



Fondazione  
Giangiacomo  
Feltrinelli

**Federico Rossin**

**Cinema e storia**

**Immagine d'archivio  
e uso politico  
nel cinema documentario**

**Utopie / 50**  
**Historybox**

# UTOPIE

# Cinema e storia

Immagine d'archivio e uso politico nel cinema documentario

di

Federico Rossin



© 2016 **Fondazione Giangiacomo Feltrinelli**

Via Romagnosi 3, 20121 Milano (MI)

[www.fondazionefeltrinelli.it](http://www.fondazionefeltrinelli.it)

ISBN 978-88-6835-277-6

Prima edizione digitale dicembre 2016

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta, memorizzata o trasmessa in alcuna forma o con alcun mezzo elettronico, meccanico, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, senza autorizzazione scritta dalla Fondazione. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.

Segui le attività di Fondazione Giangiacomo Feltrinelli:



[facebook.com/fondazionefeltrinelli](https://facebook.com/fondazionefeltrinelli)



[twitter.com/Fondfeltrinelli](https://twitter.com/Fondfeltrinelli)

## IL TESTO

Il film d'archivio, il suo statuto teorico, le sue molte forme. Come si scrive la storia e si produce conoscenza storica attraverso i film? E la storia che si scrive fino a che punto è fedele alla realtà che vuole evocare? Quale il margine di "infedeltà" o di "tradimento" che caratterizza il film d'archivio?

# Indice

Introduzione	8
Storia per immagini	9
Modelli di costruzione	12
Conclusione	26
Bibliografia	27

# Cinema e storia

Immagine d'archivio e uso politico nel cinema documentario

## Introduzione

Come si trasmette, si ricostruisce e si gestisce l'immagine del passato – o più precisamente del XX° secolo appena trascorso, il primo cui le macchine da presa hanno fatto da testimoni? Quali agenzie, credenze e ideologie sono all'opera quando si ricorre all'archivio filmico e al suo rimontaggio? Che cos'è archivio filmico e cos'è un film d'archivio e chi ne decide o invalida la trasmissione e la forma, la pedagogia e l'uso pubblico? Come un'immagine cinematografica diventa archivio filmico, e a quali condizioni può accedere allo status di fonte storica per gli addetti ai lavori e per gli spettatori (un oggetto portatore di passato, che è in grado di farlo resuscitare sullo schermo)? Come un'immagine cinematografica già esistente può diventare materia per una nuova creazione (l'oggetto di un trattamento estetico e/o narrativo che la integri nella scrittura cinematografica)? Quali transfer e manipolazioni sono all'opera in questo riuso?

Cercheremo di precisare il concetto di film d'archivio, tentando di definirne lo status teorico, di misurarne i confini e i campi d'azione. È insomma, ancora una volta, di *scrittura della storia* che si vorrebbe trattare qui...



## Storia per immagini

Si può affermare con una buona dose d'ironia che i primi film documentari a base d'archivio siano nati... con il cinematografo Lumière. Jay Leyda, grande storico del cinema e allievo di Èjzenštejn negli anni '30, racconta a proposito un aneddoto gustoso che vale la pena di riportare integralmente perché ci fa comprendere con impressionante anticipo teorico e temporale, le ambiguità e i paradossi che questa forma a base di riuso filmico ha portato con sé fino ad oggi.

In Francia l'Affaire Dreyfus stava raggiungendo una portata internazionale [...] Gli ebrei di tutto il mondo erano scossi dal crescendo attorno ad un caso che toccava così da vicino la loro vita personale e pubblica. Fu in quel tempo che il viaggio di Doublie[r] [un giovane operaio della ditta Lumière, promosso a cineoperatore e proiezionista itinerante *Ndr.*] raggiunse i distretti abitati da ebrei nel sud della Russia. Durante i due giorni che passò a Kishinev, vennero fatte delle osservazioni a proposito dell'assenza di immagini di Dreyfus nel programma di film proiettati. Questo diede a Doublie[r] un'idea [...] Quando lo spettacolo fu assemblato nella città vicina, Zhitomir, il programma includeva un articolo supplementare. Utilizzando le tre dozzine di soggetti filmici che aveva portato con sé, Doublie[r] assemblò tra loro una scena di parata militare francese guidata da un capitano, una scena di strada parigina che mostrava un grande palazzo, l'inquadratura di un rimorchiatore finlandese mentre usciva in mare per raggiungere una chiatta, e una scena del delta del Nilo. In questa sequenza, con un piccolo aiuto del commentatore, e con molto aiuto da parte dell'immaginazione del pubblico, queste scene raccontavano la storia seguente: Dreyfus prima del suo arresto, il Palazzo di Giustizia in cui Dreyfus fu giudicato dalla corte marziale, Dreyfus mentre veniva portato sulla nave, e l'Isola del Diavolo dove era stato imprigionato – tutto avvenuto apparentemente nel 1894. Il nuovo soggetto fu accolto con entusiasmo, e gli spalti montati per due giorni furono riempiti non appena si sparse la voce. Doublie[r] contò sull'ignoranza delle date e sulla sua rapida partenza non appena ottenuto il successo, prima che qualcuno avesse il tempo di nutrire qualche sospetto. [...] Il trucco dovette essere abbandonato non appena arrivò in centri più metropolitani. [Leyda 1960, p. 23]

Il quadro è già chiaro: quale che sia l'origine dell'archivio filmico che andrà a costituire la materia prima del film da assemblare, bisogna saper deciptare e decifrare le immagini, al fine di rivelarne la loro natura profonda di *tracce*.

Un'immagine filmica non è una prova di verità, né una semplice illustrazione di un evento passato: essa è sempre e comunque stata realizzata e costruita con uno scopo preciso, e può dire la verità come mentire completamente.

Si può a buon diritto affermare che non sia possibile individuare un documento filmico falso se non si conosce come sia un documento filmico vero. E allora come evitare di aggiungere manipolazione alla manipolazione, quando si fa opera di cineasta-storico che rimonta le immagini del passato? Come evitare di accontentarsi di incollare malamente un discorso sopra delle immagini pre-esistenti, la cui funzione sarebbe così quella di limitarsi

ad illustrare e convalidare il punto di vista iniziale degli autori del rimontaggio?

L'illusione che il film di oggi a base d'archivio sia semplicemente l'accumulo dei notiziari di ieri, che migrano innocentemente senza cambiare statuto né leggibilità, è cancellare d'un colpo il loro essere e la loro fattura, e illudersi sulla loro presunta oggettività e quindi sulla latenza del loro potenziale ideologico e di propaganda.

La storia per immagini non è un giacimento innocuo cui attingere alla ricerca di supposte prove filmiche, e la memoria non si organizza con una raccolta di stock shots su di un medesimo tema: questa è piuttosto la retorica falsa della televisione, che avvelena il discorso pubblico e distrugge la pedagogia e le sue complessità.

Marc Ferro, decano degli studi sul rapporto tra cinema e storia, arriva in questo senso ad una conclusione tranchant ma forse necessaria

Tutti i documenti devono essere analizzati come dei documenti di propaganda. Ma detto questo, bisogna sapere di quale propaganda si tratta. Le immagini d'archivio non mentono almeno su di un punto: quello che si è voluto raccontare alla gente. Questa è una verità storica! [Ferro 1993].

Sono le domande attuali dei documentaristi che fanno riattivare le immagini d'archivio, attraverso il loro confronto, la loro reinterpretazione e ristrutturazione: è la domanda dello storico-cineasta che costruisce l'oggetto storico, ne ritaglia la forma attraversando consapevolmente l'universo amorfo e potenzialmente infinito dei fatti e dei documenti disponibili.

La scelta dell'immagine d'archivio da riassemblare e rimettere in scena in un film documentario di montaggio, è del tutto analoga alla scelta che lo storico compie quando si imbatte in un documento, ne coglie e riarticola il senso, e gli assegna infine un vero e proprio ruolo *documentario*. Le domande che lo storico-cineasta pone attraverso il rimontaggio, e quelle che a sua volta l'archivio gli rivolge, sono sempre delle domande orientate: la domanda dello storico dovrebbe sempre avere in sé un'idea delle fonti documentarie e dell'archivio e al contempo un preciso armamentario teorico-pratico che ne permetta l'attraversamento.

Utilizzando la terminologia semiotica di Peirce, potremmo dire che l'immagine prelevata dall'archivio non deve essere selezionata come semplice *indice* che testimoni l'avvenuta realtà di un evento passato, ma debba essere invece interrogata come una *rappresentazione*, cioè come un *simbolo* che ci rinvia ad una catena di *interpretanti* del passato che dobbiamo saper cogliere e confrontare ad una catena di *interpretanti* del nostro presente, tempo in cui viviamo e di cui il film impasta la sua rilettura del documento d'archivio.

È questo necessario sfasamento temporale che ci permette di porre alle immagini d'archivio, attraverso il montaggio, una serie di domande critiche fondamentali: chi ha fatto queste immagini, con quale scopo e per chi? Che cosa volevano dire quando vennero realizzate e che scarto c'era già a quell'epoca fra i diversi registri di leggibilità? Che cosa

siamo in grado di leggerci noi oggi e che tipo di relazione, dialettica o di contraddizione, vogliamo stabilire fra la nostra contemporaneità e quel tempo, le nostre immagini e quelle immagini?

Lo storico-cineasta, con il gesto del rimontaggio, non esaurisce i documenti filmici, al contrario li apre all'avvenire, ad altre domande, ad altre interpretazioni e ad altre metodologie. Egli impara insomma a diffidare con sano scetticismo dell'attualizzazione ad ogni costo e della spettacolarizzazione, procedimenti in fondo analoghi che infrangono la distanza - così necessaria e costitutiva del lavoro dello storico -, e ci fanno perdere in una notte in cui tutte le vacche sono nere.

Intendiamo ora approfondire i punti teorici appena toccati attraverso la proposizione di una tassonomia storica e morfologica dei "generi" secondo cui il documentario d'archivio si presenta.

Attraverso esempi concreti di film chiave, cercheremo di far emergere le trappole di un uso politico irresponsabile dei documenti filmici, e al contempo intendiamo riaffermare l'importanza di una forte tensione critica e pedagogica come vaccino ad una colpevole leggerezza formale di fronte ai dilemmi dell'archivio.

## Modelli di costruzione

### Film di compilazione

Film di montaggio che integra piuttosto acriticamente in sé contenuto cinematografico che proviene da opere anteriori.

Il film di compilazione funziona secondo il principio per cui si può utilizzare l'immagine cinematografica come *prova fattuale*, quasi fosse un neutro reperto giuridico a carico del passato che permette di ricostruirlo. Il film di compilazione si sviluppa secondo l'idea del realismo ontologico dell'immagine cinematografica proveniente dall'archivio. La natura *oggettiva* della registrazione cinematografica non è mai messa in questione, e nemmeno viene discussa la natura della rappresentazione stessa dell'immagine.

Più chiaramente, la rappresentazione cinematografica è la realtà. In questo genere di film d'archivio il suono è sincrono, quando esiste ed è disponibile, o allora viene aggiunta una voce off e/o dei cartelli esplicativi. Il massimo punto critico cui può mirare il film di compilazione è quello di incoraggiare lo spettatore a guardare in un altro modo le rappresentazioni filmiche del passato. Un esempio calzante e complesso è *L'Œil de Vichy* (1993) di Claude Chabrol (con la consulenza storica di Robert O. Paxton).

Il regista propone una selezione mirata e in apparenza efficace di cinegiornali del regime di Pétain montati in ordine cronologico. Nessun commento l'accompagna, salvo, in rari casi l'intervento della voce di Michel Bouquet a correttivo delle omissioni e falsificazioni. Chabrol pensa al suo film come ad un monito auto-evidente, ma l'ottimismo epistemologico su cui basa la sua opera ne ha inficiato a lungo andare la ricezione: a poco più di vent'anni dalla sua realizzazione il film non può essere più proiettato se non ad un pubblico già informato e colto, spariti il contesto e una conoscenza di base degli eventi. La retorica della propaganda non viene più intaccata dalla strategia di accumulo, ma finisce anzi per ritrovare sarcasticamente una sua triste efficacia.

### Riuso spettacolare

Questa è la forma di riuso d'archivio filmico che sta diventando rapidamente la sola conosciuta dal grande pubblico e si sta imponendo brutalmente nella pedagogia statale e

nella trasmissione massmediatica della conoscenza storica.

Le immagini d'archivio sono qui scelte d'autorità per ciò che si ritiene mostrino, non per le analisi critiche che siano in grado di suscitare. Incollate le une alle altre, si accontentano di illustrare iper-visualmente e nutrire spettacolarmente un commento off tautologico. Il montaggio usato tende a produrre un continuum audiovisivo a partire da archivi che hanno un'origine discreta e caotica, passando da un'inquadratura all'altra senza mai curarsi delle loro differenze di natura estetica ed origine storica.

L'obiettivo è quello di rendere il tutto il più uniforme possibile. Questo genere di film annienta la singolarità storica degli archivi, la imbelletta con una colorizzazione elettronica che ha lo scopo di rendere presente ciò che è passato, ne distrugge lo status materiale re-inquadrando e ritagliando in formato scope immagini di ben altra fattura, ed infine spalma su tutto quel che resta un sonoro iper-realista e super-stereofonico che ci prende allo stomaco e ci fa sentire *protagonisti* della storia raccontata.

Michel Foucault così definiva il lavoro nell'archivio:

L'analisi dell'archivio comporta dunque una regione privilegiata, che è al tempo stesso vicina a noi, ma differente dalla nostra attualità ed è il bordo del tempo che circonda il nostro presente, che lo sovrasta e lo indica nella sua alterità; è ciò che sta fuori di noi e ci delimita. [Foucault 1969, tr. it. 1971, p. 152]

È questa regione liminare e privilegiata che il riuso spettacolare viene a devastare, sbriciolandone persino il tempo, trasformato in un'eterna attualità senza passato.

L'esempio *princeps* è dunque matriciale di questo nuovo (?) modo di fare storia per immagini è la serie televisiva *Apocalypse Hitler* (2011) di Isabelle Clarke e Daniel Costelle. Il progetto è raccontato dai media come innovatore: la qualità delle immagini sarebbe finalmente capace di *convincere* ogni spettatore, la commemorazione storica viene raccontata in termini di *evento* prime time. La chiara volontà di *sedurre* il pubblico giovanile in apparenza disinteressato dalla storia, e di stupire per gli effetti e le presunte rivelazioni il pubblico adulto ormai disincantato, raccontano la produzione di un oggetto audiovisivo "più digeribile e gustoso" ma che non ha nulla del rigore della ricerca storica (e tutto del marketing televisivo).

Rendere tutto ultra-visibile, è in realtà rendere tutto ultra-illeggibile: questo audiovisivo shockante e spettacolare ci impedisce la distanza critica, svisisce la riflessione sulla complessità e distrugge l'intelligenza delle cose e della loro origine e produzione. La logica del fuoco d'artificio perpetuo ci integra come spettatori passivi e di disintegra come spettatori cittadini.

Non si vuol difendere qui una storia polverosa da vecchi parrucconi puristi: al contrario si vuol dire come nel campo delle immagini la purezza e l'uniformità non esistano, perché ogni immagine ha la sua specificità, il suo linguaggio, la sua latente manipolazione e la sua necessaria mediazione.

Rendere visibile l'impurità delle immagini d'archivio, riarticolandone il senso in un

montaggio che ci renda partecipi della lettura: è proprio quello che i registi di *Apocalypse* vogliono evitare ad ogni costo.

Questa presunta novità si rivela essere in realtà costruita secondo tutti i parametri della vecchia propaganda: chi manipolava e correggeva le immagini scrivendo sugli spazi bianchi, chi spettacolarizzava e saturava gli eventi per renderli più veri del vero, chi nascondeva imperfezioni e storture, se non i fautori della propaganda? Il ricco belletto colorato su delle immagini sporche e povere ci è venduto come il solo modo di vederne la presunta verità nascosta, laddove invece se ne cancellano le rugosità, le opacità, le ambiguità: sovraesporre un'immagine la rende sempre inguardabile, e l'iper-realismo confonde tra loro il vero, il verosimile e il reale.

Il montaggio livellante e ipercinetico è una scelta che appartiene al cinema di finzione *tout court*, non al documentario critico: laddove la discontinuità, la polifonia e la lentezza delle immagini d'archivio ci consentono una loro lettura complessa e riflessiva – perché appunto nutrita di incertezza, lacuna e mancanza –, qui si immagina che un solo super-regista abbia filmato tutta la seconda guerra mondiale con un solo super-stile e un solo super-occhio – e noi spettatori ne dovremmo godere ancor più visceralmente che se fossimo stati presenti agli eventi.

Il sogno di ogni dittatore si avvera così nella nostra fragile democrazia populista e lo spirito del Dottor Goebbels può tornare benvenuto fra noi...

### **Film-saggio**

Il film-saggio è una forma che pensa. La sua essenza è quella di disporre liberamente (ma non irresponsabilmente) della massa disordinata della conoscenza e dell'archivio, di incollare un pezzo ad un altro e di tentare di farli andare insieme, di inventare cioè delle allusioni indirette e di creare così nuovi concetti audiovisivi. Contrariamente ad uno storico-scienziato o ad un giornalista, il film-saggista si autorizza a considerare come correlati alcuni momenti della nostra storia contemporanea, e cerca di dimostrare che, anche se la Storia non è diretta da un determinismo classico ed esiste una somma quasi infinita di percorsi possibili che legano tra loro due eventi, esistono tuttavia uno o più percorsi più probabili degli altri.

Il film-saggista identifica al montaggio questo/o percorso/i e integra nella sua opera un aspetto riflessivo in cui spiega quali sono i processi che permettono di affermarlo: è il trionfo del principio dell'incertezza. Il film-saggio non pretende di rispondere ad un soggetto, ma lo utilizza liberamente.

Seguendo la tradizione saggistica inaugurata da Michel de Montaigne, il film-saggista trascrive in filigrana nell'opera, e rivendica pienamente nelle sue scelte estetiche, la propria soggettività dello sguardo e singolarità di pensiero: è attraverso questo filtro personale che egli si appropria delle immagini altrui al tavolo di montaggio, per

ritrascriverle e reinventarle.

Con *La Guerre d'un seul homme* (1982) Edgardo Cozarinsky riesce nella difficile arte di coniugare ambiguità e disincanto, senza scadere nel cinismo e nel qualunquismo.

La sfida è quella di mettere in immagini i diari di guerra di Ernst Jünger [1949], allora in servizio della Wehrmacht a Parigi: il contrasto tra la frivola ipocrisia della sua vita e le evidenti contraddizioni espresse nella sua scrittura cristallina, è perfettamente espresso da un montaggio che non illustra mai le cose descritte dalla voce off e che intarsia obliquamente di tracce e ricordi le immagini d'archivio prese dai cinegiornali prodotti dal regime collaborazionista di Vichy. La distanza e lo sfasamento producono un malessere che non lascia lo spettatore indenne: la plasticità del montaggio ci rende doppiamente consapevoli. Da un lato ci viene dato un grimaldello infallibile per smontare la macchina mitologica prodotta dai cinegiornali del regime di Vichy, dall'altro prendiamo coscienza del delicato ruolo dell'intellettuale nel totalitarismo. L'irresponsabile dandysmo di Jünger viene ad essere completamente disinnescato dall'intelligenza dell'opera.

### **Ri-messa in scena**

La "ri-messa" in scena delle immagini d'archivio è un modo per rimetterle in gioco, per riproporle davanti agli sguardi degli spettatori ed esporne il meccanismo fondativo e il dietro le quinte: una sorta di meta-teatro. *Montare* delle immagini diventa anche una maniera di *mostrare* le immagini. L'obiettivo non consiste più nel *dimostrare* con queste immagini: questa dimensione dimostrativa ne era invece lo scopo originario (la propaganda). Il lavoro di ri-messa in scena dell'archivio va considerato come un movimento di smontaggio/montaggio e di decostruzione/ricostruzione di tre flussi tra loro mescolati. Rispettivamente: 1) le immagini; 2) la storia; 3) il potere.

Il teatro del potere viene rimesso in scena per capirne la regia e le strutture profonde: il film non costituisce assolutamente un'impresa iconolatra o nostalgica, ma al contrario un appello alla vigilanza e al sospetto di fronte alle immagini. L'idea di fondo è quella di utilizzare i film di propaganda per disinnescarla e studiarla, per decostruirne il racconto e le retoriche e per combattere la media-crazia che lo ha prodotto. Questa pratica filmica consiste nell'evocare la Storia contemporanea e le sue pieghe a partire dalle immagini che hanno contribuito a rappresentarla trasfigurandola sotto forma di icona: l'aspetto massmediologico e auto-riflessivo è perciò fondamentale.

Andrei Ujică, con il suo magistrale *L'Autobiographie de Nicolae Ceausescu* (2010), lavora sulla costruzione mediatica del Conducator e di sua moglie Elena: la sola prospettiva narrativa possibile è quella di fare un film di montaggio unicamente fondato sull'auto-messa in scena del personaggio attraverso il tempo, realizzando così un percorso di pura drammaturgia classica (ascesa-caduta-morte) e al contempo di malizia tutta post-moderna. Nessuna voce fuori campo a spiegarci le immagini, solo alcuni suoni ricreati in

studio laddove la banda sonora era stata persa. Ujicã sa che le immagini di propaganda preservano una certa quantità di vita reale, e grazie ad un montaggio largo dalla sintassi complessa (il film dura tre ore), sposta con intelligenza l'accento all'interno dell'immagine e del suo resto: il cono è così rovesciato, e slittiamo dalla prospettiva della propaganda a quella della realtà, dalla costruzione della falsità alla leggibilità del vero.

Ci rendiamo conto che rivedere queste sequenze d'archivio è riflettere sulla loro fattura e sulla costruzione dell'iconosfera in cui viviamo. Ujicã vuole uno spettatore attivo, non tanto in grado di colmare i buchi della storia che la propaganda non ha voluto raccontare (la pia illusione di Chabrol), quanto capace di accedere al meta-livello di una riflessività critica che si fa impietoso sguardo politico sul nostro presente.

### **Détournement**

Il *détournement* è un concetto fondamentale introdotto negli anni '50 dall'Internazionale Lettrista, o meglio da Isidore Isou<sup>1</sup>, un concetto che assumerà più tardi un significato ed un respiro ben più ampio per l'Internazionale Situazionista: sarà Guy Debord a farne un uso nuovo nel campo del cinema fra gli anni '50 e '70.

Inizialmente usato in poesia nel senso di stravolgimento del significato abituale delle parole, il *détournement* passa in seguito allo status di tecnica di ribaltamento del significato di elementi artistici pre-esistenti. Tale rivolgimento mira trasformare i contenuti considerati falsificati fino a questo momento riguardo alle cose e alle idee, con lo scopo di renderli finalmente veri, svelandone una sorta di inconscio ottico latente. Il *détournement* si pone in maniera antitetica rispetto alla citazione, considerata come mera *auctoritas* falsificante: è "il linguaggio fluido dell'anti-ideologia. Esso appare nella comunicazione che sa di non poter pretendere di detenere alcuna garanzia in se stessa e definitivamente". [Debord 1967, tr. it. 2004, §. 208, pp. 17-175].

Nel riuso filmico, il *détournement* assume le caratteristiche del palinsesto: la sua forza sta nel potenziamento delle immagini, che aprono in sé una sorta di doppio fondo in cui coesistono il loro senso originario e falsificato e quello nuovo arricchito e de-ideologizzato. Il collage, il plagio, l'inversione del senso e la destabilizzazione dell'enunciazione ne sono le determinazioni formali più forti.

La sua struttura si sviluppa in due tempi: lo spettatore è in grado di identificare le immagini d'archivio dell'originale *detourné* e, al contempo, la sua trasformazione estetica, e prova quindi un effetto-sorpresa/presa di coscienza simile a quello del *Verfremdungseffekt* [l'effetto di straniamento] teorizzato e praticato da Brecht per rendere il pubblico consapevole di assistere ad uno spettacolo teatrale e al contempo di partecipare ad un lavoro politico collettivo.

Un esempio particolarmente riuscito è l'installazione video *Once in the XX Century* (2004) dell'artista lituano Deimantas Narkevičius. Lo storico-videasta ha acquisito dalla



televisione nazionale e da un reporter free lance la registrazione di un evento decisivo per la giovane repubblica baltica indipendente: lo smontaggio di una statua di Lenin a Vilnius a cui assistettero centinaia di persone. La doppia registrazione dell'evento gli permette di rimontare i fatti da due prospettive diverse.

Giocando sulla familiarità e la mediatizzazione massiccia delle immagini, diventate un cliché simbolico della caduta dell'Impero Sovietico e del fallimento dell'idea del comunismo, Narkevičius finisce per ribaltare il senso, la temporalità e l'ordine delle cose: anziché mostrarci la demolizione della statua di Lenin, il rimontaggio, ce ne mostra il volo sulla folla che ne applaude felice la sua nuova erezione a simbolo nazionale. Il cortocircuito che si sviluppa non è una mera manipolazione (abbiamo tutti gli elementi per sapere che le cose non sono andate così), bensì una riflessione ludico-tragica sulla storia e sulla sua irreversibilità.

### **Manipolazione**

La manipolazione delle immagini d'archivio inganna lo spettatore, che non ha la possibilità di rendersene conto e resta quindi all'oscuro della rottura del patto di onestà e fiducia tra lui e il regista. La manipolazione non è altro che la costruzione abusiva di un falso attraverso il montaggio, di una falsa unità spazio-temporale e di una falsa linea del racconto, spesso costruita con elementi disparati assemblati artificialmente per simulare un'unità organica originaria. Tutto questo dovrebbe avere il vago scopo politico – che in ultima analisi si rivela ideologico – di interrogare criticamente l'immagine cinematografica in quanto tale e la sua rappresentazione della realtà, o meglio, della verità.

I cineasti della manipolazione – post-moderni *par excellence* – negano di fatto la possibilità stessa di poter rappresentare il reale e il vero, considerando con scetticismo assoluto l'immagine cinematografica niente più che per se stessa, e cioè una mera immagine di propaganda aperta ad ogni interpretazione, insomma il contrario di quello che è per uno storico, e cioè una *traccia*. Ne consegue la loro cinica nonchalance nell'uso manipolatorio delle immagini e nelle argomentazioni autoassolutorie con cui costruiscono la loro figura pubblica di eroici critici dei media.

Eyal Sivan e Rony Brauman con il loro *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne* (1998) hanno purtroppo realizzato un caso di studio perfetto. Partiti con la volontà sacrosanta di mostrare ed aggiornare le immagini girate durante il processo Eichmann, sono finiti a manipolarle brutalmente con grave spregio delle regole etiche di base di qualsiasi cineasta-storico. Volendo ad ogni costo illustrare (forzandole, credo), le tesi del libro di Hannah Arendt sulla banalità del male, hanno costruito un film puramente ideologico che ha contemporaneamente perso il legame documentario e simbolico con le immagini d'archivio di cui è composto. Se in un primo tempo alcuni critici puristi non

avevano accettato la manipolazione videografica e gli effetti speciali proposti da Sivan e Brauman per dare una patina di novità e di maggior tensione narrativa alle immagini televisive del processo (riflessi costruiti al computer, suoni creati ex novo, sparizione-apparizione dei personaggi, ecc), oggi, grazie al lavoro certosino di storici ed archivisti, siamo in grado di dire che ben poche delle sequenze di *Un spécialiste* esistono nell'archivio filmico del processo. Le testimonianze di sopravvissuti alla Shoah sono trattate come mero materiale da poter manipolare e rimodellare a proprio piacimento: domande e risposte, campi-controcampi, testi e contesti che nell'archivio erano l'espressione diretta, sofferta ed intima di persone reali e voci reali, nel film di Sivan e Brauman si trasformano nell'espressione artificiale di persone fittizie e voci fittizie, costruite e dislocate ad hoc per inverare le tesi sostenute dagli autori<sup>2</sup>

Sappiamo che la pratica del montaggio ha certo delle tangenze con quelle della manipolazione, ma Sivan e Brauman ne hanno forzato volutamente e consapevolmente i confini: il loro montaggio crea *ex novo* delle sequenze che in realtà non hanno mai avuto luogo e dei dialoghi che in realtà non esistono.

La gravità del fatto sta nel non aver mai dichiarato questa scelta della manipolazione (spacciata come pura e necessaria licenza artistica), ed anzi nell'aver pubblicamente negato anche di fronte all'evidenza dei fatti la chiara falsificazione degli eventi registrati nell'archivio, eventi che sono pertanto minacciati nel loro valore documentario da un'interpretazione che vorrebbe sostituirsi ad essi<sup>3</sup>.

Nessun livello meta-riflessivo di leggibilità né alcuna distanza critica di comprensione ci sono concesse (si veda dialetticamente il paragrafo successivo sul rimontaggio critico): al contrario tutto appare compatto e liscio, senza lacuna o mancanza alcuna; le tangenze paradossali con la forma del riuso spettacolare sono pertanto evidenti, così come quelle con la propaganda ed il cinema militante. È necessario quindi dire con chiarezza che *Un spécialiste* si rivela essere un oggetto filmico fraudolento e cinicamente amorale, un oggetto filmico che imbrogliava costantemente lo spettatore e maschera, altera e nega la verità dei fatti riscrivendola attraverso un'interpretazione puramente ideologica degli stessi. Vedendo *Un spécialiste* non assistiamo al processo Eichmann che ha avuto luogo in Israele nel 1961, ma al processo riattualizzato che Sivan e Brauman vorrebbero avesse avuto luogo oggi: il loro film è non è un documentario ma una finzione ideologica, *hélas...*

### **Rimontaggio critico**

Contrariamente al "film di riuso" spettacolare e a quello di manipolazione, il rimontaggio critico mostra coscientemente di essere il frutto di una costruzione, o piuttosto di una ricostruzione, di un'unità spazio-temporale diegeticamente marcata.

La linearità perseguita dal rimontaggio critico non ha come obiettivo primario quello di imboccare lo spettatore con un racconto semplificato e spettacolarizzato, quanto piuttosto quello di mostrare chiaramente il farsi artificiale del proprio dispositivo e di attivare così la coscienza dello spettatore, che si ritrova a dover smontare intellettualmente ed emozionalmente l'opera per poterne cogliere allusioni, finezze, sfumature.

Il fine ultimo è quello di interrogare l'immagine cinematografica d'archivio in quanto immagine politica, e quindi complesso vettore di Storia e idee.

I cineasti del rimontaggio critico riflettono sulla necessità di costruire una nuova leggibilità *delle e nelle* immagini, realizzando opere di secondo grado, meta-testi che ci permettano di tornare a leggere più chiaramente e con maggior coscienza i testi originali. Per rispondere al post-modernismo ultrarelativista e neo-nietzschiano<sup>4</sup> di Eyal Sivan e Rony Brauman, Chris Marker ha realizzato nel 2008 un perfetto esempio di rimontaggio critico, *Le Regard du bourreau (Henchman Glance)*.

Durante il processo Eichmann, le autorità israeliane decisero di mostrare all'accusato il film di Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1956, a sua volta un'opera in gran parte basata sul montaggio di immagini d'archivio). Il grande documentarista americano Leo Hurwitz, ingaggiato dalla televisione per filmare in video l'integralità del processo, registrò l'evento – seppur al di fuori del dibattimento processuale – utilizzando il principio base del campo-controcampo, raccordando cioè in regia il volto di Eichmann alle immagini del film di Resnais. Chris Marker aggiunge a questo gioco di sguardi il proprio (Hurwitz-Resnais-Marker) e costruisce una sorta di *aggiornamento* meta-archivistico di queste immagini.

Innanzitutto reintegra le sequenze a colori del film di Resnais, basato sull'alternanza del b/n dell'archivio e del colore delle immagini girate ad Auschwitz nel 1956: questo gesto lo distingue da Hurwitz, il quale era stato costretto a livellare i due regimi di immagini in una sola bicromia televisiva, e si configura come omaggio/adesione alla fine scelta estetica dell'amico di lunga data Resnais (col quale del resto aveva collaborato come assistente proprio per questo film).

In secondo luogo, Marker utilizza un piccolo effetto speciale per *correggere* un'immagine del film di Resnais: laddove la censura, per cancellare le responsabilità della Francia in materia di deportazione, aveva preteso che venisse occultato il kepi di un gendarme francese a sorveglianza del campo di Pithiviers, Marker reintegra il segno rimosso compiendo un'opera di contro-manipolazione e di riparazione della verità storica.

Questi due semplici gesti di rimontaggio critico pongono noi spettatori in una doppia lettura-visione che non ci lascia indenni: vediamo il responsabile della Soluzione Finale guardare per la prima volta *Nuit et brouillard* (senza alcun segno di sconvolgimento, né, tanto meno, di pentimento), e siamo simultaneamente gli spettatori del film di Resnais,

seduti accanto ad Eichmann... Questo confronto riflessivo, questo specchio a tre facce (Henchman/Eichmann/Noi), è una meditazione sull'essenza stessa del cinema (registrazione e proiezione ne sono gli elementi di base), sul potenziale critico del rimontaggio, ed un'opera che riesce finalmente a integrare l'ambiguità e le ombre dei pensieri di Hannah Arendt sulla banalità del male, senza illustrarli tendenziosamente come è avvenuto invece in *Un spécialiste*.

### **Smontaggio analitico**

Lo smontaggio analitico è una forma di rilettura minuziosa e di archeologia delle immagini d'archivio, una decostruzione delle loro condizioni di produzione e realizzazione.

Attraverso lo smontaggio analitico si vuole rivelare il contenuto latente di una sequenza facendola uscire dall'oblio e provocare così una sua rilettura storica che permetta l'emersione di elementi nascosti: il lavoro psicanalitico ne è chiaramente all'origine. Si tratta di un uso critico del montaggio, di una sorta di anamnesi per immagini, dell'atto di raccogliere e di affiancare immagini della stessa natura in modo di far loro significare e rivelare, non una cosa diversa da quella che dicono (come purtroppo fa *Un spécialiste*), ma esattamente quello che mostrano ma che non possiamo o non vogliamo vedere.

Lo smontaggio analitico permette di riorganizzare le immagini per rivelarle a se stesse e potenzialmente contraddire o sciogliere l'intenzione originaria che le ha prodotte: la credenza nel realismo dell'immagine è così ancor presente, seppur attenuata, contestualizzata, relativizzata e simbolizzata. Volendo smontare analiticamente le bobine di un film di propaganda nazista rimasto incompiuto, girato nel campo di transito olandese di Westerbork nella primavera del 1944, Harun Farocki con *Respite* (2007) ci ha dato un'opera cristallina e perfetta, che indichiamo come esempio di lavoro pedagogico, estetico ed etico per il cineasta-storico che inizia a lavorare con le immagini d'archivio.

Quando il comandante nazista di Westerbork chiese al prigioniero Rudolf Breslauer, un fotografo, di girare un film, lo fece perché voleva che il campo non fosse smantellato, provando così scongiurare il rischio di finire sul fronte russo. Breslauer girò poco più di un'ora e mezza di materiale, sapendo che il suo compito era al contempo un lavoro forzato e una commissione per un film d'impresa ed anche forse il mezzo con cui lui e gli altri prigionieri si sarebbero potuti salvare dai trasporti per l'est. Westerbork viene mostrato come un luogo di lavoro e di vita, una sorta di fabbrica modello (viene creato persino un logo del campo!) in cui tutto – un'officina, un ospedale, una scuola, un teatro una palestra – in apparenza funziona perfettamente.

Sono immagini che non rivelano l'orrore direttamente, anzi sottolineano una certa calma, un'organizzazione ben oliata e quasi familiare: eppure Farocki sa bene che tutto

questo ci parla di Auschwitz, tutto lo evoca e chiama, e gioca con intelligenza sul nostro sapere pregresso e il nostro immaginario legato alla Shoah. I prigionieri sembrano collaborare allegramente al progetto e fungono essi stessi da guardiani e poliziotti: ma fra le varie attività riprese c'è anche l'arrivo e la partenza dei treni per lo sterminio.

Sono le uniche immagini di questo genere che possediamo a tutt'oggi. Farocki mostra analiticamente le sequenze, ce le fa vedere e rivedere più volte, entra nella grana delle immagini, ferma il loro scorrimento, e le dettaglia come avesse una lente d'ingrandimento; rompe la sequenzialità ordinata della commissione del povero Breslauer e ne svela i tremolii, le incertezze e le paure latenti. Sceglie di non aggiungere un suono (le bobine sono mute) e di usare solamente dei cartelli esplicativi, come nel cinema muto. Il suo periodare spiraliforme ci obbliga a non accontentarci di quello che vediamo in superficie, ma ad andare al fondo delle immagini, ad interrogarne l'ambiguità e ad accettarne lo statuto incerto: questa lentezza e pazienza rivelano le condizioni di realizzazione del film, smontano la tensione di propaganda che si respira, repertoriando indizi di morte laddove c'era solo esibizione di perfetta funzionalità d'impresa.

Lo spazio per una nuova leggibilità viene creato dallo smontaggio progressivo e l'apparenza della prima visione è così infranta. Nessun primo piano è concesso al cameraman quando riprende l'organizzazione e la partenza dei convogli verso la morte: ma Breslauer rompe l'interdetto dei suoi carcerieri e se ne concede uno, magnifico, quello di una ragazza il cui volto spunta da un carro-bestia, le cui porte sono bruscamente chiuse sulla sua smorfia di orrore. È un istante appena, ma tutto il film ne è come infettato retrospettivamente. È un'immagine che tutti abbiamo visto, e che Resnais ha già usato nel suo *Nuit et brouillard*. Farocki, con l'implacabile precisione con cui nomina cose e persone sottraendole all'anonimato e all'oblio, ci dice che quel volto apparteneva a Settela Steinbach, una giovane sinti che sarà gasata di lì a qualche giorno...

### **Microstoria filmica**

Possiamo rendere sensibile la grande Storia anche grazie ad un processo di appropriazione, di decodificazione, di linearizzazione e di rilettura delle immagini provenienti da un universo intimo e privato: gli home movies. Il punto di partenza che produce la ricerca microstorica nell'archivio di film di famiglia è la nozione di passato interdetto, di passato proibito. I sentimenti rimossi dei personaggi si ritrovano espressi nei film di famiglia, nei loro diari privati, e specularmente possiamo accedere al passato rimosso di un intero un paese.

È dunque una sorta di doppia rimozione dal conscio all'inconscio che la microstoria filmica cerca di svelare: quella di singoli individui e quella di un paese. Le significazioni sono nascoste e la ricerca di senso implica la penetrazione nello spazio ambiguo e sofferto del trauma: le dissolvenze, i ralenti, le re-inquadrature, i fermo immagine e i ritorni

sull'immagine sono gli strumenti che il cineasta-microstorico ha a disposizione per condurre la sua inchiesta, la sua analisi.

Nella microstoria filmica il montaggio tocca ben più che le singole immagini d'archivio: il semplice film di famiglia viene riletto e decostruito in un film dalla tessitura più complessa, in cui suono, musica, immagine, testo e voci si strutturano fra loro fino a rivelare l'inconscio dell'archivio, della famiglia, di un paese.

Da oltre trent'anni il video-artista ungherese Péter Forgács raccoglie archivi di film famiglia e ne racconta la storia rimossa in opere videografiche di stupefacente finezza. Della sua serie *Private Hungary* (quindici titoli ad oggi) scegliamo *Free Fall* (1996). Protagonista è György Pető, fotografo, uomo d'affari e musicista, che a partire dal 1938 inizia a riprendere con la propria cinepresa 8mm gli avvenimenti della propria famiglia. Come il codice dell'home movie prevede, le riprese di György documentano solo le esperienze più allegre dei suoi familiari: attraverso immagini di balli, festeggiamenti, scampagnate, nascite e matrimoni, vengono presentati i vari personaggi della sua storia e del suo entourage. Alla banalità della vita quotidiana, si accompagnano dialetticamente la lettura delle leggi razziste promulgate dal regime ungherese e l'intromissione di scritte che contestualizzano le immagini nel paesaggio tragico della seconda guerra mondiale. La rimozione che Pető fa della sua vita reale è così svelata dal nuovo montaggio di Forgács ed il sogno di un felice quotidiano borghese lascia lentamente il posto alla tragedia della Shoah che lentamente, legge dopo legge, occupazione dopo occupazione, pogrom dopo pogrom, attanaglia e distrugge quasi tutta la comunità ebraica ungherese.

### **Studio morfologico**

Lo studio morfologico non è altro che l'incontro fra un'immagine d'archivio e un progetto figurativo-cinematografico che ha come scopo di studiarne e analizzarne le forme: siamo nel campo dell'esegesi visiva e della decostruzione di un immaginario.

Lo studio morfologico di una rappresentazione cinematografica viene sempre effettuato per mezzo della rappresentazione stessa, e gioca al contempo sul tavolo della sincronia e della diacronia. L'intera opera dei cineasti italiani Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi potrebbe a buon diritto essere qualificata come un immenso studio visuale del XX° secolo. Che affrontino la violenza imperialista e coloniale (*Dal Polo all'Equatore*, 1986), la tragedia della Prima Guerra Mondiale (*Prigionieri della Guerra*, 1995; *Su Tutte le Vette è Pace*, 1998; *Oh! Uomo*, 2004), il turismo predatorio occidentale (*Images d'Orient - Tourisme Vandale*, 2001; *Frammenti Elettrici N. 4-5*, 2005), la macchina mitologica fascista (*Archivi Italiani n° 1-2*, 1991; *Animali Criminali*, 1994; *Lo Specchio di Diana*, 1996), il genocidio del popolo armeno (*Uomini Anni Vita*, 1990), la distruzione della Mitteleuropea (*Inventario Balcanico*, 2000), i film di Gianikian-Ricci Lucchi adottano una struttura temporale *anacronistica* e un periodare modernista centrato sul montaggio di ritmi

temporali e figurativi eterogenei: le immagini d'archivio s'incastano entro costellazioni-film in cui rime e ripetizioni, stasi e rallentamenti contribuiscono al disvelamento-sovertimento dei frammenti "trovati", tornati finalmente a parlarci.

Nella ricerca di Gianikian-Ricci Lucchi – in modo molto simile al laboratorio loro contemporaneo di Furio Jesi (e anche, per certi aspetti di George L. Mosse) – non è saliente solo l'apparenza del *cosa* quelle immagini ci raccontano ma *chi* attraverso quelle immagini parlava a *chi*: ovvero partire dalla consapevolezza che la tessitura dell'immagine è sempre spia indiziaria del suo uso politico e che il *catalogo* mostra infine la sua natura d'archivio.

Prendere sul serio quelle immagini in funzione della loro proposta di organizzazione simbolica in grado di produrre progetti e vissuti, significa seguirne sul tempo lungo le invarianze, le permanenze specifiche, la morfologia, la struttura del loro montaggio, ovvero le condizioni che permettono loro di accreditarsi come verità. Il processo di disvelamento nell'immagine si sviluppa in una temporalità sincronica che manda all'aria tutti i determinismi e gli storicismi (opporre ad una morfologia omogeneizzante una morfologia della distinzione): ogni immagine è immessa in una costellazione nuova, in una serie archivistica aperta frutto di un intreccio di ritmi e di tempi eterogenei prima solo virtuali e immaginabili.

Gesti e corpi distanti vengono fatti balenare l'uno accanto all'altro, filtrati da una morfologia che non perde per strada la storia: la singolarità irriducibile di ogni fotogramma, di ogni corpo, non è annullata ma coltivata in una acribia d'osservazione delle differenze formali e temporali, nelle quali la materialità del fotogramma sopravvive cambiando costantemente di senso. Il lavoro estenuante su di esso non è un semplice «prelievo chimico effettuato sulla sostanza del film» quanto piuttosto «frammento di un secondo testo, *il cui essere non eccede mai il frammento*; film e fotogramma si ritrovano in un rapporto di palinsesto, senza che si possa dire che l'uno è *il disopra* dell'altro o che uno è *estratto* dall'altro».

L'uso del montaggio non cerca la retorica cinematografica della linearità sequenziale e narrativa e della trasparente continuità dei piani; è semmai l'opposto: una modalità di dar vita ad alterità, fratture ritmiche, alla ricerca insomma di differenze non omologabili (a sintomi-sincopi ravvisabili solo ora nel nuovo film) e mai con lo scopo di collezionare variazioni seriali dell'identico precostituito/precotto dalla macchina-cinema.

### **Montaggio organico**

In questo genere di film d'archivio, le immagini della Storia sono l'oggetto di un radicale processo di decontestualizzazione. Le caratteristiche costanti del montaggio organico sono una dichiarata assenza di informazioni indexicali sui frammenti prescelti, la moltiplicazione dei referenti e delle immagini di statuto eterogeneo, la cancellazione

costante ad opera del montaggio di ogni punto di riferimento cronologico e ancoraggio causale, ed infine la deterritorializzazione della scrittura [Deleuze 1975, tr. it. 1996] con lo scopo di assegnare al cinema il primato estetico sulla Storia.

Il montaggio organico non nasconde, al contrario esibisce la propria natura di operazione puramente plastica e di riflessione iconografica costruita come una composizione ritmica e musicale: in questa chiarezza discorsiva esibita allo spettatore sta la sua natura ontologicamente coerente e corretta, che lo distingue così dalle falsificazioni della manipolazione o del riuso spettacolare.

L'immagine d'archivio che entra nel montaggio organico perde il proprio statuto documentario e non testimonia più con chiarezza. Il regista del montaggio organico si serve delle immagini d'archivio come del proprio magazzino di stock shots e rushes, e dona ad esse la forma di un racconto epico, giocando sullo scarto che nasce dalla messa in relazione di documenti realizzati in tempi e luoghi assai differenti.

Importante è sottolineare come in questo genere di montaggio la dimensione storica delle immagini di archivio non venga completamente abolita ma cambiata di statuto ontologico e temporale.

Questo dispositivo discorsivo impone allo spettatore di considerare la dimensione storica del materiale che compone il film come una dimensione mitica e trans-storica. Il cine-poema *Mer dare [Il nostro secolo]* (1982) del cineasta armeno-sovietico Artavazd Pelechian, ne è un esempio sublime.

La conquista dello spazio è raccontata come fosse il mito della caduta di Icaro, e persino le differenze tra cosmonauti americani e sovietici sono annullate. Tutto è pura forma e pura musicalità, pura fusione cosmonautica: «Il mio scopo, quando utilizzo delle immagini d'archivio, non è quello di frammentarle, ma di fonderle in una sola materia prima per poter ricreare una nuova forma. Le inquadrature, le mie o quelle dell'archivio, diventano un semplice materiale, che non appartiene più al passato o al presente» [Niney 1991, p. 36].

### **Archivio degli immaginari**

Per concludere questa tassonomia proponiamo un modello riflessivo di film che ha come materiale di base non le immagini documentarie di eventi storici, ma le ricostruzioni immaginarie e finzionali che ne hanno dato i mass-media (la televisione in primis). È un genere meta-riflessivo che studia i modelli narrativi e i clichés figurativi mass-mediatici come fonti di analisi storica e ideologica.

Il cineasta cileno Raúl Ruiz ce ne ha dato un saggio di particolare efficacia con il suo *Petit manuel d'histoire de France* (1979). Strutturato in due parti (*Des ancêtres les Gaulois à la prise du pouvoir par Louis XIV* e *De la révocation de l'Édit de Nantes à l'invention du cinéma*), il film segue cronologicamente la Storia Ufficiale di Francia documentandone lo



svolgimento attraverso estratti degli sceneggiati della televisione pubblica. Ruiz si diverte a proporre diverse interpretazioni di un medesimo evento, ognuna con un progetto figurativo e ideologico sottostante. Utilizzando la plasticità del video, Ruiz moltiplica le finestre aperte nello schermo e ci mostra lo stesso evento o personaggio moltiplicato e messo in parallelo, sempre diverso e sempre uguale (una buona dozzina di Napoleoni, Giovane d'Arco, ecc).

I testi della voce off sono tratti da manuali della scuola pubblica francese e sono letti ad alta voce da bambini, che stentano a seguirne le retoriche e le circonvoluzioni sintattiche. L'effetto di questa lettura quasi balbettante è al contempo comico e riflessivo: la tipica ampollosità dei manuali viene demolita e lo spettatore è coinvolto in un processo di ermeneutica ironica che mostra come l'ideologia della costruzione dello Stato unitario sia stata veicolata e rimessa in scena dai mass-media. L'uso pubblico della storia è disvelato in tutta la sua povertà di ricerca e violenza semantica. Gli stereotipi storici e quelli estetici si ritrovano accomunati: il film produce una sorta di straniamento umoristico del medium, rendendoci consapevoli senza indulgere nel cinismo.

<sup>1</sup> Isidore Isou (1925-2007) è stato un poeta, pittore, cineasta, romanziere, drammaturgo ed economista francese. Fondatore nel 1946 del *Lettrismo* - avanguardia che preconizza molte idee e sperimentazioni della futura poesia visiva e della musica concreta -, Isou ha ripreso la forza dirompente del Dadaismo, e ne ha riportato in vita lo spirito.

<sup>2</sup> Per una serie di esempi chiarificatori e, dobbiamo confessarlo, sbalorditivi, si veda almeno l'intervento di Stewart Tryster, *The Eichmann trial and The Specialist*, al convegno parigino *Il y a 50 ans, le procès Eichmann*, 2011: [http://www.akadem.org/sommaire/colloques/il-y-a-50-ans-le-proces-eichmann/fascination-et-persistence-des-images-30-01-2012-29724\\_4328.php](http://www.akadem.org/sommaire/colloques/il-y-a-50-ans-le-proces-eichmann/fascination-et-persistence-des-images-30-01-2012-29724_4328.php)

<sup>3</sup> Si veda l'intervento di François Niney, *Un remontage abusif*, al convegno qui sopra menzionato: [http://www.akadem.org/sommaire/colloques/il-y-a-50-ans-le-proces-eichmann/fascination-et-persistence-des-images-30-01-2012-29724\\_4328.php](http://www.akadem.org/sommaire/colloques/il-y-a-50-ans-le-proces-eichmann/fascination-et-persistence-des-images-30-01-2012-29724_4328.php)

<sup>4</sup> Si veda il celebre aforisma "Non ci sono fatti, solo interpretazioni", Nietzsche, F., *Frammenti postumi 1885-1887*, fr. 7, Adelphi, Milano: il relativismo nasce dal fatto che se ciascuna interpretazione viene vista come costitutiva di senso, si trasforma in un evento legato unicamente all'interprete e alla sua soggettività interpretante.

## Conclusione

Questa tassonomia, chiaramente orientata e volutamente critica, deve intendersi come un prontuario per difendersi dalle sirene dello spettacolo contemporaneo e come un grido d'allarme per la pericolosa deriva nella pedagogia della trasmissione culturale che vediamo tristemente all'opera nel nostro presente. Dopo anni di dibattiti sulle idee nella scrittura della storia recente, crediamo sia necessario prendersi cura anche del *come* si racconta e si scrive la storia (tanto più quella per immagini, resa più fragile dal contesto produttivo in cui si realizza). La difesa della *forma* – che è sempre e comunque anche contenuto – è oggi una vera battaglia culturale d'avanguardia (non d'élite!) che bisogna saper vincere contro i fautori del presentismo [Hartog 2003], i tribuni del semplicismo estetizzante e i sacerdoti dello spettacolo post-politico.

## Bibliografia

Agamben, G.

1998, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino.

Barthes, R.

1982 *L'Obvié et l'Obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris [*L'ovvio e l'Ottuso. Saggi Critici III*, Einaudi, Torino 1985].

Blümlinger, C.

2013, *Cinéma de seconde main : esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux medias*, Klincksieck, Paris.

Brenez, N.

1998, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck université, Bruxelles.

Burke P.

2001, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, Ithaca [*Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma, 2013].

Certeau, Michel de

1975, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris [*La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano, 2006].

Corrigan, T.

2011, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, Oxford.

Danesi, F.

2011, *Le Cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'oeuvre (1952-1994)*, Paris Expérimental, Paris.

Debord, G.

1967 *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967; [*La società dello spettacolo. Con i Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini, Milano 2004].

Deleuze, G.

1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris [*Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996].

Déniel, C.; Vappereau, M. (a cura di)

2016, *Artavazd Péléchian. Une symphonie du monde*, Yellow Now, Crisnée.

Derrida, J.

1995, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Galilée, Paris [*Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996].

Deville, V.

2014, *Les formes de montage dans le cinéma d'avant-garde*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.

Didi-Huberman, G.

2010, *L'Œil de l'histoire, II. Remontage du temps subi*, Minuit, Paris.

Ehman, A.; Eshun, K. (a cura di)

2009, *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, Koenig Books, London.

Farge, A.

1989, *Le Goût de l'archive*, Seuil, Paris [*Il piacere dell'archivio*, Essedue, Verona, 1991].

Farocki, H.

2002, *Reconnaître et Poursuivre*, Théâtre typographique, Courbevoie.

Ferro, M.

1993 *Récits d'amertume*, «*Cahiers du Dr Muybridge*» n° 2, Lussas.

Foucault, M.

1969, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris [*L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971].

Guasch, A. M.

2011, *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Ediciones Akal, Madrid.

Hartog, F.

2003, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris [*Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Sellerio, Palermo, 2007].

Junger, E.

1949 *Strahlungen*, Heliopolis Verlag Ewald Katzmann, Tübingen [tr. it. *Diario 1941-1945*, Longanesi, Milano, 1957].

Kluge, A.

2014, *L'Utopie des sentiments. Essais et histoires de cinéma*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.

Levis Sullam, S.

2008, *L'archivio antiebraico. Il linguaggio dell'antisemitismo moderno*, Laterza, Roma-Bari.

Leyda, J.

1960, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Allen, London.

1964, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, Allen, London.

Lindeperg, S.

2013, *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Verdier, Paris.

Lindeperg, S.; Wieworka, A.

2016, *Le moment Eichmann*, Albin Michel, Paris.

Lumley, R.

2011, *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, Peter Lang, Oxford e New York [*Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Feltrinelli, Milano, 2013].

Lupton, C.,

2004, *Chris Marker. Memories of the Future*, Reaktion Book, London.

Merewether, C. (a cura di)

2006, *The Archive. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Art Gallery, London.

Michaud, P.-A.

2016, *Sur le film*, Éditions Macula, Paris.

Nancy, J.-L.

2011, *Où cela s'est-il passé?*, in *Le Lieu de l'archive*, supplemento al periodico *La Lettre de l'Imec*, Paris-Caen [Dov'è successo?, Kainos Edizioni, e-book].

Nichols, B. ; Renov, M. (a cura di)

2011, *Cinema's alchemist : the films of Péter Forgács*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Niney, F.

1991 *Entretien avec Artavazd Pelechian*, in «Cahiers du Cinema», avrl 1992, n. 454.  
2002, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Université, Bruxelles.

Rancière, J.; Comolli, J.-L.

1997, *Arrêt sur histoire*, Centre Georges Pompidou, Paris.

Scotini, M.; Caffoni, P. (a cura di)

2015, *Deimantas Narkevičius. Da Capo. Fifteen Films*, Archive Books, Berlin.

Skoller, J.

2005, *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-garde Film*, University of Minneapolis Press, Minneapolis.

Ujică A.; Amelunxen, H. von

1990, *Television / Revolution - das Ultimatum des Bildes: Rumänien im Dezember 1989*, Jonas, Marburg.

Witt, M.

2013, *Jean-Luc Godard. Cinema Historian*, Indiana University Press, Bloomington.

## L'AUTORE

**Federico Rossin**, (Milano, 1977), storico e critico del cinema, professore e formatore itinerante (Italia, Francia, Belgio e Portogallo). Curatore indipendente e consigliere artistico per numerosi festival europei (Cinéma du réel a Parigi, DocLisboa a Lisbona, ecc) e cineteche (Film Museum di Vienna, Cinémathèque française, ecc). Specialista di cinema documentario, sperimentale e d'animazione. Ha curato due libri e pubblicato decine di saggi critici in volumi collettanei, in svariate lingue e paesi. Sta attualmente lavorando ad un libro di teoria e critica del cinema documentario per un editore francese.