

F A T A
m O R G A N A

quadrimestrale
di cinema
e visioni

47
V O C E



LUIGI
PELLEGRINI
EDITORE



F A T A

M O R G A N A

quadrimestrale
di cinema
e visioni

47

VOCE

ANNO **XV**
N. **47**

MAGGIO
AGOSTO
2022

FATA MORGANA

Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

Direttore Roberto De Gaetano

Comitato scientifico Dudley Andrew, Raymond Bellour,
Sandro Bernardi, Francesco Casetti, Antonio Costa,
Georges Didi-Huberman, Ruggero Eugeni, Massimo Fusillo, Annette Kuhn,
Pietro Montani, Jacques Rancière, David N. Rodowick, Giorgio Tinazzi

Comitato direttivo Marcello W. Bruno, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini (coordinatrice),
Massimiliano Coviello, Daniele Dottorini (coordinatore), Michele Guerra, Angela Maiello,
Bruno Roberti, Antonio Somaini, Salvatore Tedesco, Luca Venzi (coordinatore), Dork Zabunyan

Caporedattore Alessandro Canadè

Redazione Daniela Angelucci, Samuel Antichi, Luca Bandirali, Simona Busni,
Dario Cecchi, Paolo Godani, Andrea Inzerillo, Carmelo Marabello, Pietro Masciullo,
Emiliano Morreale, Alessio Scarlato, Giacomo Tagliani, Christian Uva, Francesco Zucconi

Coordinamento segreteria di redazione Loredana Ciliberto (responsabile), Pietro Renda

Segreteria di redazione Alessandro Calefati, Rosa Alba De Meo, Deborah De Rosa,
Gianfranco Donadio, Alma Mileto, Francesca Pellegrino, Gioia Sili, Nausica Tucci

Direttore Responsabile Walter Pellegrini

Redazione

Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali - Cinema, filosofia e forme di vita
Cubo 17/b, Università della Calabria - 87036 Rende (Cosenza)
E-mail fatamorgana.rivista@gmail.com
Sito internet <http://fatamorgana.unical.it>

Amministrazione - Distribuzione

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI
Via Luigi Pellegrini editore, 41 - 87100 Cosenza
Tel. 0984 795065 - Fax 0984 792672
E-mail info@pellegrineditore.it
Sito internet www.pellegrineditore.it

ISSN 1970-5786 - ISBN 979-12-205-0152-1

Stampato in Italia nel mese di agosto 2022

Abbonamento annuale € 40,00; estero € 50,00; un numero € 18,00
(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti
30 gg. prima della scadenza) Monte dei Paschi di Siena intestato a
Luigi Pellegrini Editore SRL - IT82S010308880000001259627
Pellegrini Editore - Via Luigi Pellegrini editore, 41 - 87100 Cosenza
Per l'abbonamento on line consultare il sito www.pellegrineditore.com

SOMMARIO

INCIDENZE

- 9 **L'incanto di annientare le immagini.**
Conversazione con Mariangela Gualtieri
a cura di Alma Mileto

FOCUS

- 21 **Fonografie della voce.**
Alcune considerazioni media-archeologiche
Nicola Turrini
- 37 **Pensare in risonanza. Voci non-umane,**
tra divenire-animale e logica della sensazione
Jacopo Bodini
- 57 **"Qualcosa da dichiarare?".**
Border-voicescape nell'arte di confine
Andrea Masala
- 75 **Un cinema senza voce? Etica ed estetica del *deafmovie***
Bruno Surace
- 91 **Il *soundscape* femminile nella produzione audio**
di Kaitlin Prest
Marta Perrotta
- 107 **Le vocalità sensibili di Studio Azzurro**
Francesca Pola
- 123 **Voci da non ascoltare. La parola monologica**
nell'opera di Charlie Kaufman
Chiara Scarlato

- 139 **Oro-medialità. Le nuove voci del documentario contemporaneo**
Alma Mileto
- 159 **Di voci (e d'altro) nel cinema di Alice Rohrwacher**
Luca Venzi

RIFRAZIONI

- 177 **La voce muta: *Rasha* di Adrian Paci**
Felice Cimatti
- 185 **"È come rifare nuovamente il film": postsincronizzazione delle voci in *La strada* e *Fellini Satyricon***
Alberto Boschi
- 193 **Voci di rabbia. Su *La rabbia* di Pasolini**
Rosa Alba De Meo
- 203 **Rumore di voci. *Playtime* di Tati**
Valerio Sbravatti
- 211 **La voce degli uomini della pioggia: *Non torno a casa stasera* di Coppola**
Francesco Pellegrino
- 219 **Voci oltre la mimesi: *L'ordre* di Pollet**
Iacopo Bertolini
- 227 **La filiotraduzione materna: *Il sogno della farfalla* di Bellocchio**
Vincenzo Altobelli
- 237 **Il fischio di *Kill Bill*, e oltre**
Marco Cosci
- 245 **La voce nella *New Greek Weird Wave***
Luigi Pezzoli
- 255 **Voci, cantautori e schermi: *Fabrizio De André principe libero***
Luca Bertoloni
- 265 **Il bruciare della voce: *O que arde* di Laxe**
Claudia Barolo

- 273 **Il brusio di un ritratto: *Brigitte* di Ramsay**
Bernadette Piccolo
- 281 **Eco e soundscape in *From the Other Side* di Akerman**
Annalisa Pellino
- 289 **Les voix d'Agnès**
Luca Malavasi
- 297 **"Eco Doesn't": tra Varda e Akerman**
Anna Masecchia
- 307 **Voci canine, sempre presenti**
Elena Mosconi
- 315 *Abstract in inglese*

Eco e soundscape in *From the Other Side* di Akerman

Annalisa Pellino

*Une voix dans le désert: le jour se lève doucement. Sur l'écran, on peut
encore voir les fantômes essayer de traverser la frontière*

*Le temps et le l'espace, l'espace/temps.
L'espace pendant un certain temps,
L'espace d'une cuisine,
dans cette cuisine de la fin des années 60,
une jeune fille saute dans sa ville.*

Chantal Akerman

Il saggio propone un'analisi dell'installazione *From the Other Side* (2002) di Chantal Akerman. Qui la voce è al centro di un ripensamento radicale del rapporto tra visivo e sonoro, o del cosiddetto «contratto audiovisivo»¹ e ne dichiara i processi di costruzione. La cineasta sperimenta con le possibilità formali, concettuali e performative dello spazio espositivo, e usa la voce per fare i conti con la questione dei limiti dello sguardo, che connota tutta la sua produzione. Attraverso un'oscillazione costante tra figurazione e astrazione, che mette in tensione il senso per rivoltare ogni cosa nel suo rovescio – una strategia già presente nei suoi film sotto forma di istanza antinarrativa² – Akerman valorizza la materialità della voce e sfuma il confine tra il *semantico* e il *vocalico*, immagine e *phoné*.

Nella maggior parte dei casi le installazioni di Akerman si configurano come *traduzioni* dei suoi film da un'originaria forma di scorrimento temporale a un'organizzazione spaziale, attraverso la scomposizione del

¹ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, tr. it., Lindau, Torino 1992.

film in quadri, poi ricomposti nello spazio tridimensionale della mostra². Akerman è fra i primi cineasti a compiere quella che Àgnes Pethő definisce una «post-cinematic *mise en-tableaux*»³ che, a un'osservazione attenta, è già *in nuce* nel suo cinema: nella dilatazione temporale dei suoi film e nella ripresa consapevole della modalità osservativa del *documentary tableaux* del cinema delle origini⁴. Marente Bloemheuvel e Jaap Guldemon sostengono che il passaggio dalla cornice istituzionale del *movie theatre* a quella dell'arte contemporanea è solo l'ultima di una serie di *transizioni* ricorrenti nel lavoro di Akerman: tra documentario e finzione, cinema sperimentale e narrativo, spazio mentale e spazio fisico,⁵ così come, aggiungiamo, tra immagine e voce/parola. La cineasta ha la possibilità di confrontarsi per la prima volta con l'idea di uno sconfinamento istituzionale del suo cinema quando nel 1990 Raymond Bellour, Catherine David e Christine Van Assche la invitano a partecipare alla mostra *Passages de l'Image*⁶. L'installazione non sarà mai realizzata, ma nelle sue intenzioni sarebbe stata composta di sei piccoli schermi disposti secondo un criterio cubista, come per dar conto del (vano) tentativo dell'immagine «to show everything but couldn't».⁷ Ne emerge il desiderio di piegare l'immagine a un uso più plastico dove, come vedremo, la *mise-en-image* si configura innanzitutto come una *mise-en-voix*, e la voce diventa il locus di una ricomposizione apparentemente impossibile.

² G. Bruno, *In Memory of Chantal Akerman: Passages Through Time and Space*, in M. Schmid, E. Wilson, *Chantal Akerman: Afterlives*, in "Moving Image", n. 9, Legenda, Cambridge 2019, pp. 7-12.

³ À. Pethő, *The Image, Alone: Photography, Painting and the Tableau Aesthetic in Post-Cinema*, in "Cinéma&Cie", a cura di L. Farinotti, B. Grespi, B. Le Maître, *Overlapping Images. Between Cinema and Photography*, Vol. XV, n. 25 (2015), Mimesis International, Milano, pp. 97-112.

⁴ V. Pravadelli, *Performance Rewriting Identity. Chantal Akerman's Postmodern Cinema*, Otto, Milano 2000, p. 179; N. Burch, *Life to Those Shadows*, University of California Press, Berkeley 1990, pp. 162-185.

⁵ Cfr. *Chantal Akerman. Passages*, a cura di J. Guldemon, M. Bloemheuvel, catalogo mostra, Eye Filmmuseum Amsterdam, 1.06-30.08.2020, nai010 publishers, Rotterdam, p. 20.

⁶ *Passages de l'image*, a cura di R. Bellour, C. David, C. Van Assche, catalogo mostra, Musée national d'art moderne, 19.09-18.11.1990, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1990.

⁷ Cfr. *Chantal Akerman. Passages*, a cura di J. Guldemon, M. Bloemheuvel, cit., p. 57.

Una voce nel deserto: uno schermo senza spettatori

From the Other Side è un'installazione presentata per la prima volta a *Documenta11* nel 2002⁸: si tratta della traduzione spaziale del documentario *De l'autre côté* girato nello stesso anno sul confine tra Messico e Stati Uniti. Per anni i messicani hanno raggiunto gli USA passando per la contea di San Diego in California, ma sotto l'amministrazione Clinton molti chilometri di muro sono stati costruiti lungo il confine, e le resistenze dell'US Immigration Service hanno dirottato i flussi migratori verso i più impegnativi deserti dell'Arizona. Akerman compone una serie di quadri in cui la storia di alcuni migranti scomparsi emerge dai racconti di amici e familiari, in un faccia a faccia con l'Altro e la sua viva voce. Le interviste si alternano a quelle di un funzionario della polizia di confine, di una coppia di allevatori e di un gruppo di migranti incontrati proprio nel tentativo di attraversare il confine. La camera fissa indugia a lungo sul paesaggio tra le due piccole città di Agua Pietra, Sonora (Messico) e Douglas, Arizona (USA)⁹. Il documentario include, inoltre, alcune immagini riprese dalla polizia di confine con telecamere a infrarosso per individuare i migranti nei loro tentativi notturni di attraversamento.

Akerman non si mostra mai, se non nel riflesso deformato di uno schermo televisivo o di una superficie specchiante, ma di tanto in tanto segnala la sua presenza attraverso la voce fuori campo rivolgendosi agli intervistati. A tal proposito, diversi studiosi hanno rilevato che l'uso della *voice-over* nel documentario d'autore non segue necessariamente le regole classiche della narrazione basata sul modello della *Voice of God*, ma può diventare lo strumento di una negoziazione tra il film e il suo soggetto. Stella Bruzzi, ad esempio, afferma che la *voice off* femminile è diventata più comune nei documentari degli anni Novanta soprattutto a partire dal documentario televisivo britannico e, in maniera ancora più significativa, nel documentario d'autore femminile, che ha esautorato l'idea della *voice-over* come strumento di un'enunciazione di tipo patriarcale¹⁰. Anche Laura Rascaroli,

⁸ Cfr. A. Pellino, *Immagini in movimento, decolonialità e pratiche simboliche in Documenta 11 (2002)*, in *Le forme del simbolo. Discorsi e pratiche del contemporaneo*, a cura di P. Giovannetti, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 193-216.

⁹ Cfr. C. Akerman, *On the Other Side*, in *Documenta 11, Platform 5: Exhibition*, a cura di O. Enwezor et al., catalogo mostra, Museum Fridericianum, Kassel, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, pp. 546-548.

¹⁰ S. Bruzzi, *New Documentary. A Critical Introduction*, Routledge, London-New York 2006, pp. 47-71; cfr. in particolare il capitolo *The Performative Documentary*, pp. 185-218. Un approfondimento sul *performative mode* ci condurrebbe lontano dalle intenzioni di questo saggio,

del resto, considera la *voice-over* – specie negli ambienti mediali espansi contemporanei, dal *web* all’installazione, uno strumento che si presta a usi e interpretazioni più ampie di quelle convenzionalmente riconosciute dagli studi sul documentario o sul cinema narrativo¹¹. La studiosa afferma che uno dei motivi per cui le teorie sulla *voice-over* andrebbero riviste – oltre all’uso spesso ironico che se ne fa nelle diverse forme del documentario sperimentale e del film saggio contemporanei – è che il sonoro viene continuamente sfidato e rinegoziato dalle altre componenti¹².

Nondimeno, è anche vero il contrario, in quanto il sonoro, in questo caso la voce acusmatica, più che ambire all’autonomia, o sfidare la sua controparte, supporta la *mise-en-image* in maniera tutt’altro che secondaria o didascalica. La voce, infatti, attraversa l’immagine, conferendole un senso, altrimenti oscuro, necessario alla sua funzione estetica e politica. In *De l’autre côté*, quando tutti i corpi parlanti lasciano il campo visivo, Akerman vi si inserisce come pura voce disincarnata sull’immagine notturna di una *highway* californiana. Come in *News from Home* (1977) – dove la lettura in *voice-over* delle lettere della madre fa da contrappunto al suo *travelogue* newyorkese – anche qui la cineasta rimane *off screen* mentre racconta la storia della madre di David (un ragazzo messicano incontrato durante le riprese) scomparsa improvvisamente senza lasciar tracce. È questo un uso performativo della voce, che sollecita l’ascolto anche grazie alla caratteristica raucedine di Akerman, la cui *grana* intensifica lo spazio critico aperto dal sonoro sulla superficie dell’immagine.

Quest’ultima scena diventa il centro nodale dell’installazione omonima, che consta di una tripla articolazione: nella prima sala del Fridericianum

ma per un primo inquadramento della questione si veda almeno B. Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington 1994 e Id., *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2001. Si veda anche la critica di Bruzzi all’impianto cronologico di Nichols: cfr. *Introduction*, in S. Bruzzi, *New Documentary*, cit., pp. 1-11.

¹¹ L. Rascaroli, *The Personal Camera: The Essay Film and Subjective Cinema*, Wallflower Press, London 2009, pp. 48-49. Il *disembodiment* della voce femminile nel cinema narrativo (in particolare quello hollywoodiano classico) è stato analizzato da diverse studiose. Se per Kaja Silverman il regime sonoro del cinema hollywoodiano tende a contenere il femminile dentro la diegesi negandogli lo spazio dell’enunciazione, per Britta Sjogren la voce femminile dislocata può funzionare come un elemento di disturbo narratologico capace di creare una sorta di vortice narrativo nel testo, spostando i meccanismi di soggettivazione fuori dal quadro. Cfr. K. Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988; B. Sjogren, *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film*, University of Illinois Press, Chicago 2006.

¹² *Ibidem*.

di Kassel il film è mostrato per intero in un singolo monitor; nella seconda è diviso in diciotto monitor – sei tritici di 10' e 29" ciascuno – soluzione già adottata da Akerman per *From the East: Bordering on Fiction* (1995)¹³; nella terza sala, infine, l'ultima sequenza del film – già proiettata su uno schermo nel deserto dell'Arizona al confine con il Messico – viene ri-filmata e ri-proiettata in una sorta di diretta *streaming* ante-litteram. Nell'installazione nel deserto – il cui titolo è *A Voice in the Desert* – l'immagine è visibile solo di notte e scompare all'alba perché la luce del giorno la fa sprofondare nell'invisibilità. Inoltre, verosimilmente, non ci sono spettatori ad assistere all'evento *in situ*: in un processo di progressiva smaterializzazione dell'esperienza filmica che consiste nel proiettare un'immagine evanescente in un deserto senza spettatori, Akerman compie un'operazione concettuale, e si spinge sino a una vera e propria astrazione del dispositivo. Una conquista per la cineasta, che insiste sull'assenza di traccia visibile rendendo impraticabile l'immagine e negando il corpo stesso dello spettatore¹⁴. Akerman, infatti, lavora sull'architettura dello schermo ma ne sovverte la pragmatica – tanto che finanche la doppia funzione di protezione e mostrazione che connota questo dispositivo viene meno¹⁵.

Per Giuliana Bruno il lavoro dell'artista sull'*archi-texture* dello schermo definisce una «geografia di transiti» e «di soglie, [che] oltre a contrassegnare un passaggio, consente l'accesso» e richiede di assumere «una posizione di prossimità a distanza»¹⁶. Del resto, i temi del transito, del confine culturale

¹³ È la prima installazione realizzata da Akerman (presso il Walker Art Center di Minneapolis) a partire dal documentario *D'Est* (1993).

¹⁴ È la stessa Akerman a chiarire il senso di questa oscillazione tra figurazione e narrazione come una costante del suo lavoro: «I passed through a phase in which it was inconceivable to be “figurative” or “narrative”; you had to go through abstraction. Now, with the conquest of the abstract, you can again make either the figurative or the abstract», I. Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Duke University Press, New York 1996, p. 3; É. Lebovici, *No Idolatry and Losing Everything that Made You a Slave: Chantal Akerman, Conversations*, in “Mousse”, 12.2011-01.2012.

¹⁵ Erkki Huhtamo la definisce «a surface that protected by creating a barrier against something uncomfortable or intruding» e allo stesso tempo «a means of displaying and transmitting information», E. Huhtamo, *Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen*, in “ICONICS: International Studies of the Modern Image”, Vol. 7 (2004), Tokyo: The Japan Society of Image Arts and Sciences, pp. 31-82. Sulla costitutiva *ambiguità* dello schermo cfr. anche Id., *Illusions in Motion Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2013; M. Carbone, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016. Cfr. anche G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan&Levi, Monza 2016 e il più recente W. Strauven, *Touchscreen Archaeology: Tracing Histories of Hands-On Media Practices*, meson press, Lüneburg 2021.

¹⁶ G. Bruno, *Superfici*, cit., p. 144.

e della soglia psichica sono ben presenti anche in *A Voice in the Desert*. La cineasta, infatti, lavora sull'intima relazione tra dimensione simbolica e materiale del confine, contrapponendo il sogno americano – e la fabbrica dei sogni di Hollywood – alla necropolitica del confine¹⁷, la *longue durée* delle diaspore alla discontinuità spaziale stabilita dagli stati nazione, la *potentia* trasformativa del movimento migratorio alla *potestas* conservativa dell'istituzione. Come riportato in esergo, lo schermo sul confine è una “presenza spettrale” che richiama la sottrazione dei corpi dal regime politico del visibile, una soglia oltre la quale c'è solo la morte.

Inoltre, nel caso specifico del gesto (tendenzialmente, ma mai del tutto) iconoclasta dell'allestire uno schermo nel deserto, il discorso sull'architettura del dispositivo e i valori aptici dell'immagine va incontro a un deciso slittamento sul piano concettuale. Infatti, la dialettica tra vicino e lontano – che per Bruno trova una sintesi sullo schermo – si risolve in questo caso nella performance vocale che *rimedia* la smaterializzazione dell'immagine. Là dove lo sguardo mostra i suoi limiti subentra l'ascolto, e non importa tanto la leggibilità o la referenzialità dell'immagine, quanto la sua manifesta impossibilità o, ancora, il fatto che il significato (qualsiasi esso sia) non risiede del tutto nel regime del visibile, ma esige il concorso dell'udibile. L'urto generativo che Akerman innesca tra sguardo e ascolto in *A Voice in the Desert* è analogo a quello che provoca il deperimento fisico della ninfa Eco¹⁸ al cospetto di Narciso.

Come per un'opera di progressiva dissoluzione, il corpo sparisce, finché “non rimangono che la voce e le ossa”. Ben presto anche le ossa si fanno pietra. Decorporeizzata, Eco diventa finalmente eco: il suono che le pareti montuose rimandano, pura voce di una risonanza senza corpo. Senza più bocca, né ugola, né saliva, senza più sembianza umana né figura visibile, la bella ninfa si sublima in una mineralizzazione del vocalico¹⁹.

La voce ripetuta e in dissolvenza della ninfa è la metafora acustica dei

¹⁷ Sul significato del confine in Akerman cfr. R. Bellour, *Ces images d'un malheur sans partage*, in “Trafic”, n. 35 (2000), pp. 20-24.

¹⁸ Questa intuizione è stata confermata in uno scambio di e-mail tra chi scrive e Claire Atherton.

¹⁹ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 182-183. Cfr. anche I. Margulies, *Echo and Voice in Meetings with Anna*, in *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*, a cura di G. A. Foster, Flicks Books, Trowbridge 1999, pp. 59-76.

corpi dei migranti spariti nel deserto: il suo corpo si consuma e si mineralizza, si fa tutt'uno col paesaggio e diventa paesaggio esso stesso²⁰. Alcune persone intervistate nel documentario, infatti, raccontano svariati episodi in cui i migranti, partiti in gruppo, si dileguano man mano, sopraffatti dalla fame e consumati dalle fatiche dell'attraversamento. A dispetto della *nientificazione del corpo* – e a differenza di Narciso che parla a sé stesso – Eco continua a funzionare come *specchio acustico*. Abbandona il corpo per stabilire un contatto, che invece di affermare o confermare un significato lo annulla nella ripetizione dell'identico²¹. La voce «pertiene al vivente», è «pura relazionalità» e necessita della presenza, scrive Adriana Cavarero; in latino, ci ricorda la filosofa, *vocare* è chiamare: «Prima ancora di farsi parola, la voce è un'invocazione rivolta all'altro e fiduciosa di un orecchio che la accoglie»²².

Akerman, d'altronde, ricorre a una politica della voce fondata sulla «relazionalità dell'atto di parola»²³, al centro dell'etica radicale di un filosofo come Emmanuel Lévinas, di cui frequenta le lezioni presso l'École Normale Israelite Orientale di Parigi. Questo aspetto è fondamentale per comprendere il suo gesto, e riconoscerne la traccia di altri confini: il filo spinato che divide il Messico dagli Stati Uniti, infatti, ha lo stesso senso ed effetto di quello dei campi di concentramento nazisti.

In *From the Other Side*, for instance, I show the wall to my mother and ask her what it brings to mind, and she says: “you know what”. When it is internalized, experience is given without speaking, transmitted as a spectral presence; you cannot separate yourself from it. In the film *Down There* the notion of the “Other” takes on more complexity, because it’s the same side, but the other side, the inside

²⁰ A. Fox, *Vocal Landscapes: Framing Mutable Stories in De l'Autre Côté (2002) and Une Voix Dans Le Désert (2002)*, in *Chantal Akerman: Afterlives*, a cura di M. Schmid, E. Wilson, in “Moving Image”, n. 9, Legenda, Cambridge 2019, pp. 115-126.

²¹ Margulies scrive di una “*epistolary performance*”: a proposito di *News from Home* e *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* sottolinea che la lettura è messa in scena come fosse una performance, in maniera ripetitiva e cantilenosa come di *trance*, in una ripetizione che invece di confermare il significato lo “sabota”. Cfr. I. Margulies, *Nothing Happens*, cit., p. 150.

²² A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 185. Cfr. R. Barthes, *Il corpo della musica*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, tr. it., Einaudi, Torino 1985. Sulla questione eco-narciso nel cinema cfr. A. Lawrence, *Echo and Narcissus. Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1991.

²³ A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 208. Cfr. V. Pravadelli, *Performance Rewriting Identity*, cit., pp. 170-2.

too. I try to connect to that internalization, because it's something you have to live with, that lives there before you. But it's hard. The reason is that I touched another limit, which is myself²⁴.

Akerman sente di toccare il limite e lo esprime mettendo in scena un cinema fuori di sé: fuori dalla sala, fuori dalla narrazione e dalla rappresentazione e persino fuori dallo schermo. In un atto di *disembodiment* radicale che coinvolge il corpo e il dispositivo, sceglie il deserto come locus discorsivo e anti-identitario della deterritorializzazione per eccellenza, dove far riecheggiare le voci di coloro che sono stati esclusi dal regime del visibile²⁵.

Intervistata nel 2011 da Élisabeth Lebovici a proposito dei suoi progetti futuri, l'artista afferma di avere un vuoto nella sua capacità uditiva e di voler «fare un film che descriva tutti gli effetti di questa perdita»²⁶. La sua *menomazione* non è solo uditiva, ma è anche e innanzitutto una relazione non risolta con il mondo e le sue rappresentazioni. È il senso profondo della fragilità dell'esistenza umana e di una vita condotta sul margine, di fronte alla quale l'immagine o si ritira o esplose producendo un boato come quello di *Saute ma ville* (1968), il primo film di Akerman girato appena diciottenne e a cui fa riferimento l'esergo: tredici minuti di cantilena/pigolio senza senso che culminano nell'esplosione dell'intera città²⁷, ovvero nella *nientificazione* dell'immagine in movimento e del Sé.

²⁴ É. Lebovici, *No Idolatry and Losing Everything that Made You a Slave*, cit.

²⁵ Figura primaria dell'immaginario e del vocabolario cinematografico, il deserto ricorre con una certa frequenza negli ultimi lavori di Akerman. Si pensi a *No Home Movie* (2015) e all'installazione *Now*: le scene dell'uno si ritrovano nell'altro e viceversa; il primo, infatti, è stato montato nel 2014, quando Akerman e Atherton stavano lavorando all'installazione che avrebbe dovuto prendere il titolo di *From the Mother to the Desert*.

²⁶ É. Lebovici, *No Idolatry and Losing Everything that Made You a Slave*, cit.

²⁷ Cfr. B. McBane, *Walking, Talking, Singing, Exploding... and Silence: Chantal Akerman's Soundtracks*, in "Film Quarterly", Vol. 70, n. 1 (2016).