia:

> Disneyland est ce qu'il est, mais, et quoiqu'il m'en coûte, il est tout de même "mon vieux pays natal", à moi, et à des millions d'enfants depuis le début des années 1960…Car si, comme vous dites, Disneyland a réussi son voyage de l'enfance, c'est en ce qu'il est un lieu pour les adultes nostalgique d'une certaine idée inaccomplie de l'enfance, et non un lieu pour les enfants…[601]

[601] A. des Paillères, in C. Jacquet, *Disneyland, mon vieux pays natal. Entretien avec Arnaud des Pallières,* cit.

Joseph Smolders, *Mort à Vignole* (1998)

Voici un film de famille qui s'interroge,
jusqu'au vertige, sur le film de famille.[602]

Scrittore, regista, docente presso l'Istituto superiore delle arti e dello spettacolo a Bruxelles e all'università di Liège, con *Mort à Vignole* (1998) *e Voyage autour de ma chambre* (2008), Joseph Smolders propone un dittico incentrato su di una riflessione rispettivamente sul concetto di tempo e spazio (il primo ha come sottotitolo *film solitaire*, mentre il secondo *film immobile*). Entrambe sono opere piuttosto brevi (25', 27') ma nella loro sintesi, riescono a veicolare importanti interrogazioni espressive e tematiche sulle quali ci apprestiamo a soffermarci. Accompagnate dalla narrazione *over* del regista, si attestano all'interno di un cinema a carattere soggettivo anche per l'inserimento di una serie di vicende personali testimoniate dalla presenza di filmini super 8 girati sia dal padre del cineasta che da Smolders stesso.

In *Mort à Vignole,* ancora prima dei titoli di testa, immagini in un bianco e nero sgranato di bambini che si dondolano in altalena, ci accolgono al ritmo di un valzer di Šostakovič. Un *incipit* che veicola una testimonianza vitale, poco dopo ripresa, con il proseguo del filmino che vede gli stessi bambini ora rincorrersi in un nascondino improvvisato all'interno di un bosco. La loro spensieratezza viene poco dopo adombrata da una riflessione che il regista proietta su quelle vite: «Je ne peut n'être troublé puisque c'est le devenir qui se cache déjà derrière ces images…Cet avenir que je sais et qu'il ne savent pas encore et que je ne peut leur dire…Cet avenir auquel ils appartiennent».

La narrazione per immagini continua poi con delle riprese all'interno di un vagone ferroviario che sta attraversando la laguna veneziana. Sono sempre dei bambini i protagonisti. Quando la visione si sposta tra i canali della città, si inserisce la voce *over* di Smolders che dà delle coordinate spaziali: «Nous avions decide de passer quelques jours de vacance sur Vignole, une petite ville de pecheurs au large de Venise. J'avais apporté une camera 8 millimètres qu'utilisez mon père avec le sentiment que la vie image après image nous fille entre les doigts». Le inquadrature riprendono l'acqua animata dal leggero moto

---

602 E. d'Autreppe, *Mort à Vignole / 1998, Olivier Smolders*, in *Regards sur le réel*, cit. p. 245.

creato dal passaggio delle barche e dei vaporetti, una turbolenza che consente alla luce del sole di rifrangersi, risolvendosi in una intensa resa luministica. Sempre la voce del regista ci rende partecipi di un evento tragico che lo riguarda: «Le point de départ du film que je fait aujourd'hui est une image qui n'existe pas, une image absente parce que interdite». L'assenza di questa immagine è legata alla scomparsa della primogenita, nata morta anni addietro. Allora non c'è stata la forza di immortalare quel piccolo corpo esanime. Ed è a questo punto che la narrazione introduce il polo negativo dello sviluppo diegetico del film: «On a toujours répété que le cinema filme la mort au travail… C'était encore plus vrai avec ces images granuleuses».

Come le parole del cineasta confermano, l'obiettivo che il film si propone è quello di elaborare una riflessione, che pur facendo ricorso al film di famiglia, possa eludere il pericolo di incorrere in un racconto la cui valenza rimanga circoscritta alla compagine dalla quale scaturisce, per tentare di conferire ad una dimensione affettiva un portato più ampio, e così trascendere l'estetica del film di famiglia: «L'enjeu de *Mort à Vignole* est précisément de dépasser le cas particulier d'une famille - ni plus ni moins intéressante qu'une autre - vers une méditation sur la mémoire affective, la communauté et le lien».[603] A conferma di quanto da lui affermato, più avanti nel corso del film, aggiungerà le seguenti parole: «Je parle ici moins de moi que de vous».

Sappiamo come una delle peculiarità dell'*home movie* sia l'omissione di quegli eventi che tendono a turbare una dimensione contraddistinta da occasioni gioiose: «Le film familial sert par définition à la cohésion familiale et bannit ce qui touche trop directement à la sexualité et à la mort. On filme les mariages mais on n'ose pas les enterrements. Je pense au contraire opérer un raccourci pour introduire ce thème du désir en liaison avec ceux de la naissance et de la mort»[604]. Smolders decide invece di attuare un procedimento che per mezzo della narrazione *over* e dell'inserimento di alcune sequenze "disturbanti" girate all'interno di un obitorio, introducono quello che Serge Meurant definisce un punto cieco, l'irrompere perturbante di corpi sezionati in avanzato stato di decomposizione: «Mais ces myriades d'images heureuses ne résistent pas à la

---

[603] T. Horguelin, *Mort à Vignole*, in «Cinergie» (01.04.1998), www.cinergie.be

[604] *Ivi*

réalité de la mort. L'irruption de celle-ci interrompt brutalement le récit. Elle l'oblitère. Elle instaure un point aveugle, un point de vue radicalement opposé au cours «naturel» des choses».[605]

In una sorta di processo di filiazione, Smolders utilizza la stessa macchina da presa super 8 con la quale il padre in passato aveva filmato diversi eventi famigliari (gli anni trascorsi a Léopoldville in Congo) e inserisce quest'ultime nella narrazione, incrociandole al materiale da lui girato durante un viaggio nell'isola di Vignole, e ad altri filmini super 8 che riprendono la moglie bambina. Immagini quindi appartenenti ad epoche e contesti diversi si interfacciano, senza che se ne percepisca alcuna discrasia, grazie ad un sapiente *découpage* che sviluppa una trama di connessioni, come «si le temps n'existait pas ou plutôt comme s'il existait autrement, se suspendait pour redistribuer aléatoirement les cartes de la chronologie, de la logique, du souvenir, de l'identité de la répétition».[606] Si tratta di un'operazione molto riuscita: la visione non risulta risentire dell'alternanza dei registri temporali in quanto gli elementi di coesione si attestano su di un orizzonte più prettamente simbolico. L'interesse per il filmino di famiglia sembra altresì emergere dal suo poter prescindere dal principio della racconto, contrariamente a quanto avviene con il cinema tradizionale: «Le film de famille était aussi l'occasion de renouer avec un plaisir d'expérimentation lié à la musicalité des images, a la liberté d'un montage affranchi de contraintes narratives».[607]

Vi è anche l'inserimento di una serie di foto di avi mai conosciuti, appartenenti ad un tempo remoto: «Je possède ainsi dans une boîte un désordre de photographies qui rassemblent des hommes, des femmes, des enfants dont je partage parfois le nom et le sang. Etrange communauté que je ne me suis pas choisie mais qui a fait, par une obscure lame de fond, ce que je suis». In particolare la visione si attarda su foto di bambini la cui innaturale, forzata immobilità lo interroga oltremodo, intensificando la percezione della fugacità dell'esistenza: «Combien de temps se souvient-on de chacun de nous? Après

---

[605] S. Meurant, *Mort à Vignole, un film écrit et réalisé par Olivier Smolders sur l'air de la Valse des souvenirs de Dimitri* Šostakovič, in «Images Documentaires», n. 44, 2002, p. 51.

[606] E. d'Autreppe, *Mort à Vignole / 1998, Olivier Smolders*, cit., p. 251.

[607] C. Chassigneux , *Cette difficulté que j'aurais à filmer mes parents sur leur lit de mort*, *Propos du réalisateur Olivier Smolders sur les films de famille à partir de son film Mort à Vignole*, in «Cahiers du Cinéma», Hors série, 2000, p. 73.

trois générations tous nos rêves, nos enthousiasmes et nos haines se résument à quelques images sauvées par le temps».[608]

La parte finale dell'opera è introdotta da queste parole: «Il serait sans doute été préférable que ce film resta sans paroles…Il nous aurait alors laisse seul dans le silence si particulier qui traverse les images lorsque on les abandonnent à leurs propre histoire et il nous arrive alors qu'elles nous parlent de la mort avec une tendresse que les mots n'attendrons jamais». Lasciare le fotografie parlare senza aggiungere alcun commento, forse allora la morte potrebbe riuscire a palesarsi con maggiore tenerezza. Segue una serie di immagini che confondono le età, alternando bambini di oggi e ieri e volti antichi, con occhi segnati dal tempo. Quanto affermato da Enora Le Goff sottolinea come l'accostamento delle due età della vita in queste ultime sequenze riveli una pregnanza esaltata dal mezzo cinematografico: «Smolders révèle donc une étude presque anthropologique du rapport de l'homme à la caméra, la jeunesse curieuse et la vieillesse posée, comme deux âges de la vie à forte dynamique cinématographique».[609]

Un'ultima affermazione di Smolder risulta particolarmente significativa rispetto a un'urgenza che ricorre frequentemente nella sua produzione e che tenta di individuare delle modalità atte a consentire di avvicinare la morte diversamente, al fine di difendere maggiormente la vita: «filmer la vie de toute la même façon, peut être que nous n'apprendrons jamais a apprivoiser la mort…filmer des morts c'est commencer à dominer sa peur».

---

608 E. Le Goff, *Mort à Vignole, de Olivier Smolders* (9 juin 2013), in «Ces films apart c'on nomme documentarires», https://cesfilmsapart.wordpress.com

609 *Ivi*

Olivier Smolders, Voyage autour de ma chambre (2008)

Anche *Voyage autour de ma chambre*, concepito dal regista come seguito ideale di *Mort à Vignole* - «Après ça, j'ai voulu faire un autre film qui serait comme un diptyque, sur l'espace» - ricalca una matrice di uno stesso ordine soggettivo, pur attestandosi su di un registro formale più complesso, che oltre a rinnovare l'impiego di filmini super 8, sperimenta soluzioni visive inedite.

L'*incipit* del film presenta vedute aeree di città illuminate a notte, vette di cime imbiancate, con il sottofondo di voci di assistenti di volo che si esprimono in svariate lingue. La sequenza successiva, attraverso un *zoom in* da una finestra che si affaccia su di un giardino innevato, introduce la stanza del regista: «Je rêve souvent de me rendre dans ma chambre pour entreprendre un voyage immobile». Anche questo luogo, così come la *cabane bleu* di Èric Pawels,[610] è avvolto da atmosfere dal sapore alchemico; vi trovano spazio pellicole affisse alla finestra, posters, libri, oggetti di varia natura, tutti assemblati in uno spazio che fatica a contenerli e che da l'idea di un'immaginario debordante.

Ciò che il cineasta ci annuncia di voler compiere è *un grand voyage immobile*: «Je rêve souvent de me rendre dans ma chambre pour entreprendre un voyage immobile». Dopo questa frase, uno stacco ci allontana dalla sua stanza e introduce un montaggio di diverse sequenze che registrano ghiacciai e profondità marine, accompagnate dal suono straniante di un violoncello. Quelle immagini diventano un viatico per una riflessione sulla comparsa della vita sulla terra, alla quale si affiancano subito dopo le riprese di un parto con un bimbo appena uscito dal grembo materno. Ecco quanto la voce *off* afferma: «Depuis sept millions d'années l'homme sait que sa vie ne dure qu'une fraction de seconde et il s'y accroche pourtant avec une ténacité étrange…très bientôt nous serons, vous et moi, retournés de nous venons, c'est à dire très exactement de nulle part». Su questa stessa linea tematica si attestano le sezioni che sono dedicate a riprese ravvicinate di alcuni oggetti che giacciono sulla scrivania del regista: «Pour voyager loin et longtemps il suffit d'observer un tout petit morceau du monde…une pierre…un insecte…un coquillage…ce

---

[610] Si veda quanto inserito all'interno delle analisi di *Lettre d'un cinéaste à sa fille* e *Les films rêvés,* pp. 261-265.

petit poème de la nature…un mélange savant de rigueur et de fantasie». Le inquadrature, avvicinando la superficie materica di pietre e conchiglie, ne esaltano la tessitura cromatica e le sfumature, a tal punto da configurare una materia magmatica, una sorta di brodo primordiale, in cui il sottofondo sonoro, animato da un montaggio di suoni in parte appartenenti al mondo naturale, come il rumore del vento e delle onde, in parte ricreati artificialmente, acuiscono la sensazione di trovarsi *au bout du monde,* come se «la densité de la matière puisse raconter ce repli sur soi, ce mouvement intérieur».[611]

Anche in questo film vi è l'inserimento di un filmino super 8 che riprende i figli del regista mentre dormono nei loro letti, rinvenendo però in quelle candide superfici un simbolo che rimanda già all'ultimo saluto al quale siamo tutti inevitabilmente chiamati: «La première maison dont il faut faire le deuil c'est celle dont nous avons été enfants lieu consacré à la rêverie». Smolders introduce poi riprese a colori dei suoi viaggi, in particolare in Africa, paese in cui ha trascorso anni della sua infanzia, inserendo una constatazione personale su come, anche per coloro che come lui hanno vissuto realtà lontane dalla quotidianità occidentale, risulti difficile non vedere attraverso schemi mentali costruiti socialmente e culturalmente: «Il n'y a pas des pays au monde dans lesquels je me suis senti renvoyé dans mon propre regards…une des premiers difficultés du voyager c'est de désapprendre de proposer des mites intérieurs».

Immagini di volti di bambini in Amazonia, si alternano a persone riprese in qualche paese asiatico, mentre stanno viaggiando all'interno di affollate linee ferroviarie, tutte indistintamente animate da un movimento inerziale, da sempre adombrato dal principio di finitezza insito all'esistenza: «C'est à peine que je sait encore qui je suis…Alors je ferme les yeux…Tous le pays que j'ai visité se mélangent et j'entends monter la rumeur effrayante de la multitude d'homme et de femmes que j'ai croisé sur ma route, accomplissant chacun à son destin, poussé en avant par la nécessite de vivre sa vie». Talora non solo la narrazione ma anche l'immagine si carica di una valenza metaforica perturbante. In uno dei suoi viaggi Smolders registra immagini di pellicani morti su di una spiaggia, una manifesta «représentation mécanique de l'horreur».

---

[611] J-M. Vlaeminckx, *Olivier Smolders: Voyage autour de ma chambre*, in «Cinergie» (10.01.2010), www.cinergie.be

Per quanto riguarda il supporto utilizzato, il cineasta sottolinea come, diversamente dalla pellicola, in questo film il ricorso al digitale costituisse l'opzione ideale ai fini di una formulazione espressiva atta a veicolare il tema di fondo del film, ossia il rapporto con lo spazio:

> Cela m'est apparu comme une évidence: autant l'argentique et le super 8 conviennent pour parler du temps, autant la vidéo est le support à utiliser pour l'espace. J'ai donc décidé d'utiliser uniquement des images vidéo; ce qui était un peu particulier pour moi, puisque je ne l'avais jamais fait auparavant. Finalement, ça a donné *Voyage autour de ma chambre*. Ce lien entre le temps et l'argentique, l'espace et la vidéo, vient probablement du fait qu'aujourd'hui, on peut être dans sa chambre devant sa télévision et avoir l'impression d'être partout, dans le monde entier, ce qui est évidemment une illusion puisque entre le monde et nous, il y a des images.[612]

Il digitale gli consente infatti di elaborare la materia filmica attraverso l'impiego di un effetto di solarizzazione, che applicato a sequenze girate durante i suoi viaggi, risulta particolarmente efficace nel veicolare la tesi di fondo: ogni realtà geografica appare epurata da cifre di riconoscibilità per confluire in una dimensione di indistinzione, strettamente legata a quella emersa in precedenza attraverso l'indagine materica degli oggetti all'interno della sua stanza. Un'ampia sezione del film è dedicata ad una serie di riprese della collezione di ceroplastica presente all'interno del Museo di storia naturale della Specola a Firenze. Si tratta di corpi perfettamente ricostruiti, le cui viscere vengono esposte a fini didattici. Le inquadrature avvicinano le teche in cui si alternano corpi di donne, bambini, feti, tutti riprodotti fedelmente e in modo estremamente realistico. Il corpo quindi si conferma essere ricorrenza tematica, veicolo espressivo di quella dimensione *étrange* che ci riguarda e che il cinema del regista adotta quale cifra stilistica irrinunciabile: «Le voyage à l'intérieur du corps nous ouvres des territoires pour la grande part toujours inconnu aujourd'hui on ne sait presque rien…space et temps réalités indéchiffrables..».
Emanuel d'Autreppe si sofferma sulle scelte formali ricordate, effettuate dal cineasta al fine di proporre una visione che pur partendo da una poetica profondamente singolare, arriva a veicolare l'essenza della dimensione esistenziale che accomuna ognuno, nella sua straniante, inafferrabile intensità:

---

612 *Ivi*

> …toute une serie d'effets visuels numériques correspondent à autant de théories de l'image, scientifiques, poétiques ou loufoques (exercice de style, encore), et le réalisateur explore à nouveaux frais les limites entre concrétions (organiques) et abstraction, entre figuration et défiguration, entre chaos et rigueur, entre hyperréalisme et hallucination, jusqu'à susciter un sentiment d'étrangeté absolue vis-à-vis de ce corps qui est nous mais qui pourtant toujours nous précède, nous dépasse se déjoue de l'appréhension touche à l'irréel, a l'impalpable.[613]

[613] E. d'Autreppe, *Mort à Vignole/1998, Olivier Smolders*, in F. Dujardin (sous la direction de), *Regards sur le réel. 20 documentaires du XXe siècle,* cit., p. 250.

Jean-Daniel Pollet / Jean-Paul Fargier Jour après jour (2007)

C'est autour de moi que je navigue,
mon voyage va durer toute une année,
jour après jour mois après mois…
ce film n'est pas un testament, juste un voyage d'un an…
les jours suivent et se ressemblent
jusqu'à ils ne se ressemblent plus
à force d'être pareil…
je ne me ressemble plus à force d'être non pareil.
Jean-Daniel Pollet

Costretto dai disastrosi esiti di un terrible incidente alla quasi totale immobilità, dal 1989 Jean Daniel Pollet, non potendo più visitare il mondo, lo contempla dalla sua casa di campagna nella Vaucluse e in questo luogo solitario, per circa un anno, dal 2002 al 2003, scatta giorno dopo giorno, foto del contesto in cui vive. Alla sua morte nel 2004 lascia circa un migliaio di immagini e a partire da questo materiale nasce *Jour après jour*. In collaborazione con la moglie e la figlia, Pollet redige la sceneggiatura. Jean Paul Fargier realizza l'opera, divenendo anche voce narrante, mentre Sandra Paugam si occupa del montaggio.

Pollet è presente solo all'inizio del film grazie alle riprese effettuate dalla compagna. Lo vediamo nello sforzo di avvicinarsi agli oggetti per poter effettuare i suoi scatti: «Je voulait savoir si j'étais capable avec l'appareil de durer plus longtemps, de photographier au jour le jour. Le pari étant de ne pas passer une journée sans faire de photos».

Un film di Pollet a tutti gli effetti, che declina anche un omaggio all'uomo e al cineasta. La sua presenza, pur non essendo sempre attestabile fisicamente, risulta ugualmente palpabile grazie all'intensità degli scatti che, attraverso un incessante riverbero richiamano il linguaggio espressivo del regista: «*Jour après jour* n'est ni de Pollet, ni pour Pollet; *Jour après jour* est beaucoup plus subtil: c'est un film à partir de Pollet, un film qui le traverse».[614]

Questo è quanto afferma Fargier rispetto all'opera da lui realizzata: «Cher Jean-Daniel, voici ton film, un des films possibles. Il dure une heure zéro cinq. Il nous comble, nous qui l'avons fait avec toi, pour toi. Et toi? À chaque spectateur de tisser ta réponse, en se mettant à son tour, à ta place».

---

[614] N. Giuliani, *Au fil des jours. Jour après jour, Jean Paul Fargier*, in «Critkat», www.critikat.com

Quanto narrato da Fargier riguarda gli ultimi appunti di Pollet prima della sua scomparsa. Si tratta di tracce di un vissuto gravato da un trascorso da alcolismo, dai pesanti esiti degli interventi subiti dopo l'incidente, che hanno invaso il suo corpo, in particolare una mano, che risente del peso di innesti che complicano sia la scrittura che le riprese.

Gli scatti e le scarne, ma intense, parole di Pollet testimoniano di un ultimo tentativo di presa su di una realtà che rischia di scomparire da un giorno all'altro, e allora *jour après jour* continuare incessantemente a catturare istanti di una superficie cangiante. Immortalare fiori, frutti, piante e oggetti non traducendone l'immanente caducità, ma esaltandone l'indubbio potere di fascinazione, la profonda spinta vitale, come Guillame Massart sottolinea:

> Jour après jour bouleverse: les oranges, les fleurs, les arbres ne sont plus oranges, fleurs, arbres, mais peut-être les dernières oranges, les dernières fleurs, les derniers arbres – les natures dites mortes comme autant de morceaux de vie… La course à la mort qu'amorçait l'introduction se fait ode au vivant et l'on frémit à écouter le monde, et l'on tremble à entendre un train au loin, et l'on s'émeut qu'une photo contienne le monde, qu'un film contienne une vie, qu'un objet soit avant tout de la lumière; quand on sait qu'à l'arrivée, seul le noir attend.[615]

Si tratta di scatti degli stessi oggetti che appaiono di volta in volta diversi perché l'illuminazione che li avvolge cambia e perché talora sono esposti al lavorio usurante del decorso del tempo, modalità che tende a «suggérer dans la répétition et la variation toute la décomposition des choses»[616].

Pollet scatta di giorno e di notte, in un sorta di variazione *ad libitum,* scandita dal ricorso ripetuto del termine onomatopeico *click-clack.* Entrare nella densità della materia forse gli consente ancora un contatto con un'essenza del reale scarna, primigenia, epurata, ma più che mai vitale. Impossibile non trovare un'affinità con l'indagine materica effettuata da Smolders in *Voyage autour de ma chambre*, in cui l'avvicinamento epidermico della trama di frammenti di materia, che testimonia della sedimentazione e della connessione tra gli elementi, apre ad uno scenario che dall'infinitamente piccolo conduce all'infinitamente grande.

---

[615] G. Massart, *Jour après jour*, www.filmdeculte.com

[616] *Ivi*

Un film pensato da Pollet a partire da un studiato processo di accostamento delle foto da lui scattate, come le sue parole confermano: «Il imagine faire un film avec toutes ses images fixes, se ranimant par conjonction, juxtaposition, succession. Il en isolerait, dans le lot innombrable, ce qu'il en faut pour voir une année s'écouler, quatre saisons, jour après jour. *Jour après jour* serait le titre. Le programme. Le seul scénario».[617]

Le singole affermazioni di Pollet sono tutte altamente significative rispetto all'intento de film: consentire al tempo di continuare ad avere una sua consistenza, attraverso l'alternanza dei *click* e dei *clack*, tesi confermata da quanto egli scrive: «J'ai voulu voir si je pouvais durer en prenant des photos».

Una riflessione sul concetto del tempo, ma altresì sulla capacità dell'immagine di saperlo fronteggiare in una sfida che non prevede risoluzione ma che ad ogni *click* oppone ancora un *clack.*[618]

Attraverso la trama costruita da Pollet, Fargier che dà voce alle sue parole, conferisce alla narrazione una qualità che rispecchia il contenuto semantico dello scritto, mutuandone il tono grave, scandendo lentamente ogni singolo lemma, riflettendone così l'intima pregnanza, veicolando efficacemente il *je* autoriale, tanto da consentire allo spettatore di essere «plongé dans l'écoute d'une confession ultime».[619]

Il sentire dinanzi a quest'opera così singolare rimane ambivalente: impossibile potersi schierare a favore della bellezza che ogni immagine emana senza percepire come, ed è sempre Pollet ad affermarlo, «Le temps ne passe pas, c'est nous qui y passant à travers».

---

[617] J-D. Pollet, *Morceaux choisis autour du cinéaste, Hommage à Jean-Daniel Polle*t, in «Dérives», www.derives.tv

[618] «D'où les photographies: elles lui permettent de jouer une dernière fois la carte de l'instant contre celle du temps. Pollet était sans nul doute un nietzschéen convaincu, qui envisageait le temps comme quelque chose d'immobile à travers lequel nous passerions. Chaque photo prise ici est la démonstration que l'on passe sa vie à traverser le temps, sans cesse et perpétuellement, instant après instant, pris dans un même cercle fermé», C. Imbert, *Jour après jour*, in «Il était une fois le cinéma», www.iletaitunefoislecinema.com

[619] C. Imbert, *Jour après jour*, in «Il était une fois le cinéma», www.iletaitunefoislecinema.com

Corpus

Alain Cavalier
- *La Rencontre - 1996*
- *Le Filmeur - 2005*
- *Irène - 2009*
- *Le Paradis - 2014*

Dominique Cabrera
- *Demain et encore Demain - 1995*
- *Grandir (Ô heureux jours!) - 2013*

Boris Lehman
- *Babel / Lettre à mes amis restés en Belgique - 1991*
- *Histoire de mes chevaux - 2010*

Jean Luc Godard
- *JLG / JLG, Autoportrait de décembre - 1994*

Vincent Dieutre
- *Rome désolée - 1995*
- *Leçons de ténèbres - 2000*
- *Entering Indifference - 2001*
- *Bonne Nouvelle - 2001*
- *Bologna Centrale - 2002*
- *My winter journey - 2003*
- *Dèspues la révolution - 2007*
- *Jaurès - 2012*

Claudio Pazienza
- *Tableau avec chutes - 1997*
- *Esprit de Bière - 2000*
- *L'Argent raconté aux enfants et à leur parents - 2002*
- *Scènes de chasse au sanglier - 2007*
- *Exercice de disparition - 2011*

Eric Pauwels
- *Lettre d'un cinéaste à sa fille - 2000*
- *Les films rêvés - 2010*

Arnaud de Paillers
- *Disneyland mon vieux pays natal - 2000*

Jean-Daniel Pollet, Jean-Paul Fargier
- *Jour après jour - 2006*

Joseph Morder
- *Mémoires d'un juif tropical - 1986*

J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un - 2008

Raymond Depardon
Journal de France - 2012
L'Approche - 2000
Le Quotidien - 2004
La Vie Moderne - 2008

Chantal Akerman
Histoire d'Amérique - 1989
Est - 1993
Chantal Akerman par Chantal Akerman - 1996
Sud - 1999
De l'Autre côté - 2002
Là-bas - 2006

Agnès Varda
Les Glaneurs et la glaneuse - 2000
Les Glaneurs et la glaneuse deux ans après - 2002
Les Plages d'Agnès - 2008

Sophie Bredier
Nos traces silencieuses - 1998
Corps étranger - 2004

Marianna Otero
Histoire d'un secret - 2003

Hervé Guibert
La pudeur or l'impudeur - 1991

Olivier Smolders
Mort à Vignole - 1998
Voyage autour de ma chambre - 2008

Bibliografia e sitografia

Testi e saggi di carattere generale

T. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1979

M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, *Acts of memory (edited by), Cultural Recall in the Present,* University Press of New England, Hanover, 1999

R. Barthes, *Il brusio della lingua*, tr. it., Torino, Einaudi 1988

R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* , Éditions du Seuil, Paris, 1953

J. Baudrillard, *L'altro visto da sé*, tr. it., Edizioni Costa & Nolan, Genova,1987

W. Benjamin, *Scritti filosofici,* in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it., Einaudi, Torino, 1962

G. Berto, *Freud. Heiddeger. Lo spaesamento*, Bompiani, Milano, 1999

R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Bari, 2009

P. Bourdieu, *The biographical illusion*, in P. Du Gay, J. Evans, P. Redman (edited by)*, Identity: A Reader*, SAGE Publication, London, 2000

G. Bruno, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Mondadori, Milano, 2007

L. Brusa, *Il trauma nella clinica psicoanalitica*, in (a cura di) M. Recalcati, D. Cosenza, A. Villa, *Il disagio della civiltà. Forme contemporanee della psicopatologia*, Bruno Mondadori, 2006

P. Burke, *Montaigne, un profilo*, Universale Donzelli, Roma, 1998

Byung-Chul Han, *La società della trasparenza*, tr.it., Notte Tempo, Roma, 2014

A. Carotenuto, *Freud. Il perturbante*, Bompiani, Milano, 2002

G. Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, coll. «Paradoxes», Paris, 1993

G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, e.book

G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi, Roma, 2008

G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005

G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg*, *la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006

S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. L'esempio di Proust*, Mucchi, Modena, 1982

S. Flitterman-Lewis, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, University of Illinois Press, Urbana, 1990

S. L. Gilman, *Jewish frontiers. Essays on bodies, histories and identities,* Palgrave Macmillan, England, 2003

S. Hall, D. Held, T. McGrew (edited by), *Modernity and its futures*, The Open University, Oxford, 1992

E. Levinas, *Quattro lettere talmudiche*, tr. it., il melangolo, Genova, 1982

G. Lukács, *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*, in *L'anima e le forme*, tr. it., SE, Milano, 2002

D. Lyon, *La società sorvegliata. Tecniche di controllo della vita quotidiana*, tr. it., Feltrinelli, Milano, 2002

M. Maffesoli, *Nel vuoto delle apparenze*, tr. it., Garzanti, Milano, 1993

M. A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, Carocci, 2012

F. Méredieu, *Arts et nouvelles technologies: art vidéo, art numérique,* Paris, Larousse, 2005

N. K. Miller, J. Tougaw (edited by), *Extremities. Trauma, Testimony, and Community,* University of Illinois Press, Urbana, 2002

G. Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and Archive,* Routledge, London, 2000

É. Pommier, *Il ritratto. Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, tr. it., Einuadi, Torino, 2003

P. Ricoeur, *Temps et récit III*, Seuil, Paris, 1985

R. Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi,* Quodlibet, Macerata, 2012

J. Starobinski, *L'occhio vivente*, tr.it., Einaudi, Torino, 1975

P. Valéry, *Quaderni*, a cura di J. Robinson-Valéry, Adelphi, Milano, 1985, vol.I

E. Van Alphen, *Caught by history. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory,* Stanford University Press, Stanford, 1997

G. Wajcman, *L'oeil absolu*, Denoel, Paris, 2010

A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, Plon, Paris,1998

S. Žlžeck, E. L. Santner, *Odia il prossimo tuo. Il movente teologico dello scacchiere politico*, Transeuropa, Massa, 2009

Romanzi

R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris, 1975

S. Doubrovsky, *Fils*, Éditions Galilée, Paris, 1977

M. Tournier, *Journal estime,* Paris, Gallimard, 2002

Testi e saggi di carattere teorico sull'autobiografia letteraria e il diario intimo

E. Agazzi, A. Canavesi (a cura di) *Il segno dell'io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna,* Atti del convegno, Pavia, 8 maggio 1990, Campanotto, Udine, 1990

B. Anglani (a cura di), *Teorie Moderne dell'autobiografia*, Edizioni Graphis, Bari, 1996

J. Baetens, A. Stretberger, *De l'autoportrait à l'autobiographie, Lire & voire 2*, Lettre Modernes Minard, Caen, 2011

M. Beaujour, *Miroirs d'Encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, Paris, 1980

A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna, 1990

C. Burgelin, I. Grell, R-Y. Roche, *Autofiction(s), colloque de Cerisy 2008*, P.U.L., Lyon, 2010

J. Butler, *Giving an Account of Oneself,* Fordham University Press, U.S.A., 2005

J-P. Carron, *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Édition Ousia, Bruxelles, 2002

V. Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, Éditions Tristram, Auch, 2004

M Culley, *A day at a time, Diary literature of American women from 1764 to 1985*, The Feminist Press at the City University of New York, New York, 1985

B. Didier, *Le journal intime*, Puf, Vendôme, 1976

B. Didier, P. Lejeune, C. Bogaert*, Le journal intime Histoire et anthologie*, Textuel, Paris, 2006

J.M.L. den Toonder, *''Qui est je'' L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Peter Lang, SA Éditions Scientifiques Européennes, 1999

J. Derrida, *Memorie per Paul de Man – Saggio sull'autobiografia*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano, 1995

S. Doubrovsky, *entretien avec P. Vilain*, in P. Vilain (sous la direction de), *Défense de narcisse*, Grasset, Paris, 2005

S. Doubrovsky, *Textes en main*, in S. Doubrovsky, J. Le Carme, P. Lejeune, (sous la direction de) *Autofictions & Cie*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de L'université de Paris X, Université Paris X, 1993

F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme e problemi*, Bulzoni, Roma, 1998

S. Egan, *Mirror talk: genres of crisis in contemporary autobiography*, University of North Carolina Press, U.S.A., 1999

J.P. Eakin, *Fictions in Autobiography: studies in the Art of Self-Invention*, Princeton UP, Princeton, 1985

J.P. Eakin, *The Ethics of Life Writing*. Cornell University Press, New York, 2004

J.P. Eakin, *Touching the World. Reference in Autobiography*, Princeton University Press, Princeton, 1992

P. Forest, C. Gaugain, *Les romans du Je*, Université de Nantes, coll.« Horizons Comparatistes », Éditions Pleins Feux, Nantes, 2001

P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris, 2008

L. Gilmore, *Autobiographics. A feminist theory of women's self-representation,* Cornell University Press, Ithaca, U.S.A., 1994

L. Gilmore, *The limits of autobiography. Trauma and testimony*, Cornell University Press, Ithaca, U.S.A., 2001

E. Gilberti (a cura di), *Finzioni autobiografiche*, Quattroventi, Urbino, 2009

P. Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», Paris, 2004

G. Gusdorf, *Lignes de vie 2 – Auto-bio-graphie*, Édition Odile Jacob, Paris, 1991

S. Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris, 2003

J-P. Jossua, *Le journal comme forme littéraire et comme itinéraire de vie*, in «Revue des sciences philosophiques et théologiques», Tome 87, 2003/2004

D. Kelly, *The Cracked Mirror: Roland Barthes's Anti-Autobiography. Roland Barthes par Roland Barthes*, in «French Literature Series», n. XII, 1985

P. Lejeune, *Avant-propos,* in F. Simonet-Tenan, *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Téraèdre, Paris, 2004

P. Lejeune, C. Bogaert, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Textuel, Paris, 2003

P. Lejeune, *"Cher écran ..." : journal personnel, ordinateur, Internet*, Seuil, Paris, 2000

P. Lejeune, *Entretien avec Philippe Lejeune*. *Propos recueillis par N. Jungerman*, *Florilettres*, 12 février 2004, www.fondationlaposte.org

P. Lejeune, *Introduction*, *Aux origines du journal personnel (France,1750-1815),* www.autopacte.org

P. Lejeune, *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias,* Seuil, Paris, 1980

P. Lejeune, *Le journal: genèse d'une pratique,* in «Genesis», n. *32,* 2011

P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, A. Colin, Paris, 1971

P. Lejeune, *Les brouillons de soi*, Seuil, Paris, 1998

P. Lejeune, *Les brouillons de soi II*, Seuil, Paris, 2005

P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975

P. Lejeune, *La Pratique du journal personnel,* Centre de sémiotique textuelle, Université de Paris X, 1990

P. Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986

P. Lejeune, *Pet-on innover en autobiographie?*, in M. Neyraut (sous la direction de), *L' Autobiographie. Actes des VIe Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Éditions Les Belles Lettres, Paris,1988

P. Lejeune, *Pour l'autobiographie: chroniques*, Seuil, Paris, 1998

P. Lejeune, *Signes de vie : le pacte autobiographique 2*, Seuil, Paris, 2005

M. Lelu, *Les journaux intimes*, PUR, Paris,1952

D. Madelénat, *L'Intimisme*, coll. Littératures modernes, PUF, Paris, 1989

É. Marty, L'Écriture du jour. Le journal d'André Gide, Seuil, Paris, 1985

G. Misch, A History of Autobiography in Antiquity, Harvard University Press, Cambridge, 1951

J.P. Miraux, L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité, Éditions Nathan, Paris, 1996

J. Olney, Metaphors of the self. The meaning of autobiography, Princeton University Press, Princeton, 1972

J. Olney, Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing, University of Chicago Press, Chicago, 1998

P. Pachet, Les baromètres de âme: naissance du journal intime, Hatier, Paris, 1990

F. Pappalardo (a cura di), Scritture di sé. Autobiografismi e autobiografie, Napoli, Liguori, 1994

J. Poirier (sous la direction de), Écriture de soi et lecture de l'autre, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2002

J. Raabe, Le marché du véçu, in C. Delhez-Sarlet, M. Catani (sous la direction de), Individualisme et autobiographie en Occident, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1983

P. Ricoeur, Riflession fatta. Autobiografia intellettuale, tr.it., Jaca Book, Milano 1998

R. Robin, Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi, Montréal, XYZ, 1997

K. Robson, Writing Wounds: The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life-Writing, Radopi, Amsterdam, 2004

P. Roy, Design and Truth in Autobiography, Routledge & Kegan Paul, London, 1960

F. Simonet-Tenant, L'autobiographique hors l'autobiographie: le cas du journal personnel, Centre de Recherche Textes Histoire Langages, Elseneur, 2008

F. Simonet-Tenant, Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire, Téraèdre, Paris, 2004

S. Smith, G. Watson, Reading Autobiography. A guide for Interpreting Life Narratives, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001

W. C. Spengemann, The forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre, Yale UP, New Haven-London, 1979

I. Tassi, Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia, Laterza, Bari, 2007

P. Vilain, Défense de Narcisse, Grasset, Paris, 2005

D. Zanone, L'autobiographie, Ellipses, Paris,1996

Testi e saggi teorici sul cinema e l'audiovisivo

L. Albano, *L'autore probabilmente*, in «Imago», n. 4, 2011

L. Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004

L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata, 2008

V. Amiel, *L'etoilement des perspective*s, in «Positf», n. 588, Février 2010

D. Angelucci, *Filosofia del cinema*, Carocci editore, Roma, 2013

A. Aprà, (a cura di) *New American Cinema: il cinema indipendente americano degli anni Sessanta,* Ubulibri, 1996

A. Astruc, *Du stylo à la caméra…et de la caméra au stylo*. *Ecrits (1942-1984)*, l'Archipel, Paris, 1992

R. Bellour *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, tr. it., Bruno Mondadori, Milano, 2007

P. Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, Marsilio, Venezia, 2014

M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012

M. Beugnet, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007

S. Bruzzi, *New Documentary. A critical introduction*, Routledge, London, 2000

G. E. Bussi, P. Leech (a cura di) *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*, Lindau, Torino, 2003

F. Casetti, *L'occhio del novecento: cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005

M. Chion, *La voix au cinéma*, Paris, éd. de L'étoile, Cahiers du cinéma,1982

A. Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock*, Einaudi, Torino, 2014

R. De Gaetano, *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa, 2012

G. De Vincenti, *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete,* Bulzoni, Roma, 2013

M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema,* Le Lettere, Firenze, 2008

G. Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985

J.P. Esquenazi (sous la direction de), *Cinéma contemporain, état des lieux,* L'Harmattan, Paris, 2004

G. Fiorentino, M. Pireddu (a cura di), *Galassia Facebook. Comunicazione e vita quotidiana,* Nutrimenti, Roma, 2012

F. Grisoli, *Introduzione*, in A. Cottafavi, F. Grosoli (a cura di), *J-L. Comolli. Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli Editore

D.A. James, *Allegories of cinema: American film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton, 1989

F. Jost, *L'Œil-caméra*, PUL, Lyon,1987

L. Malavasi, *Quel che resta del cinema*, in «Fata morgana», n. 24, settembre-dicembre, 2014

L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Kaplan, Torino, 2013

I. McNeill, *Memory and the Moving Image: French Film in the Digital Era,* Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010

C. Maury, *Habiter le Monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel,* Yellow Now - Côté cinéma, Crisnée, 2011

E. Mazierska, L. Rascaroli, *Crossing New Europe Postmodern Travel and the European Road Movie*, Wallflower Press, London, 2004

G. Merritt, *A history of American independent film*, Celluloid mavericks, New York, 2000

J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma, vol. 2: Les formes,* Éditions universitaires, Paris,1965

P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari, 2010

H. Nacify, *An accented cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking,* Princeton University Press, Princenton, 2001

H. Nacify, *Home, exile, homeland. Film, media, and the politics of place,* NewYork and London, Routledge, 1999

F. Niney, *Le documentaire et ses faux semblants*, Klincksieck, Paris, 2009

R. Odin, *Della finzione*, tr.it., Vita e Pensiero, Milano, 2004,

R. Odin, *Le Film de famille: usage privé, usage public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995

Á. Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011

R. Prédal, *Le cinéma à l'heure de petites cameras*, Klincksieck, Paris, 2008

M. Renov, *Theorizing documentary,* Routledge, New York, London, 1993

M. Renov, *The Subject of the Documentary,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004

K. Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham, 1999

A. Scandola, *L'immagine e il nulla: l'ultimo Godard*, Edizioni Kaplan, Torino, 2014

P. A. Sitney, *Visionary film: The American avant-garde*, Oxford University Press, New York, 1974

V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image*, University of California Press, Berkley, 2004

J.P Esquenazi (sous la direction de), *Cinéma contemporain, état des lieux,* L'Harmattan, Paris, 2004

Testi e saggi di carattere teorico sulle declinazioni filmiche del racconto autobiografico

D. Chateau, *La subjectivité au cinéma. Représentations filmiques du subjectif*, PUR, Rennes, 2011

J-P Esquenazi, A. Gardies (sous la direction de), *Le je à l'écran*, Harmattan, Paris, 2006

N. M. Alter, *Translating the Essay into Film and Installation*, in «Journal of Visual Culture», n. 6, (1) 2007

A. Cauquelin, *L'exposition de soi. Du journal intime aux webcams*, Eshel, Paris, 2003

V. Amiel, *L'etoilement des perspective*s, in «Positf», n. 588, Février 2010

P. Argod, *Le carnet de voyage audiovisuel ou cinématographique. Genre intermédial, quête et diffusion du voyage « authentique »,* in «Téoros», n.30-1, 2011

G. Mouëllic, L. Le Forestier (sous la direction de), *Filmer l'artiste au travail*, PUR, Rennes, 2013

A. Bergalà, *Introduction,* in Y. Beauvais & J.M. Bouhours (sous la direction de) *Le Je filmé,* Centre Georges Pompidou, Paris, 1995

A. Bergala (sous la direction de), *Je est un film*, ACOR, Saint-Sulpice-sur-Loire, 1998

M. Buffa, *Occhio mio dio*, in L. Barisone, C. Chatrian, G. A. Nazzarolo (a cura di), *Io, un altro. Strategie di uno sguardo filmante alla scoperta del mondo*, Effatà Editrice, Torino, 2002

L. Busetta, *La scrittura dell'impersonale*, in L. Albano, A. Salatino (a cura di), «Imago», *Autorialità, Autobiografia, Autoritratto,* n. 4, 2011

F. Casetti, *Prefazione*, in F. Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2012

A. Cati, G. Franchin (a cura di)*, L'impulso autoetnografico. Radicamento e riflessività nell'era intermediale,* Comunicazioni sociali, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, n.3, 2012

S. Cooper, *Looking back, looking onwards: selflessness, ethics, and French documentary,* in «Studies in French Cinema», volume 10, n. 1, 2010

W. De Greef, *Digressions sur le journal filmé*, dans *Le Je filmé*

R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft, H.J. Lüsebrink (sous la direction de), *Vies en récit. Mises en perspective, expérimentations, transpositions intermédiatiques,* Édition Nota Bene, Cap-Saint.Ignace Québec, 2007

A. Lebow, *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary,* Wallflower, London, 2012

W. Everett, *A sense of place. European Cinema and the shifting geographies of identity*, in

G. E. Bussi, P. Leech (a cura di) *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*, Lindau, Torino, 2003

A. Fiant, *Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains,* in «Cahiers de Narratologie», n. 20*,* 2011

M. Froger, *«Que sais-je?», L'essai filmique et l'héritage de Montaigne*, in J-P Esquenazi, A. Gardies (sous la direction de) *Le Je à l'écran*, Harmattan, Paris, 2006

M.F. Grange, *L'autoportrait en cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013

S. Egan, *Mirror talk: genres of crisis in contemporary autobiography*, University of North Carolina Press, U.S.A., 1999

W. De Greef, *Digressions sur le journal filmé*, in Y. Beauvais & J.M. Bouhours (sous la direction de) *Le Je filmé,* Centre Georges Pompidou, Paris, 1995

A. Gardies, *Le spectateur en quête du je (et réciproquement)*, in J-P Esquenazi, A. Gardies (sous la direction de) *Le Je à l'écran*, Harmattan, Paris, 2006

R. Jay, *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film,* in «Journal of the University Film Association», Vol. 29, No. 4, (Fall 1977)

J-L. Jeannelle, *Identité, sexualité et image numérique*, in F. Arribert-Narce, A. Ausoni (sous la direction de), *L'autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui,* Peter Lang, 2013

E. James David, *Journal filmé/ film-journal: pratique et produit dans Walden de Jonas Mekas*, in P. Chodorov, C. Lebrat (sous la direction de), *Le Livre de Walden*, Èdition Paris Expérimental/Light Cone Vidéo, Paris, 1997

G. Leblanc, *Du déplacement des modalités de contrôle. Contrôle des représentations & maîtrise du public*, in «Hermès, La Revue», n° 25, 1999/3, http://www.cairn.info

G. Leblanc, *Les images virtuelles de la poésie*, dans «Poésie Documentaire», La revue documentaires n. 10, Paris, 1996

A. Lebow, *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary,* Wallflower, London, 2012

J. Lane, *The Autobiographical documentary in America*, The University of Wisconsin Press, U.S.A., 2002

T. Larroque, *Parole partagée dans les documentaires filmiques de Chantal Akerman, Robert Cahen et Rob Rombout*, in *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, sous la direction de A. James, C. Reig Presses Universitaires de Rennes, 2013

C. Lupton, *Speaking parts: heteroglossic voice-over in the essay film,* in *S. Kramer, T. Tode* (edited by)*, Der Essayfilm: Asthetik und Aktualität*, UVK, Konstanz, 2011

D. MacDougall, *Subjective voice in ethnographic film*, in L. Taylor (edited and with an introduction by), *Transcultural cinema*, Princeton University Press, U.S.A, 1998

C. H. McFadden, *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maïwenn,* Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ, 2014

I. McNeill, *Memory and the Moving Image: French Film in the Digital Era,* Edinburgh, Edinburgh U P, 2010

J. Moure, *Essai de définition de l'essai au cinéma*, in S. Lindrat-Guigues et M. Gagnebin (sous la direction de), *L'essai et le cinéma*, Champ Vallon, Seyssel, 2004

D. Noguez, *Notes sur le film subjectif et l'autobiographie*, in «Revue Belge du cinéma», n. 19, 1987

A. Nysenholc, *L'impossible autobiographie,* in «Revue Belge du cinéma», n. 19, 1987

L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film,* Wallflower Press, London and New York, 2009

L. Rascaroli, *Autoethnography*: *essaying the I*, in «Comunicazioni sociali», n. 3, 2012

L. Rascaroli, *The Essay film: Problems, Definitions, Textual Commitments*

M. Renov, *History And/As Autobiography: the Essaystic in Film and Video*, in «Frame/Work», vol. 1-3, 1989

H. Richter, *Der Filmessay, eine neue form des Dokumentarfilm (The Film Essay: A new Form of Documentary film),* in C. Bluminger and C. Wulff, *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistichen Film,* Wien: Sonderzahl, 1940

B. Rollet, *Quand les femmes filment l'histoire*, in «Studies in French Cinema», Vol. 10, n. 3, 2010

C. Sayad, *Performing authorship. Self-inscription and corporeality in the cinema,* L.B.TAURIS, London, 2013

M. Scheinfeigel (sous la direction de), *Le Cinéma, et après?*, PUR, Rennes, 2010

M. Sorapure, *Screening Memories, Scrolling Lives: Diary Writing on the Web*, in «BIOGRAPHY», 26 (1), December 2003

T. Spray, *Performing autoethnography: An Embodied Methodological Praxis,* in «Qualitative Inquiry», Volume 7, Number 6, 2001

S. Tarquini , *Forme della soggettività. Tra generi e media*, in "Bianco & Nero", n. 1-2, 2001

M. Turim, *Reminiscences, Subjectivities, and Truths,* in (edited by) *D. H. James To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*, Princeton: Princeton University Press,1992

F. Villa, *Autobiografiche. Scritture del tempo sullo sconcerto*, in «AAM-TAC», n. 7, 2010

F. Villa, (a cura di) *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2012

F. Villa, *Time-lapse self portrait e la cosa metamorfica,* in «Fata Morgana», n. 15, 2012

Numeri monografici riviste

*L'ècriture du Je au cinéma, «*Revue belge du cinéma», n. 19, 1987

«Bianco e nero», n.1-2, 2001

Lettres de cinéma, «Vertigo», n. 2, 1988

*Autobioghraphy vs Biography, «*AAM TAC», Technology, Aesthetics,

Communication, n.7, 2010

*Autoritratto, «*Fata Morgana», n.15, 2012

*Autorialità, autobiografia, autoritratto, «*Imago», n.15, 2012

Un cinéma du subjectif, «Cahiers Louis Lumière», n.8, 2011

Autobiographie et cinéma, «La Faute à Rousseau», n°22, octobre 1999

Saggi, trasmissioni radiofoniche, monografie sui singoli autori

Chantal Akerman

P. Amoury, E. Lebovial, *Chantal Akerman. J'étais inconsciente des images que je cherchais*, in "Liberation", 4 juin 2003

C. Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Éditions du Centre Georges Pompidou/ Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2004

C*. Akerman*, Bande(s) à part, Bobigny, 2014

C. Akerman, *Ma mère rit***,** «Traits et portraits», Mercure de France, Paris, 2013

C. Akerman, *Plaquette de la rétrospective,* in *«*Le République», 19/05-29/05/1999, Paris

C. Akerman, *Sud, le voyage. Texte de présentation du film*, Shellac, Paris, 1998

C. Akerman, *Sud, Notes de Production*, Doc et Co, Paris, 1999

C. Akerman, *Text de présentation du film Sud*, AMIP, Paris, 1999

C. Akerman, *Une famille à Bruxelles*, l'Arche Editeur, Paris, 1998

J. Aubenas, *Chantal Akerman. D'Est / 1993 - Sud / 1999 - De l'autre côté / 2002,* in F. Dujardin (sous la direction de), *Regards sur le réel. 20 documentaires du 20e siècle*, Yellow Now / Côté cinéma, Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2013

J. Aubenas, *Souvenirs imaginaires*, in «Contreplongée», 15-16, November 1989

C. Béghin, *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, in *Autoportrait en cineaste,* Éditions du Centre Georges Pompidou/ Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2004

C. Boltanski, *Histoires d'Amérique et d'Est*, in *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*, Éditions du Centre Georges Pompidou/ Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2004

F. Bradfer, *Entretien avec Chantal Akerman. Chantal Akerman filme là-bas pour dire Israël,* in “Le Soir”, http://archives.lesoir.be

K. Butler, *Bordering on fiction: Chantal Akerman’s From the East,* in G. A. Foster (edited by) *Identity and Memory: the films of Chantal Akerman*, Trowbridge, England: Flicks Books, 1999

D. Coureau, *Chantal Akerman, Raymond Depardon. Chemins extérieurs/ trajectoires intérieures*, in «Le journal aux frontières de l’art», La Licorne, n. 72, 2005

G. A. Foster, *Identity and memory. The films of Chantal Akerman*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2003

M. Hirsch, *Projected memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy,* in M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer (edited by), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover, 1999

L. Honorez, *Chantal Akerman retrouve ses racines*, in «Le Soir», Jeudi 5 janvier 1989, http://archives.lesoir.be

A. Lebow, *Memory once removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography Chantal Akerman’s D’Est,* in «Camera Obscura» 52, vol. 18, n. 1, 2003

Y. Margulies, *Nothing happens. Chantal Akerman’s hyperealist everyday,* Duke University Press, Durham and London,1996

J.L. Outers, *Entretien avec C. Akerman. Histoire d’Amerique,* in «Cinergie», February, 1989

V. Pravadelli, *Performance, rewriting, identity. Chantal Akerman’s Postmodern Cinema*, Otto Editore, Torino, 2000

M. Rosen, *In Her Own Time. Conversation with Chantal Akerman,* april 2004, http://mariangoodman.com

R. Salvatore, *La vita messa in forma*, in «Fata Morgana», n. 15, 2011

Sophie Bredier

S. Bouquet, *Sa peau, son corps*, in «Cahiers du cinema», n. 544

Dominique Cabrera

D. Cabrera, *Entretien avec Laure Adler,* émission Hors-champs, France Culture, supplément DVD, *Grandir (Ô heureux jours), Demain et encore Demain, Les films autobiographiques de Dominique Cabrera,* Potemkine Films, 2014

D. Cabrera *présente son dernier film Grandir, Ô heureux jours*, in «France Culture», 23.10.2013, www.franceculture.fr

C. Bernasconi, *Amour - Grandir, Dominique Cabrera*, in «Critikat», 22 octobre 2013, www.critikat.com

P. Crézé, *Cinéma du réel 2013: Dominique Cabrera présente Grandir, Ô heureux jours*, 17 juin 2013, in «Acid», www.lacid.org

D. Cavallotti, *Archivio amatoriale e riedizione digitale*, in «Fata Morgana» n. 22, 2014

W. Lurson, *Dominique Cabrera – Grandir,* in «Cultureopoing», 23 octobre 2013, www.culturopoing.com

Alain Cavalier

V. Amiel, *L'etoilement des perspective*s, in «Positf», n. 588, Février 2010

A. Cavalier, émission sur «France Culture» (27.10.2004), http://www.franceculture.fr

A. Cavalier, *L'obsession cinématographique de la preuve. Conversation avec Alain Cavalier,* in «l'Humanité», samedi 20 juin, 2009, www.humanite.fr

J.S. Chauvin, "*Le Paradis" d'Alain Cavalier. Filmer ne suffit pas*, in «Cahiers du cinema», n. 704, octobre 2014

J.S. Chauvin, *Tendre stocks. Entretien avec Alain Cavalier*, in «Cahiers du cinema», n. 704, octobre 2014

S. Delorme, *Une politique du sentiment*, in «Cahiers du cinéma», n. 706, décembre 2014

A. Hée, J. Morel, *Cavalier, quel(le) mystique ?!*, in «Critikat», mardi 7 octobre 2014, www.critikat.com

C. Maury, *Poétique du quotidien amoureux: La rencontre, d'Alain Cavalier*, in *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now - Côté cinéma, Crisnée, 2011

J. B. Morain, *Le Paradis, Nouveau chapitre délicat et malicieux du journal filmé d'Alain Cavalier,* www.lesinrocks.com

D. Poitras, *Sauver des éclats de vie. Le je d'Alexandre Sokurov et d'Alain Cavalier*, in «24 images», n. 159

A. Robles, *L'autobiographie physique d'Alain Cavalier*, in «Entrelacs», novembre 2007, http://w3.lara.univ-tlse2.fr

A. Robles, *Alain Cavalier, filmeur,* De l'incidence éditeur, Le Havre, 2011

Raymond Depardon

R. Depardon, *Entretien avec Raymond Depardon et Claudine Nougaret,* in «France Culture», (16.06.2012), www.franceculture.fr

F. Bonnaud, *entretien avec Raymond Depardon*, in «Lesinrocks», www.lesinrocks.com

F. Bonnaud, *Profils paysans, chapitre 1: l'approche,* www.lesinrocks.com

M. Darras, E. Domenach, *Entretien avec Raymond Depardon et Claudine Nougaret. Le scoop est aussi furtif qu'un mot*, «Positif», n. 572, octobre 2008

P. Eisenreich, *Journal de France: Nouvelle Lumière*, in «Positif», n. 616, Juin 2012

M. M.J. Fischer, *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory*, www.haussite.net

S. Gnaba, *Raymond Depardon. Questions Humaines*, in «Séquences», n. 262, septembre/octobre 2009

S. Kaganski, *Profils paysans de Raymond Depardon (1re partie: "l'approche"; 2e partie: "le quotidien »),* www.lesinrocks.com

P. Latil, *Raymond Depardon, photo-cinéaste de la France normale,* www.arte.tv

Y. Lemarié, *Profils paysans: l'Approche. L'éspace antérieur de Depardon*, in «Positif», n.485,486, juillet-août 2001

J. Lepastier, *Depardon et le désert français*, in «Cahiers du cinéma», juin 2012

M. Luceri, *La nostalgia dei mondi possibili*, in «Segnocinema», n. 179, 2012

J. Mandelbaum, *"La Vie moderne": Depardon cultive son jardin*, (28.10.2008), www.lemonde.fr

L. Mikles, *La vie moderne à l'écart*, in «Positif», n. 572, octobre 2008

J.L. Trassard, *L'amitié des abeilles*, Gallimard, coll. Jeune Prose, Paris, 1961

Arnaud des Paillers

A. Brunswic*, Disneyland, mon vieux pays natal, d'Arnaud des Pallières,* http:// annebrunswic.fr

C. Jacquet, *Entretien avec Arnaud des Pallières, Disneyland, mon vieux pays natal.* in «Trouble», n° 1, Hiver 2002, http://trouble.net.free.fr

F. Majour, *Bandes à part. Le son dans les films d'Arnaud des Pallières*, in «Vertigo», n° 27, 2005/1

A. Peigne-Giuly, *La télé d'Arte et essai, entretien avec Thierry Garrel*, in «Liberation», (08.12.2000), www.liberation.fr

F. Pelletier, *Le réel mis en image. A propos d'un malentendu*, in «Hors Champ», Septembre 2003, http://www.horschamp.qc.ca

Vincent Dieutre

J-L. Comolli, *Note et entretien de Vincent Dieutre «À propos de Jaurès»*, texte de Jean Louis Comolli, livret en supplément du DVD, *Jaurès*, jour2fête, 2013

V. Dieutre, *Abécédaire pour un tiers-cinéma*, in «La Lettre du cinéma», n° 21, 2003

V. Dieutre, *Che amore potrebbe popolare questo luogo? Conversazione con Paul Vecchiali, Vincent Dieutre, Arnauld Pasquier, Cosimo Terlizzi,* in A. Inzerillo, E. Biagi (a cura di), «Filmcritica», n. 641/642, gennaio, 2014

V. Dieutre, *Entretien avec Vincent Dieutre par Christian Merlhiot,* in «Pointligneplan», www.pointligneplan.com

V. Dieutre, *Entretien avec Vincent Dieutre,* emission «Hors-champ», (04.09.2013), www.franceculture.fr.

V. Dieutre, *Entretien de Vincent Dieutre avec François Bonenfant*, bonus video in *Leçons de ténèbres* (1999) - DVD, Studiocanal, Édition France-Belgique

V. Dieutre, *«Et plus si affinités... » : le trick comme figure de la modernité au cinéma*, in *La rencontre: Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, sous la direction de J. Aumont, Presses Universitaires de Rennes, 2007, http://books.openedition.org

V. Dieutre, *Le "je" a changé*, rencontre recueilli par Olivier Jotard, in «Cahiers du cinéma», Janvier 2001

V. Dieutre, *note et entretien de Vincent Dieutre «À propos de Jaurès»*, livret en supplément du DVD, *Jaurès*, jour2fête, 2013

V. Dieutre, *Siamo ancora tutti qui*, in L. Barisone, C. Chatrian, G. A. Nazzaro (a cura di), *Io, un altro: strategie di uno sguardo filmante alla scoperta del mondo*, Effattà Editrice, Torino, 2002

V. Dieutre, *Un cinéaste à son chevalet,* in G. Pasquier, C. Schopp, J. Moure (sous la direction de) *L'atelier des cinéastes: de la nouvelle vague à nos jours,* Archimbaud Klincksieck, Paris, 2012

G. Laurent, *Entre lyrisme esthétique et pessimisme culturel. Vincent Dieutre et les nouvelles voies autobiographiques de l'Europe*, in «CiNéMAS», vol. 21, n.1, 2010

M. Monteiro, *The Body as Interstitial Space between Media in Leçons de Ténèbres by Vincent Dieutre and Histoire d'un Secret by Mariana Otero,* Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies n. 7, 2013

J.P. Quéinnec, *Journal de voyages intimes chez Vincent Dieutre*, in V. Campane, C. Rannoux (sous la direction de), *Le journal aux frontières de l'art*, La Licorne, N.72, PUR, 2005

Boris Lehman

D. Bouras, J-M. Vlaeminckx, *Interview de Boris Lehman*, www.cinergie.be

M. Brenta, *Boris o il ricongiunto*, www.borislehman.be

J. Dapoz, *Boris Lehman, Histoire de mes chevaux,* juillet 2010, http:// www.borislehman.be

J. de Decker *Boris Lehman, Cinéaste de la première personne,* in «Le Soir», 26 septembre 1989*,* www.borislehman.be

D. Fano, *Dic doc, le dictionnaire du documentaire,1999*, une coédition CGRI (WBI) et Service général de l'audiovisuel et des multimédias, 191 réalisateurs - 653 films commentés en Communauté française de Belgique Wallonie Bruxelles.

A. Hée, *De Babel à ses cheveux. Autour de deux films de Boris Lehman*, www.critikat.com

B. Lehman, *Être quelqu'un ou n'être rien (confessions) par Boris Lehman,* in «Trafic», n. 79, Automne 2011

B. Lehman, C*inéma subjectif,* in «Cahiers Luis Lumière», n. 8, 2011

B. Lehman, *Les films que j'ai faits et qui n'existent pas*, in «Art Press» ,*Un second siècle pour le cinéma*, N° 14, 1993, www.borislehman.be

B. Lehman, *Mes entretiens filmés*, chapitre 1, www.cinergie.be

B. Lehman, *Pourquoi Boris Lehman fait un cinema de fiction*, www.borislehman.be

P. Simon, *Choses qui me rattachent aux êtres, de Boris Lehman*, www.cinergie.be

Mariana Otero

B. Rollet, *Quand les femmes filment l'histoire*, in «Studies in French Cinema», Vol. 10, n. 3, 2010

Éric Pawels

J. Aubenas, *Éric Pauwels, Lettre d'un cinéaste à sa fille / 2000,* in F. Dujardin (sous la direction de), *Regards sur le réel. 20 documentaires du XXe siècle,* Yellow Now / Coté cinéma, Cinématèque de la Federation Wallonie-Bruxelles, 2013

F. Bonino, *Les variations de la voix dans le cinéma d'Éric Pauwels: entre héritage et création,* in «Entrelacs», n. 11 (2014), http://entrelacs.revues.org

P. Simon, *Lettre d'un cineaste à sa fille d'Éric Pawels*, www.cinergie.be

Claudio Pazienza

J. Aubenas, *Claudio Pazienza. Tableau avec chutes / 1997*, in F. Dujardin (sous la directionde), *Regards sur le réel. 20 documentaires du XXe siècle*, Yellow Now / Coté cinéma, Cinématèque de la Federation Wallonie-Bruxelles, 2013

H. Bélit, J. Kermabon, *Claudio Pazienza, un gai savoir*, in «Bref», n. 58, automne 2003

J. L. Comolli, *Le nom dit*, in «Images Documentaires», n. 67-68, Septembre 2003

J.L. Comolli, *Propos tenus lors d'une rencontre entre Jean-Louis Comolli et Claudio Pazienza à la Maison de l'Image de Strasbourg, le 8 décembre 2007, à l'invitation de Georges Heck et de l'association Vidéo-les-beaux-jours,* www.centrepompidou.fr.

J. P. Cournier, *Cadres de vie*, in «Images documentaires», n. 67-68, Septembre 2003

C. Ermakoff, *Aller au centre de ce qui te meut. Claudio Pazienza*, in «Vertigo», n. 30, 2007/1

J. Mandelbaum, *Claudio Pazienza, loufoquerie belge et pétillement italien*, in «Le Monde», 11 novembre 2003.

C. Pazienza, in *Claudio Pazienza, ce qu'il voit. Entretien avec Claudio Pazienza*, juillet 2003, *Le mois du film documentaire à la Bpi*, www.claudiopazienza.com

C. Pazienza, *Désir de film,* Films en Bretagne, in «La lettre», n.19, Bretagne, juillet 2005, www.claudiopazienza.com

C. Pazienza, *Dialogue entre Claudio Pazienza et Jean-Louis Comolli,* in «Images documentaires» n. 67-68, http://leblogdocumentaire.fr.

C. Pazienza, *dossier de presse: L'argent raconté aux enfants et à leurs parents,* www.claudiopazienza.com

C. Pazienza, *Entretien avec Claudio Pazienza, Exercices de Disparition*, in «Journal du réel» #6, blog du festival international de films documentaires 2011, http://blog.cinemadureel.org

C. Pazienza, *La bourse et la vie, Entretien avec Claudio Pazienza,* www.claudiopazienza.com

C. Pazienza, *Scènes de chasse au sanglier*, Dossier de presse, www.claudiopazienza.com

A. Roy, *Claudio Pazienza, le conspirateur du cinéma*, in «24 Images», n° 159, 2012

F. Sabouraud, *Paysage avec cinéaste*, www.claudiopazienza.com

Jean-Daniel Pollet / Jean-Paul Fargier

P. Azoury, *Pollet mix posthume*, in «Libération», 21 février 2007,http://next.liberation.fr

D. Brotto, *Jour après jour, l'autoritratto incompiuto e altri casi di autoportrait digitali*, in C. Virdis Limentani, N. Macola (a cura di),*Tempo e Ritratto. La memoria e l'immagine dal Rinascimento a oggi,* Il Poligrafo, Padova, 2001

N. Giuliani, *Au fil des jours. Jour après jour, Jean Paul Fargier*, in «Critkat», www.critikat.com

C. Imbert, J*our après jour*, in «Il était une fois le cinéma», www.iletaitunefoislecinema.com

G. Massart, *Jour après jour*, www.filmdeculte.com

J-D. Pollet, *Morceaux choisis autour du cinéaste, Hommage à Jean-Daniel Pollet*, in «Dérives», www.derives.tv

Olivier Smolders

E. d'Autreppe, *Mort à Vignole / 1998, Olivier Smolders*, in *Regards sur le réel*, *20 documentaires du 20e siècle*, Yellow Now / Côté cinéma, Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2013

C. Chassigneux, *Cette difficulté que j'aurais à filmer mes parents sur leur lit de mort*, *Propos du réalisateur Olivier Smolders sur les films de famille à partir de son film Mort à Vignole*, in «Cahiers du Cinéma», Hors série, 2000

T. Horguelin, *Mort à Vignole*, in «Cinergie» (01.04.1998), www.cinergie.be

E. Le Goff, *Mort à Vignole, de Olivier Smolders* (9 juin 2013), in «Ces films apart c'on nomme documentarires», https://cesfilmsapart.wordpress.com

S. Meurant, *Mort à Vignole, un film écrit et réalisé par Olivier Smolders sur l'air de la Valse des souvenirs de Dimitri* Šostakovič, in «Images Documentaires», n. 44, 2002

Agnès Varda

M. Anderson, *The Modest Gesture of the Filmmaker. An interview with Agnès Varda*, in «Cineaste», vol. 26, n.4, 2001

R. Bellour, *Varda ou l'art contemporain*, in R. Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma, installations, expositions*, P.O.L., Paris, 2012

M. Beugnet, *Poétique de la marge: Les Glanuers et la Glaneuse, Agnès Varda, 2000*, in J-P. Esquenazi (sous la direction de), *Cinéma contemporain, état des lieux*, Actes du colloque de Lyon, 2002, L'Harmattan, Paris, 2004

C. Borges, S. de Jésus, *Mémoires de gestes dans l'oeuvre d'Agnès Varda*, in A. Fiant, R. Hamery, É. Thouvenel (sous la direction de), *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, PUR, Rennes, 2009

D. Brotto, *L'Esthétique du journal intime numérique. Jean-Claude Rousseau et Agnès Varda*, in F. Casetti, J. Gaines, V. Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva*, Film Forum 2009, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, DAMS Gorizia, Università degli Studi di Udine

K. Conway, *Varda at Work: Les Plages d'Agnès,* in «Studies in French Cinema», Volume 10, n. 2, 2010

K. Corbett, *"Gleaners" and "Waste": The Post-Issue/Advocacy Documentary*, in «Journal of Popular Film and Television», 41:3, 2013

F. Kausch, *Les Plages d'Agnès. La mer, éternellement recommencée*, in «Positif», n. 574, décembre 2008

R. La Rochelle, *«Une petite lueur…». Entretien avec Agnès Varda,* in «24 Images», n. 105, 2001

G. Lavarone, *Citazioni pittoriche nel cinema di Agnès Varda,* in C. Caramanna, N. Macola, L. Nazzi (a cura di), *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte.* Atti delle Giornate di studio. Padova, 29-30 maggio 2008.

S. Lecoq, *JLG/JLG, Autoportrait de décembre de Jean-Luc Godard (1994), Le Filmeur d'Alain Cavalier (2005), Les Plages d'Agnès d'Agnès Varda (2008): trois incipit sous le signe de l'eau,* in G. Mouëllic & L. Le forestier (sous la direction de), *Filmer l'artiste au travail,* PUR, Rennes 2003

M. Levieux, *Propos d'Agnes Varda*, in L'Humanité, 7 juillet 2000

L. Nazzi (a cura di), *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte,* Atti delle Giornate di studio, Padova, 29-30 maggio 2008

A. Masecchia, *La materia dell'immaginazione: Agnès Varda tra fotografia e cinema*, in «La Valle dell'Eden», anno X, n. 20-21, gennaio-dicembre 2008

A. Masecchia, *Tout(e) Varda,* «Filmidee», giugno 2013, www.filmidee.it

B. Nave, *Rencontre avec Agnès Varda*, in «Jeune Cinéma», n. 322,323, 2009

H. Neroni, *Documenting the gaze: Psychoanalysis and Judith Helfan's Blue Vinyl and Agnès Varda's The Gleaners and I*, in «Quarterly Review of Film and Video», 27:3, 2010

M. Ray FitzGerald, *Beaches of Agnes*, in «Film & History», n. 44.1, Spring 2014

M. Rosello, *Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse. Portrait of the Artist as an Old Lady*, in « Studies in French Cinema», vol.1, issue 1, 2001

D. Torlasco, *Digital Impressions: Writing Memory after Agnès Varda*, www.readperiodicals.com

D. Torlasco, *Against house arrest. Digital memory and the impossible archive,* in «Camera Obscura», 2011, Volume 26, Number 1:76

B. Tyrer, *Digression and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse (2000)*, in «Studies in French Cinema», volume 9, n. 2, 2009

A. Varda, *Deux ans après/ Note d'intention d'Agnès Varda*, http://www.cine-tamaris.fr.

Abstract italiano

Il presente lavoro di ricerca è dedicato a quelle produzioni francesi e belghe a carattere autobiografico, che non hanno ricevuto una distribuzione al di fuori dei territori di provenienza, se non nell'ambito di singoli festival tematici. L'individuazione del corpus si è effettuata a partire da una cornice cronologica che si estende dal 1986, data del primo importante convegno internazionale dedicato al diffondersi nel campo cinematografico di espressioni autobiografiche, ad oggi. Attraverso la consultazione di numeri monografici di riviste del settore dedicati a *l'écriture du je au cinema* e di rassegne stampa di festival tematici presso archivi e biblioteche straniere, come la sede di *Bois D'Arcy* della *Cinémathèque Française, la Cinémathèque* stessa, il *Centre Pompidou* e la *Bibliothèque Nationale de France,* si è poi provveduto ad individuare il corpus, scegliendo quei film che vedono i registi in qualità di protagonisti dell'opera o attraverso la voce narrante, o con la loro apparizione in video secondo molteplici modalità. In deroga ad esso vi sono alcuni lavori in cui sono le dichiarazioni stesse dei cineasti a confermare la natura autobiografica dell'opera. L'analisi estetico formale dei film selezionati e l'individuazione di ricorrenze tematiche ed espressive ha favorito una suddivisione in singoli capitoli (*journal filmé, autofiction,* documentari a carattere soggettivo, film saggio), definiti anche attraverso un'indagine dei costrutti teorici che ne costituiscono la matrice.

Oltre che arrivare ad una visione globale dello stato dell'arte rispetto agli studi che si sono sviluppati in ambito sia francofono che anglofono, la ricerca mira a rilevare quanto di innovativo i lavori esaminati rispetto a scelte estetiche, linguaggio espressivo e tematiche evidenzino.

Il primo capitolo è incentrato su di un'esplorazione delle fonti teoriche che a nel corso del Novecento, hanno intensificato una prolifica speculazione sulle declinazioni letterarie del genere autobiografico, creando le premesse agli studi sulle produzioni a carattere soggettivo nell'audiovisivo.

Compito del secondo capitolo è fornire una riflessione teorica sulle espressioni soggettive nell'audiovisivo, evidenziando le questioni nevralgiche che hanno stimolato e continuano ad animare il dibattito attorno a questa specifica produzione.

Il terzo capitolo, dedicato all'esplorazione della produzione filmica ascrivibile al *journal filmé,* sono stati percorsi alcuni degli studi più significativi dedicati alla declinazione letteraria del diario, con lo scopo di far emergere le caratteristiche salienti effettivamente riprese o modificate all'interno delle opere analizzate. L'analisi ha preso in considerazione modalità diverse di realizzazione di un diario filmato che, nella loro eterogeneità, dimostrano come il genere testimoni di un ibridismo quale tratto pregnante del racconto del sé del quale ci stiamo occupando.

Nel quarto capitolo è stato evidenziato come alcune delle tappe dell'evoluzione del genere documentario risultino direttamente implicate nella definizione di produzioni di forte impronta soggettiva a carattere documentaristico. Uno degli approcci teorici maggiormente implicati è quello dell*'ethnic autobiography,* una modalità che mira ad individuare nuove possibilità per un'indagine socio-culturale o antropologica che implichi un rapporto dialettico tra io e mondo.

I film inclusi nel quinto capitolo costituiscono uno spazio di sperimentazione che manifesta una corto-circuitazione tra documentario e fiction, saggio e autobiografia, diario filmato e finzione convergendo verso un genere autofinzionale quale variante post-moderna dell'autobiografia.

Infine nel sesto capitolo, dedicato alla forma saggio, è stato analizzato come i principali contributi di studi filosofici e letterari dedicati ad una definizione di opera saggistica abbiano contribuito a delineare gli aspetti fondanti anche di una produzione filmica.

English abstract

This research project is devoted to a French and Belgian autobiographical production hardly distributed outside France and Belgium except in single festivals or competitions.

Films have been firstly selected according to a chronological criteria which dating back to 1986, when the first important international conference totally dedicated to autobiographical films took place in Brussell, extends till today. Through the reading of monographic issues devoted to first person films, press releases of thematic festivals consulted in archives and foreign libraries such as the *Cinémathèque Française, Centre Pompidou* e la *Bibliothèque Nationale de France,* a first selection of films has been carried out.

After this research only those films in which the director is the main protagonist whether through the use of the voice over or through his/her presence in video. have been taken into account. Where these criteria were not applied, it was a declaration of the author to attest the autobiographical nature of the film.

The aesthetic and formal analysis of the films selected, as well as the recurrence of thematic and expressive features, has allowed the creation of single chapters (Journal filmé, Autobiography/Selfportrait/Autofiction, Subjective documentary, Essay film). Each of them has been introduced by a survey of the main theoretical assumptions at the heart of each subject matter.

This research aims at both providing an overview on English and French studies on subjective cinema and underling those innovative expressive, thematic and aesthetic choices the works analysed reveal.

The first chapter explores the literary studies which starting from the second half of the nineteenth century have fostered a prolific survey on autobiographical works laying the foundations for audiovisual studies on subjective cinema.

The second chapter gives an in-depth view on audiovisual media studies devoted to first person film narrations pointing out the core questions which inspire this specific production.

The third chapter dedicated to those films labelled as video diaries has firstly analysed those literary studies dealing with diary writing in order to find out those features which have been actually recalled or modified in the films analysed. Different kinds of diary films have been sorted out. Through their

diversity they overtly testify the hybrid nature of the subjective films we are dealing with.

The fourth chapter has firstly pointed out those phases in the evolution of the documentary film which have deeply influenced the birth of strong subjective documentary productions. The films selected have been analysed adopting a theoretical approach based on Ethnic autobiography; it aims at finding out new possibilities for autobiographical films to be involved in a social, cultural and anthropological survey which could imply a dialogical relation between the subject and the world in which he lives in.

The films included in the fifth chapter embody an experimental space in which documentary, fiction, essay and autobiography, filmed diary and fiction converge into the genre of autofiction, conceived as the post-modern version of autobiography.

The sixth chapter, which deals with the essay form, tries to analyse how the most important philosophical and literary studies dedicated to a definition of the essay contributed to the development of the film essay structure.

Joseph Smolders

Mort à Vignole p.278
Voyage autour de ma chambre p.282

Jean-Daniel Pollet / Jean-Paul Fargier - Jour après jour p.285

Corpus p.289
Bibliografia p.291

Abstract italiano p.314
English abstract p.316