

I primi film italiani realizzati con materiali d'archivio si legano all'indagine storica, o meglio, costruiscono una contro-storia attraverso molteplici testimonianze visive, come un percorso nel tempo documentato *dal* cinema. L'archivio è sia una testimonianza del passato, sia una nuova possibilità espressiva, che prefigura gli usi creativi che seguiranno. Queste prime esperienze sono del tutto straordinarie, nel duplice senso di anomale e di eccezionali, almeno per il valore testimoniale che ci consegnano: un patrimonio di memorie che si costituisce a sua volta come archivio. È il caso di *Giorni di gloria* (Mario Serandrei, Giuseppe De Sanctis, Luchino Visconti, Marcello Pagliero, 1944-45) film *della* Resistenza: ricostruzione delle lotte partigiane, della clandestinità e della Liberazione; come dire, il fuori campo della storia ufficiale, l'immagine censurata dai bollettini di regime del Luce e, insieme, il presente della guerra nel suo disfacimento caotico e violento. Film collettivo, su una rivolta che unisce migliaia di italiani, *Giorni di gloria* moltiplica anche gli sguardi, assemblando immagini filmate da anonimi partigiani o da reporter al seguito delle truppe alleate, a ricostruire la memoria nel pieno degli eventi, con il senso di un presente che è già Storia.

Fantasma della visione



Breve storia del riuso dei materiali d'archivio,
da *Giorni di gloria* ai lavori di Gianikian & Ricci Lucchi.

di Luisella Farinotti

Anche *All'armi, siam fascisti* (Cecilia Mangini, Lino Del Frà, Lino Micciché, 1962) fa i conti con la Storia italiana recente: a partire da tantissimi materiali d'archivio recuperati non senza difficoltà, smaschera i legami con un passato mai davvero affrontato – dalla guerra di Libia al ventennio fascista, dalla Resistenza fino agli scontri sanguinosi del '60, legati alla politica del governo Tambroni – costringendo a rivedere la propria storia, velocemente liquidata nell'illusione della democrazia. Film politico, a lungo censurato, in cui la marcia su Roma e le cariche della polizia sembrano riflettere una stessa logica del potere, *All'armi siam fascisti* ricorre a una voce narrante che ci guida nella lettura delle immagini, consegnando al sonoro un'esplicita funzione di decostruzione del visivo. È del poeta Franco Fortini la voce sgomenta e accorata cui è affidata la *parola* che ci aiuti a vedere e a prendere posizione. Sono sempre due artisti, Renato Guttuso e Giorgio Bassani, a leggere il testo di accompagnamento delle immagini d'archivio che compongono la visione apocalittica de *La rabbia* (1963), di Pasolini, film sulla Storia come catastrofe, sulla fine dell'innocenza di un paese all'inseguimento del miracolo del consumo e del capitale. La “nuova preistoria” di una “quotidiana volgarità” emerge prepotente nelle immagini triviali e sensazionalistiche dei cinegiornali o della televisione, nel magma caotico di visioni che compongono questa elegia funebre che solo la parola riesce a illuminare. Il tessuto sonoro – il commento in versi a dire tanto le ragioni politiche quanto lo scorato sentimento poetico di Pasolini – si sovrappone e contrasta il “brusio delle immagini”, aprendo a una possibile, disperata autenticità.

Proprio il ricorso alla parola come ordine espressivo e narrativo fondamentale allontana queste prime esperienze dal found footage propriamente inteso. Se anche il montaggio agisce per contrasti o risonanze inaspettate, i materiali d'archivio hanno in questi film un'evidenza documentale e ideologica, o una caducità che la parola riscatta. Nella pratica del found footage il riuso supera l'obiettivo testimoniale e di restituzione del passato per aprirsi alla *riscrittura* dei materiali preesistenti, affidando al montaggio e alla manipolazione dei fotogrammi (re-inquadrati, ricolorati, rallentati, immobilizzati in *still frame*) la possibilità di re-inventare il senso, attribuendo nuovi significati alle immagini di repertorio, spesso lontani dalle intenzioni del testo originario. Nel cinema sperimentale il found footage designa “l'integrazione risignificante” dei materiali d'archivio, una forma di “serialità eversiva” che rompe l'idea di ripresa come ripetizione, copia o calco attraverso un gesto paradossale di replica totale, fin della materia del cinema. In questa logica si inserisce il lavoro pionieristico di Grifi e Baruchello, *La verifica incerta* (1965), che montando centinaia di frammenti di film hollywoodiani smonta il sogno e l'ideologia americana, mina la trasparenza narrativa e immaginaria del cinema classico, il suo realismo da cliché. Nel progetto dei due artisti, dopo la prima proiezione la pellicola doveva essere fatta a pezzi e distribuita al pubblico, ulteriore gesto di ribaltamento che avrebbe consegnato il film al suo destino di perdita.

Anche Paolo Gioli, nelle sue sperimentazioni d'archeologia mediale, assembla pellicole ritrovate, spesso di anonimi cineamatori, a comporre un catalogo di immagini e di sguardi, come in *Anonimatografo* (1972), o nel successivo *L'operatore perforato* (1979), realizzato con pellicola 9,5mm Pathé Baby, indagini sulle forme e i processi del vedere, in cui il cinema è un dispositivo di organizzazione dello sguardo e l'immagine una materia da analizzare e manipolare più che il deposito di un frammento di mondo.

Le operazioni di riutilizzo e riscrittura possono essere diverse, ma comune è il gesto combinatorio di selezione e accumulo, la tendenza all'inglobamento di elementi eterogenei, la predilezione per il frammento e la frammentazione. Oggetto della ricerca di tanto cinema di found footage è l'ambigua verità delle immagini, il significato nascosto ai margini dell'inquadratura, nei dettagli sfuggiti al controllo della posa, alle intenzioni di chi ha girato. È questo radicale spostamento di sguardo, questa “visione laterale”, che consente di scoprire nuovi significati, spesso celati nell'inapparente. Proprio questo resto oscuro da riesumare interessa a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi – tra i più noti e certo tra i più importanti artisti italiani a lavorare su immagini d'archivio –: “noi trattiamo il carattere malinconico e quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto”. In cui il morto è letteralmente il cadavere delle immagini riesumate, ma insieme è anche il fantasma del passato che le immagini occultano. Al senso di perdita che le immagini in rovina ci consegnano si accompagna un gesto di redenzione che ne riattiva la memoria, le riporta a nuova vita, le rende disponibili per nuove letture.

Da questo punto di vista le immagini non tanto testimoniano, ma sono oggetto esse stesse di sguardo, dato in sé e per sé. Questo lavoro analitico e decostruttivo è il punto di partenza per la composizione dei loro film, in cui le immagini provenienti dagli archivi più diversi (film di famiglia, filmati militari, lavori di pionieri del cinema, come Luca Comerio, o di operatori sconosciuti sottomessi agli imperativi di regime) vengono rifilmate fotogramma per fotogramma e poi riconfigurate attraverso il montaggio. Se *Dal polo all'equatore* (1986) è il più famoso dei loro lavori, è con i successivi *Prigionieri della guerra* (1995), *Su tutte le vette è pace* (1998) e *Oh, uomo* (2004) che realizzano il *Tritico del '900*, vero e proprio catalogo dell'orrore della Storia, memoria di un secolo che è una scena di macerie. La loro contro-lettura svela “un film sotto il film”, smascherando il significato ideologico delle immagini di partenza.

Negli ultimi anni è sempre più frequente la presenza di materiale proveniente dagli archivi più disparati non solo nel cinema sperimentale e nel documentario – ricordiamo almeno i lavori di Costanza Quatriglio, Alina Marazzi, Gianfranco Pannone, Isabella Sandri e Giuseppe Gaudino o di Andrea Segre – ma anche nella ricerca di registi come Marco Bellocchio, Franco Maresco o Pietro Marcello. L'ampiezza del fenomeno si spiega solo in parte con la facilità di accesso e saccheggio di materiali preesistenti garantita dal digitale, è piuttosto un sintomo culturale vasto e profondo, di una ricerca nel passato delle tracce del nostro incerto e oscuro presente. Le immagini ne sono l'intricata premonizione: il disegno di una realtà o la forma di uno sguardo che non abbiamo saputo riconoscere e che si tratta ora di riscrivere.