



10/2018

SciAmi | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini

Articoli di

Francesco Fiorentino

Richard Schechner

Günther Heeg

Nikolaus Müller-Schöll

Cosetta G. Saba

Raymond Bellour

Janet Cardiff e George Bures Miller

Dalida D'Amico e Aldes





Sciàmi | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale
Teatro

Francesco Fiorentino

Conflitti di Proprietà

Richard Schechner

EXODUCTION

Camaleonte, sciamano, imbroglione, artista, superesperto, regista, leader, Grotowski

Günther Heeg

Cos'è il teatro transculturale?

Teatro

Nikolaus Müller-Schöll

Il dramma dell'identità. Teatro, identità, politica, (ri-)appropriazione

Cosetta G. Saba

Carmelo Bene e la decostruzione delle arti del secondo Novecento

Video

Raymond Bellour

Foto, cinema, foto, cinema – movimenti di Ross McElwee

Suono

Janet Cardiff e George Bures Miller

Sounds Like Theatre

Atlante

Aldes, a cura di Dalila D'Amico

Le Tante Facce di Aldes

Allegati

Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

Luciano Berio | Giorgio Barberio Corsetti | Teatrino
Clandestino | La Gaia Scienza | Sosta Palmizi

COMITATO SCIENTIFICO:

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannioli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE:

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

REDAZIONE:

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami|ricerche, n. 4, Ottobre 2018

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-4>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami|edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com



1 https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Copertina

Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503, Louvre, Parigi. Foto del 16 Giugno 2018 di Anna Pirri.

Retro di copertina

andcompany&Co, *Black Bismarck*. 25 Settembre 2013, © MuTphoto/ Barbara Braun.

Immagine di copertina di ogni articolo

Ryszard Cieślak, Jerzy Grotowski e Aleksander Lidtke durante il viaggio verso l'Australia nella primavera del 1974. Foto di Andrzej Paluchiewicz.

Morgenland, diretto da Miriam Tscholl. Teatro di Hildeberg, 12-02-2016. Nella foto: Ibrahim Mahamed Quadi, Sami Ramadan, Rouni Mustafa, Tarek Alsalloum, Ashraf Ayash e spettatori. Foto di David Baltzer.

Blind Poet, regia di Jan Lauwers, 2015, kunstenfestivaldesarts di Bruxelles.

Ross McElwee, *Photographic Memory*, 2012. Nella foto Adrian Ross.

Janet Cardiff e George Bures Miller, *Paradise Institute*, 2001. Foto di Roman März, Haus der Kunst, Monaco 2012.

Aldes, *Carne Trita*, 2011.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



Foto, cinema, foto, cinema - movimenti di Ross McElwee

Raymond Bellour

Traduzione dal francese di Matteo Martelli

ABSTRACT

Ross McElwee è indubbiamente il cineasta che ha ostinatamente tentato di circoscrivere il rapporto impossibile tra la fatale oggettività della registrazione del mondo e il sentimento interiore che si suppone corrisponda a questa presa. Scrive anche in *Trouver sa voix*, dove ripercorre la genesi del cinema d'intimità di cui non smette mai di cercare di perfezionare la formula: «Doveva allora ben esserci un modo attraverso cui la presenza oggettivante della cinepresa si fondesse con la prospettiva soggettiva del regista che la tiene». Questo modo viene trovato attraverso una voice-over quasi continua che consente di entrare nel pensiero del regista parallelamente alle immagini che mostra, così come McElwee stesso si trova stranamente moltiplicato nell'ultimo suo film, *Photographic Memory*. La foto diventa doppiamente una condizione del cinema, con l'aggiunta di un'intimità che immagina sia per il tempo che per il pensiero.

Ross McElwee is undoubtedly the filmmaker who has stubbornly attempted to circumscribe the impossible relationship between the fatal objectivity of the recording of the world and the inner feeling that is supposed to correspond to this grip. He also writes in Trouver sa voix, where he traces the genesis of the cinema of intimacy of which he never stops trying to perfect the formula: «There must then be a way through which the objectifying presence of the camera merges with the subjective perspective of the director that hangs it». This way is found through an almost continuous voice-over that allows to enter the director's thinking parallel to the images he shows, as McElwee himself is oddly multiplied in his last film, Photographic Memory. The picture becomes doubly a condition of the cinema, with the addition of an intimacy that imagines both for time and for thought.

* Contributo direttamente richiesto dal comitato editoriale per riconosciuta competenza sull'argomento.

Non c'è dubbio che Ross McElwee sia il cineasta che con più ostinazione ha tentato di circoscrivere il rapporto impossibile tra la fatale oggettività della registrazione del mondo e il sentimento interiore che si suppone corrisponda a questa presa. È questo un tema sul quale l'autore ritorna seguendo l'elaborazione in vivo dei suoi film come nel corso del testo-programma del quale ha tentato qualche anno fa di riprendere i fili, da Charleen (1978), il suo primo, a Time Indefinite (1993), all'epoca il suo ultimo lavoro. Da questa prospettiva McElwee ha espresso un giudizio severo sulla maggior parte delle prove di "cinema-verità", francesi come americane, che hanno contribuito a formare la sua coscienza di futuro regista. «Filmare la realtà in maniera rigida, senza permettere l'accesso ai pensieri interiori del regista, aveva per risultato d'oggettivare un'esperienza personale la cui stessa natura reclamava invece un'interpretazione soggettiva. Doveva allora ben esserci un modo attraverso cui la presenza oggettivante della cinepresa si fondesse con la prospettiva soggettiva del regista che la tiene»¹. Questo è appunto il dilemma che risolve attraverso Backyard (1984), il suo quarto film: «[...] perché ho cominciato ad esplorare la possibilità di una narrazione personale, soggettiva, attraverso la voce off – una narrazione che è stata il riflesso delle mie reazioni e delle mie osservazioni su ciò che accadeva durante le riprese. Quando l'operazione funziona, non soltanto si ha l'impressione di vedere attraverso gli occhi del regista, ma anche di entrare all'improvviso nei suoi pensieri»². Così, sostenuto e pungolato dalla voce, «il minimo movimento della cinepresa sarebbe inconsciamente avvertito come segno dell'essere invisibile, vivo e in movimento, che tiene la cinepresa»³. Invisibile e pertanto visibile, a momenti, grazie a diversi sotterfugi (specchio, cinepresa liberamente azionata o data per qualche istante a un'altra persona), così da legare meglio quel corpo a questa voce, e dare l'illusione di una presenza avvolgente di cui il procedimento ineluttabile del film costruisce l'auto-legenda. McElwee sottolinea come questo equilibrio sia costantemente minacciato dal rischio di un'autorità eccessiva della voce, per la necessità della sua costruzione, in parallelo a ciò che avviene con la strutturazione di tutti i motivi-immagini nel montaggio. Il rischio diventa «il compiacimento narrativo»⁴, mentre si tratta prima di tutto di «disegnare un motivo ondulatorio dove l'immersione nella mia vita personale e il mondo intorno a me, il mondo visto, si scambino posto di continuo»⁵. Un ritmo difficile da sostenere, insiste: «e sono sicuro che ricado continuamente da un lato o dall'altro. Ma cerco di conservare un equilibrio»⁶.

Ogni film di McElwee, nel corso della sua elaborazione a partire da materiali accumulati in un disordine di principio nella casualità degli anni, ricerca ed estende la possibilità di questo «ritmo ondulatorio»⁷. Garante virtuale di una pseudo-realtà della vita stessa, esso spiega che, appena visti, e quasi nel tempo stesso del loro sviluppo, questi film si offrono allo spettatore come una sfida lanciata alla memoria. Al punto che la loro riuscita

1 R. McElwee, *Trouver sa voix*, in «Trafic», n.15, 1995, p. 18.

2 *Ivi*, p.21.

3 *Ivi*, p.22.

4 *Ivi*, p.24.

5 *Ibidem*.

6 *Ivi*, p.28.

7 *Ibidem*.

ta, quell'arte di tenersi nell'intimo dell'esperienza di una vita pazientemente ricostruita, condivide con la vera vita il fatto inalienabile che il corpo scisso da tutto ciò che ne nutre la durata sfugge via via alla coscienza interna di ogni vivente.

È rispetto a questa tensione che l'ultimo film di McElwee incarna un privilegio che è concentrato nel suo titolo: *Photographic Memory* (2011). Nel film veniamo a conoscenza, come già era per *Trouver sa voix*, che McElwee voleva anzitutto diventare un fotografo, o uno scrittore, prima di optare finalmente per il cinema: un cinema però oramai segnato da questa doppia vocazione iniziale. Il film sviluppa questa precedente vocazione come fotografo secondo un intreccio quasi impossibile da rendere tanto la voce dell'evocazione ne traccia insieme le diverse componenti, tra temporalità diverse e due media o due arti differenti. *Photographic Memory* si apre, mentre il titolo appare, su una foto in bianco e nero di una strada bordata di alberi che attraversano in sovraimpressione le perforazioni di una pellicola (l'immagine ritornerà, molto più tardi, come un'illustrazione dei possibili errori di un fotografo ancora amatore e che possiamo leggere anche come il segno di una ricerca d'avanguardia). Ma il suono, nella voce di Adrian, il figlio di McElwee, segna subito l'inizio di un giocoso incontro di boxe tra i due figli del regista (Adrian già preadolescente, Marian molto più giovane), mentre queste immagini girate molto tempo prima diventano l'inizio del nuovo film che il padre intraprende.



Ross McElwee, *Photographic Memory*, 2012.

Si aprono così temporalità diverse a partire dal motivo centrale che si disegna attraverso il film, quello del rapporto divenuto difficile tra il padre e il figlio adolescente, con il quale vive ormai solo: anzitutto, il presente di questa relazione, che si raddoppia su sé stesso grazie all'iscrizione, breve ma insistente, del rapporto posto come equivalente tra McElwee adolescente e suo padre (questo era largamente il tema di *Backyard*, di cui ritornano alcune inquadrature); poi il passato del tempo ideale dell'infanzia in compagnia

di un figlio adorato; infine, il presente subito diviso del viaggio che McElwee compie in Bretagna sulle tracce del suo lontano passato, quando era ancora un giovane apprendista fotografo in cerca di una identità sfuggente – viaggio che diventa il cuore stesso del film e il suo motivo saliente, perché il conflitto e la mescolanza di tempi che immediatamente implica si trovano duplicati nella forza oscura che unisce e oppone il cinema e la fotografia. Tra queste temporalità la voce naviga con la plasticità che le è propria: la possibilità che ha il linguaggio di poter unire in un solo enunciato diversi strati temporali, aumentando in tal modo gli effetti propri alla coesistenza di diverse materie di immagini. Effetti che provocano ancora ulteriori divisioni, distendendo il tempo su sé stesso.

Così, quando ad inizio del film McElwee evoca la decisione rimettere in carreggiata suo figlio, divenuto problematico per il resto della famiglia, sullo schermo appare una giustapposizione di tre foto che la cinepresa percorre con un lento movimento panoramico: Adrian bambino con sua sorella minore; la madre, il cui viso è tenuto fuori campo e Adrian contro di lei in primo piano; e il padre, McElwee, che cerca di tenere con entrambe le mani le braccia di Adrian mentre si precipita, con il corpo, come preso da un misterioso movimento disarticolato, verso l'obiettivo che lo sta fotografando. Al punto che, nonostante il doppio movimento della cinepresa e quello indotto dall'animazione della parola, avvertiamo subito quel potere di fissare l'attenzione proprio della fotografia. È questo un effetto che si estende, non appena si ripresenta, quando McElwee, per cercare di comprendere suo figlio attraverso ciò che lui stesso era alla stessa età, comincia a esplorare i negativi di molte fotografie scattate negli anni Settanta e particolarmente nel corso dell'anno passato in Francia. C'è un momento che colpisce particolarmente rispetto alle tensioni che il flusso improvviso delle foto può suscitare. È quando, evocando la sua propensione per il violino che si mescolava a quella per la fotografia, il vibrato accelerato di un'aria di musica country accompagna un lento movimento di cinepresa che precorre questa volta dei provini che mostrano una campagna bretone immobilizzata in una sorta di eternità.

Ma è con il viaggio che McElwee intraprende dopo essersi lungamente attardato sulle pagine del suo vecchio diario e dei suoi quaderni costellati di disegni, di note di lettura, di progetti di romanzi (che vengono mostrati anche al figlio), che la presenza della fotografia diventa più insistente, facendo corpo con il film e saturandolo. A Saint-Quay, piccolo porto della Bretagna dove un tempo McElwee si era installato, il regista cerca ora due esseri che le foto testimoniano con ostinazione, pur tra le molte altre che si accumulano seguendo il montaggio e di cui i contrasti del bianco e nero ne sottolineano il valore d'archivio. Uno è Maurice, il fotografo locale che aveva assunto McElwee come assistente prima di licenziarlo inesplicabilmente per un'oscura storia di negativi danneggiati, forse legati a delle immagini di nudi femminili che questo artigiano amava scattare persuaso peraltro della superiorità del valore documentario della fotografia, della sua realtà di "cartolina", a scapito della sua dimensione artistica. L'altra persona che McElwee cerca è Maud, una fruttivendola alla quale è stato legato per qualche tempo e di cui nei suoi quaderni aveva fatto l'eroina di un progetto di romanzo: ci sono tre brutte foto fatte da McElwee che la mostrano, ma malamente, mentre una quarta, ripresa più volte nel film, trasmette il lampo di un bel viso. Due pieghe verticali inquadrano questa foto che Maud gli aveva dato, aprendo in questa immagine del passato un ulteriore strato di tempo che

sviluppa la voce off («Questa foto è restata piegata per un anno nel mio portafoglio dopo il mio ritorno negli Stati Uniti»⁸).



Ross McElwee, *Photographic Memory*, 2012. Maud.

La pressione della fotografia si estende, così, attraverso dei motivi e degli accenti diversi. In primo luogo, non avendo ancora ritrovato le tracce di Maurice, McElwee accompagna dei fotografi nel loro lavoro quotidiano. Tra questi, Cécile Le Brun, una giovane donna che lavora per l'ufficio del turismo di Saint-Quay e fa delle foto per cartoline o brochure. Tra loro, all'alba, dopo una ripresa rinviata per mancanza di luce, avviene una lunga discussione sui meriti rispettivi del digitale e dell'analogico – «Dove sono le foto, dove è finita la pellicola? La pellicola 16mm che si può tenere nella mano». McElwee ne vanta così il calore, la luminosità, mentre lui stesso sta girando per la prima volta in digitale e appaiono per contrasto, in un'inquadratura stretta, diversi piani di Adrian bambino che gioca su una spiaggia e che segue, secondo un bilanciamento tra passato e presente che ritma tutto il film, un dibattito tra il padre armato della piccola cinepresa a mano che gli permette di cogliere le variazioni del suo corpo in cerca di realtà e il figlio che trova meno "sfigato" usare un piede da cinepresa per i suoi propri progetti di novello cineasta. O ancora, tra i fotografi che McElwee accompagna c'è Eric Béranger, il proprietario del "Morgan' Photo", i cui muri sono interamente ricoperti di fotografie. Lo vediamo mentre

////////////////////////////////////

8 Inesplicabilmente, queste due pieghe figurano sulla copia fotografica che Hélène, la vedova di Maurice, ritrova in uno degli album di suo marito, come se i tratti della piega fossero un motivo interno all'immagine (cosa smentita dal fatto che essi continuano nel quadro bianco che la circonda).

sostituisce la pellicola (36 scatti, 400 asa) del suo vecchio apparecchio analogico, prima che McElwee l'accompagni per un matrimonio di cui il regista stesso approfitta per il suo documentario, quasi etnografico, sulle nozze alla francese. Mentre Béranger mitraglia di scatti la cerimonia, McElwee, con una digressione, trova l'occasione per mettere a confronto i luoghi del presente che la cinepresa sta filmando con quello che nel passato ha fissato con il proprio apparecchio fotografico.

Questo confronto – a cui segue la lunga serie delle sue vecchie fotografie, testimoni delle sue ricerche formali, degli errori e dei successi del giovane fotografo, che vengono mostrate per tutto il tempo necessario affinché lo sguardo dello spettatore vi si iscriva –, questo confronto è per McElwee momento di una duplice riflessione che nasce da una nuova evocazione di Maurice. In primo luogo, la teoria della “decontestualizzazione” della fotografia, difesa dal suo datore di lavoro, secondo la quale il ricordo delle circostanze legate allo scatto dell'immagine, sempre minacciato di sparire, può variare da qualche ora a dei decenni. In secondo luogo, è l'occasione di questo momento, ancora traumatico, in cui Maurice, sorgendo davanti a McElwee con in mano la fotografia di una giovane donna nuda, lo aveva rimproverato d'aver smarrito i negativi e licenziato all'istante con una brutalità il cui ricordo ancora lo stupisce. Al punto che a volte gli pare, ed è cosa su cui insiste lungamente, di dover mettere in dubbio la veridicità di questo ricordo, chiedendosi invece se le ragioni del licenziamento non fossero semplicemente dovute alla sua incompetenza. L'inquadratura che evoca questo ricordo così difficile da fissare è un piano sorprendente. Essa segue all'immagine sfocata di un bar, l'ultima della serie di fotografie di McElwee che si sono succedute: sulla destra è inquadrato il volto lunare di un uomo (si può immaginare che si tratti di Maurice) dai lineamenti di un bianco lattiginoso quasi scomparsi, gli occhi fissi, come se cercasse di vedere oltre questa cancellazione di cui è oggetto. Il lungo piano che segue (43 secondi), durante il quale i dubbi di McElwee si manifestano, è un movimento in avanti lungo una stradina stretta circondata da case in pietra, che va restringendosi man a mano che la cinepresa avanza e il cui bilanciamento traduce lo sforzo del corpo per mantenere l'inquadratura. Di modo che nel momento in cui i due muri si sono sufficientemente ravvicinati l'uno all'altro, non permettendo più di vedere nella loro linea di fuga che la finestra lontana di una casa e il cofano di un'automobile rossa parcheggiata nella strada sulla quale sfocia il vicolo (sempre più stretto), si ha come il sentimento che questa avanzata ritmata dai dubbi che esprime la voce di McElwee traduca plasticamente lo sforzo della memoria per concentrarsi, fissando il punto dell'enigma che sorge dalla sua evanescenza.

Al punto che bisogna che ci si chieda cosa implicino queste parole, nella loro semplicità apparente: *photographic memory*. Esse denotano in primo luogo la memoria che si ha della fotografia, la possibilità di situarla (nel senso in cui ne parlava Maurice) nel contesto in cui è stata scattata (un dato, esso stesso, plurale). In maniera più essenziale, quelle parole implicano ciò di cui la foto è la memoria, la prova d'esistenza, il famoso “è stato” barthesiano. Ma nel film, di cui quelle parole sono appunto il titolo, esse sostengono anzitutto un doppio movimento. Un primo è quello, personale, di McElwee, ciò che l'ha fatto progressivamente passare dalla fotografia al cinema e che il film testimonia. Un

secondo, all'interno del film stesso, in cui quel titolo risuona come l'eco pressante di questo mutamento, il passaggio costante che si opera dalla foto verso il cinema, a profitto evidente del film che trascina i segni dispersi di tutte le immagini del passato verso questo presente, al tempo stesso stratificato e fuggevole a man a mano che la proiezione avanza. È in questo modo che le parole, photographic memory, acquistano un significato saliente, toccando la questione del ricordo possibile dello stesso film, della coscienza che se ne può via via riacquistare: coscienza evidentemente sempre più o meno virtuale e sottomessa in più a delle variazioni individuali di cui sembra infine illusorio cercare di prenderne le misure esatte.

Ho già citato altrove le parole di Gisèle Frenud, riportate da Teri Wehn-Damisch, sul supplemento di memoria proprio dell'immagine fissa in rapporto all'immagine in movimento («È sempre l'immagine fissa e non quella in movimento che resta scolpita nello spirito»⁹). Rosalind Krauss, alla quale era indirizzata la frase riportata da Teri Wehn-Damisch, ne dona come esempio, in una foto del celebre Henri Cartier-Bresson, lo schiaffo dato da una donna, durante un interrogatorio, all'informatrice della Gestapo che l'aveva denunciata: il gesto così colto dalla fotografia mantiene più efficacia di quanto ne abbia il suo movimento sviluppato nel film realizzato da Cartier-Bresson nello stesso momento. Se riporto questo esempio è per provare a cogliere il supplemento d'intimità psichica indotto in Photographic Memory dall'inclusione permanente della fotografia che diventa una condizione del film.

Essere al cinema, presi dallo scorrere dello spettacolo, significa anche essere la preda, per intermittenze variabili, di molti eventi psichici possibili, di ricordi virtuali del film stesso che doppiano la percezione attuale. Questi ricordi intermittenti, per natura allucinatori, non sono né fissi né mobili, ma l'uno e l'altro insieme, come lo sono le immagini mentali, in una proporzione indecidibile per la semplice esperienza soggettiva. Il fatto di essere messi a confronto più o meno costantemente, come accade in Photographic Memory, a delle foto per essenza immobili, e in più in bianco e nero, mescolate al movimento ordinario del film, è una maniera singolare di provare, nella proporzione della sua accentuazione così prodotta, il processo di doppia vista inerente all'esperienza dello spettatore di cinema. Poiché ogni immagine fissa favorisce, secondo la materialità del suo corpo proprio, delle fissazioni percettive che scavano il movimento e inducono, al cuore dell'ipnosi legata al flusso della proiezione, una dimensione di fascinazione riflessiva che potremmo qualificare come ipnosi critica¹⁰. Questo processo è tanto più attivo quando incontra, in una maniera tanto variabile quanto imprevedibile, delle irruzioni di strati di differenti passati che si mescolano ai diversi presenti che si succedono e di cui il film sposa la curvatura e tra i quali il commento favorisce una costante compenetrazione. Per esempio quando, col pretesto delle ultime parole pronunciate da McElwee durante quel movimento in avanti nel vicolo («Forse non ho mai osato confessarlo, soprattutto a

////////////////////

9 R. Bellour, *Du photographique* (2005), ripreso in *La querelle des dispositifs. Cinéma, installations, expositions*, Paris, P.O.L., in «Trafic», 2012, p. 188.

10 Gilles Deleuze utilizza questa espressione a proposito del cinema di Alain Resnais, nel capitolo *Pointes de présent et nappes de passé (L'image-temps)*, Paris, Les Éditions de Minuits, 1985, p. 163). Va da sé che questa espressione è qui impiegata in senso contrario alla diffidenza che Deleuze ha sempre manifestato per la fotografia, dal suo saggio su Bacon fino ai suoi volumi sul cinema.

mio padre»), il movimento stesso prosegue su quest'ultimo che avanza, in una postura dritta e impressionante, nella penombra del corridoio dell'ospedale in cui lavora.

Al punto che, richiamandosi tanto alle articolazioni proposte da Gilles Deleuze tra le "punte di presente" e le "falde del passato" ne *L'image-Temps*, quanto a quelle che si trovano proiettate in un suo ultimo testo tra le immagini della percezione e le immagini virtuali del ricordo che vi si legano trasformandole¹¹, sembra chiaro che l'espressione *photographic memory designa*, piuttosto che la memoria ristretta di cui la foto offre la prova materiale sotto forma di un punto di tempo immobilizzato, il movimento in atto che, trasformando la foto in film, tramuta in un modo oceanico la memoria fotografica in memoria filmica. Così, nello stesso modo in cui McElwee ha provato ad unire in quanto cineasta l'obiettività materiale del mondo e il sentimento interiore che essa suscita, si realizza una simbiosi tra lo svolgimento materiale del film e l'esperienza propria del corpo psichico del suo spettatore.



11 G. Deleuze, *L'actuel et le virtuel* (1995), presente nella riedizione del libro scritto con C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs-Flammarion, 1996.



ISSN 2532-3830



2532-3830-4