INCONTRI

Introduzione

Le pagine che seguono raccolgono in un dossier materiali di natura differente. Si tratta anzitutto di due testi dedicati al cortometraggio "Tutto qui" di Anna Marziano, il primo a firma della regista, il secondo a firma di Federico Leoni.

"Tutto qui" è stato realizzato dalla regista durante la "Résidence numérique Bibliothèque Nationale de France – Fondation Simone et Cino Del Duca 2020-2021", che prevedeva l'incontro con l'archivio Gallica attraverso un primo tempo di residenza presso la Bibliothèque e un secondo tempo di residenza presso la Villa Médicis (Roma). Le residenze artistiche presso la BnF nascono con l'intenzione di far vivere il patrimonio delle collezioni BnF e in particolare la Residence Numérique è legata all'archivio digitale Gallica, anche se l'artista invitato può accedere a tutte le collezioni della biblioteca, sia digitali sia fisiche.

"Tutto qui" è stato realizzato nell'inverno 2020-2021 e ultimato nell'autunno 2021. Un montaggio ancora provvisorio è stato discusso in ottobre 2021 all'Università di Verona nel contesto di un ciclo di incontri promosso dal Gruppo interdipartimentale "Contemporanea" e dal Centro di ricerca su filosofia e cinema "Philm". Federico Leoni, Gianluca Solla e Nicola Turrini sono stati tra i primi spettatori di questa versione provvisoria, e in particolare Federico Leoni ne ha tratto spunto per un testo che è quello che qui presentiamo. Nel novembre 2022 la regista ha proposto all'autore di filmarlo mentre leggeva quel testo, seduto su una poltrona immersa nel verde della campagna padovana.

La sera del 14 dicembre 2021 la regista ha tenuto un artist talk alla Bibliothèque Nationale, durante il quale ha parlato della residenza appena conclusasi presso la BnF, ha proiettato "Tutto qui", ha mostrato il video realizzato con la partecipazione di Federico Leoni e ha proposto alcuni estratti da un film precedente, "Al largo", mettendone in luce certi elementi di contiguità (https://www.bnf.fr/fr/agenda/restitution-de-la-residence-numerique-danna-marziano).

"Tutto qui" è poi stato presentato in première italiana al Pesaro Film Festival, nel Giugno 2022, nell'ambito di una retrospettiva integrale dei lavori di Anna Marziano curata da Rinaldo Censi e Federico Rossin.

Nei mesi successivi alla presentazione del film, Anna Marziano e Federico Leoni hanno prolungato il loro scambio in una serie di lettere che qui presentiamo in coda ai testi appena richiamati.

Di questo insieme di interlocuzioni il dossier che qui presentiamo vuole offrire una traccia e un primo risultato.

Anna Marziano

Tutto qui

Je vous invite à me suivre dans les humeurs sombres de la terre et parmi les galeries et les tunnels de ce nouveau film qui s'intitule *Tutto qui*. Je vous propose de procéder en remuant le terrain, traversant ses différentes strates, partageant avec moi la joie de trouver soudainement une fente, une forme, là où nous ne l'attendions pas. Voyons comment ce film est né.

L'expression italienne « *utto qui*» porte en soi, d'une part, un élan vital (« c'est déjà tout ici, tout est ici ») et, d'autre part, un certain sens de la mesure («c'est tout, il ne s'agit que de cela»).

Pendant l'hiver 2020-2021, confrontée comme nous tous aux vagues de la pandémie, mes préoccupations portaient surtout sur notre usage excessif de la terre et des ressources naturelles ; j'ai été particulièrement touchée par la question de l'appauvrissement du sol et par l'organisation des techniques de l'agriculture et de l'industrie agroalimentaire. Je découvrais alors l'existence de disciplines comme la pédologie et de l'édaphologie et plusieurs scientifiques ont eu la gentillesse de m'en apprendre davantage.

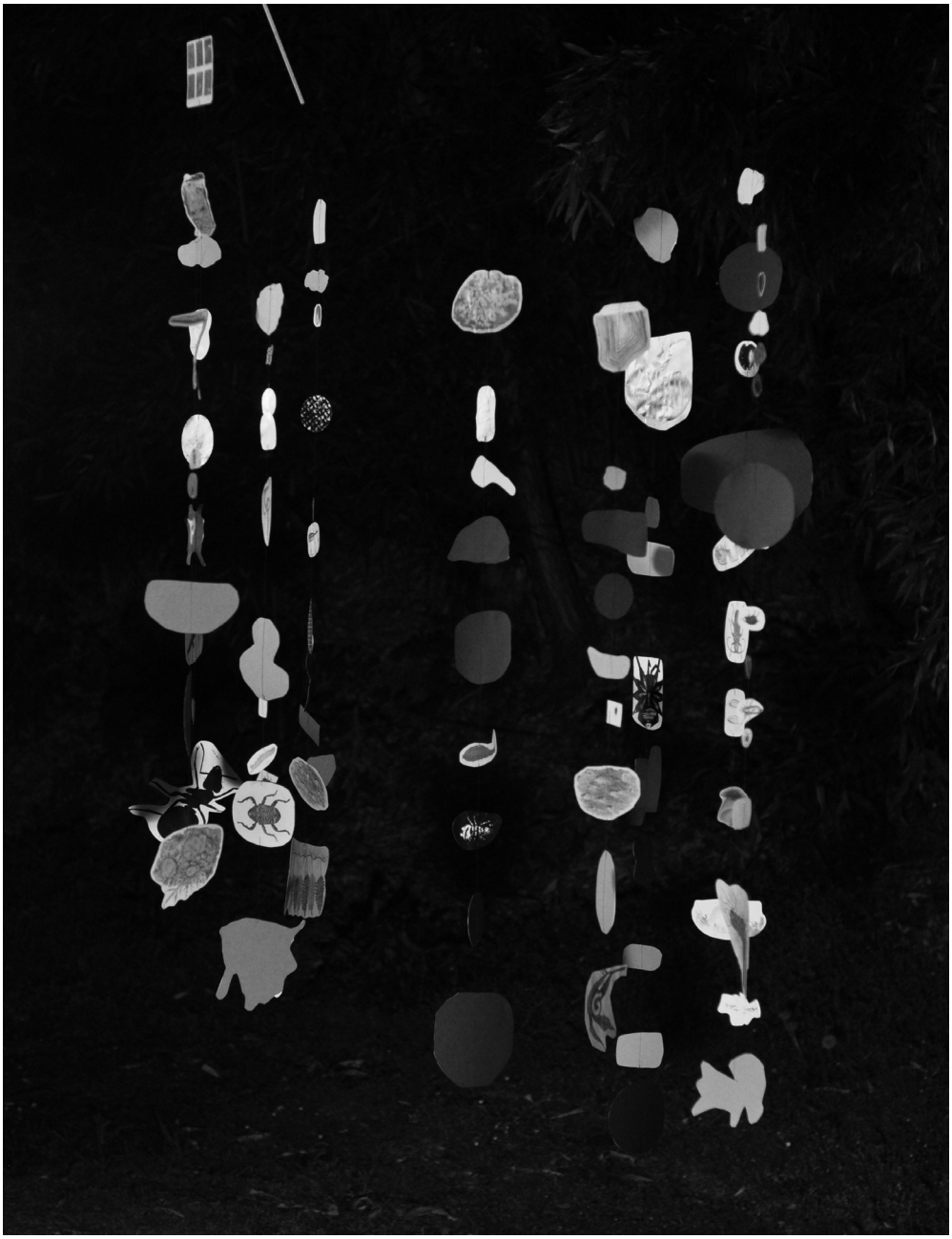
J'étais plongée dans des lectures concernant les structures et les micro-organismes du sol, quand j'ai reçu l'invitation de la part de la BNF pour une résidence qui aurait dû avoir lieu entre Paris et Rome. Les vagues de la pandémie ne facilitaient pas les déplacements et j'ai pensé radicaliser mon propos et développer un dispositif qui pourrait être entièrement mis en place à l'intérieur de mon atelier, pendant le confinement.

Je me suis donc aventurée avec enthousiasme parmi les 8 millions de documents numérisés sur cet inimaginable archive que représente Gallica. Ne pouvant pas consulter les fonds en présence, j'ai recherché, imprimé, découpé et puis filmé ce matériel avec ma Bolex 16mm, depuis mon atelier.

A vrai dire, mon atelier n'existe pas : je me suis déplacée trop souvent pour en avoir un. Mon atelier est peut-être constitué par l'ensemble d'objets (livres, disques durs et négatifs) qui ont été emballés et déballés dans plusieurs expéditions qui se sont succédées le long de ces quinze dernières années passées entre la France, l'Allemagne et l'Italie.

L'automne passé, je me trouvais en Italie, à la campagne, dans les environs de Padoue et c'était une heureuse coïncidence que d'être entourée par des champs et des canaux pendant que mes réflexions parcourraient des questions d'horizons du sol et de stratigraphies.

Je découvris dans Gallica le dernier texte écrit par Charles Darwin en 1881 dans sa traduction française réalisée un an plus tard par Monsieur Leveque, « Le rôle des vers de terre dans la formation de la terre végétale ». Je me suis régalée en lisant ce livre où Darwin explique ses expériences menées sur les lombrics : il les ramenait dans sa maison, les observait pendant la nuit, les sollicitait avec des bougies et des sifflets pour com-



Dalle riprese di *Tutto qui*
-
2022, Anna Marziano

prendre s'ils répondaient à la chaleur et aux sons…

Après ses voyages terrestres et maritimes, Darwin s'était établi dans sa maison de Down, à la campagne, près de Londres, où il se consacra à l'étude des comportements des vers de terre, montrant que le sol solide sous nos pieds n'est pas du tout ferme ; il est multiple, vivant et dynamique. Darwin identifie dans l'action des vers de terre les premières véritables charrues capables de remuer le terrain pour le rendre fertile en intégrant les composants végétaux. Darwin nous dit également que les déjections terreuses des lombrics ont contribué à protéger les ruines des bâtiments, des agents atmosphériques, les enfonçant jour après jour dans le terrain.

Vous pouvez penser qu'il y a quelque chose d'extravagant dans le choix de travailler à partir de ce texte et de ses humbles personnages, parmi toutes les œuvres à ma disposition. Mais peut-être que ce choix vous semblera moins singulier en considérant les vers de terre comme les animaux totémiques de l'action artistique et politique.

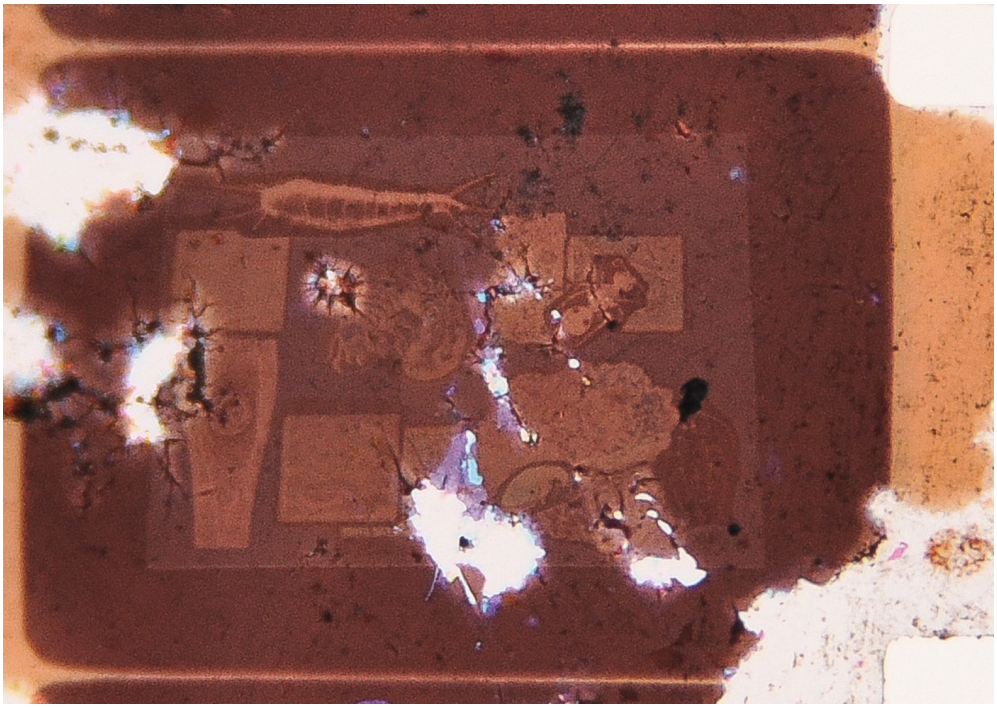
Me voici alors, accompagnée par ma caméra 16mm, bien décidée à filmer des vers de terre pendant mon confinement. Moins singulier ne veut pas dire moins saugrenu ! Les deux seules sorties que je me suis autorisée à faire ont été le tournage d'un animal plutôt rare qui s'enfonce dans le sol et y vit la plupart de son temps (un crapaud aux yeux dorés nommé pélobate sombre), filmé dans le bois Nordio près de Venise, et une journée en compagnie des pédologues de la région du Piémont (au nord-ouest de l'Italie) qui étaient occupés à réaliser des échantillonnages pour la mise à jour d'une carte du sol.

Durant tout ce temps, je naviguais parmi des centaines de documents consultables en ligne sur Gallica souhaitant comprendre quelles images et paroles poussaient pour émerger, pour être vues et entendues, depuis ce fond… c'est bien le cas de le dire : fond d'archives aussi bien que fond de notre mémoire commune.

Nous arrivons ainsi au début 2021, quand j'ai commencé à imprimer ma sélection d'images, les découpant et le recomposant entre elles dans des sortes de collages, des mobiles et thaumatropes pour les filmer ensuite avec ma camera 16mm. J'ai donc envoyé les rushs au laboratoire pour qu'ils soient développés et numérisés.

D'habitude je travaille au montage après la numérisation des rushs. Je ne suis pas une puriste qui travaille avec la pellicule au banc de montage analogique. Les programmes de montages numériques m'offrent indubitablement la possibilité de travailler les rushs avec une plus grande liberté.

La vie de mes négatifs reste donc assez privée ; ils ne sont jamais ni montés ni montrés. C'est un fait qui m'a toujours questionnée : en regardant ces négatifs



Tutto qui
-
2022, Anna Marziano
Courtesy of BnF

dans l'armoire et dans leurs boites, je me dis que, même s'ils sont la « matière » la plus « pure » d'un film… - ils ne font pas un film en soi, sans passer par leur mise-en-relation.

Pendant la conception de *Tutto qui*, j'ai donc choisi de manipuler les négatifs où avaient été imprimées les images des estampes filmées. J'en ai extrait quelques bouts – bien choisis – et je les ai enterrés à quelques centimètres de profondeur sous la terre.

Mon intention était celle de dérouler la pellicule et de la laisser au contact direct de la terre : les micro-organismes pourraient alors la travailler en laissant leurs propres traces sur le film, en modifiant les images. L'activité de ces organismes est à son maximum pendant la fin du printemps quand les températures sont hautes et le terrain est encore humide.

Le résultat est qu'après un mois et demi, les images imprimées sur les négatifs enterrés avaient été entièrement rongées et détériorées. Le matériel photosensible avait moisi, reportant des taches de couleurs rouges-marron et il n'y avait que des signes d'infiltration et de glissements sur le support plastique.

Tout d'abord, j'ai sorti le matériel de la terre, sans le toucher : j'en ai photographié chaque photogramme, image par image ; après j'ai passé un coup de pinceaux et de l'eau, j'ai cherché s'il y avait des images sous la boue. J'ai photographié cette transformation du matériel. Plus tard, j'ai fait d'autres essais avec d'autres bouts de négatifs, en réduisant les temps d'enterrement et d'attente.

Pendant l'été, je me suis rendu compte

Dalle riprese di *Tutto qui*
-
2022, Anna Marziano

qu'il suffisait de cinq jours pour que les micro-organismes affectent déjà la moitié d'un photogramme, de manière éparse : voici alors que certains morceaux d'images survivent… et que quelque chose de singulier nous rejoint et perdure, tout en étant transformé.

Ces vers de terre travaillaient l'intérieur comme l'extérieur… ils remuaient le terrain, l'aéraient, intégrant jour après jour les particules végétales dans les strates plus profondes de la terre en les nourrissant. Ils se nourrissent en nourrissant ; il y a là une dissolution de l'opposition entre égoïsme et altruisme qui nait dans une société trop individualisée. Ils protégeaient les ruines (ou les signes d'un monde commun) en les enfonçant dans un lieu très intime, mais pas fermé.

Il y avait une continuité évidente entre le travail fait chaque jour par les vers de terre et mon propre travail avec les milliers de signes de vie dont Gallica grouille.

Et l'action de « lombriquer » (si vous me passez le néologisme) me semblait être une bonne image pour accumuler le processus de la recherche artistique, ainsi que le travail culturel et politique: une lente action quotidienne amenée par une multitude d'artistes dévoués, de pédagogues (dans les écoles, les prisons et les universités), parents qui font de leur mieux, activistes, archivistes, bibliothécaires des petites en grandes villes, jardiniers, enfants concentrés dans leur jeu, soignants, curateurs et programmateurs qui à travers leurs actions transforment une société fermée en une société poreuse et vivante.

Hélas en même temps, il y avait indubitablement une dureté indigeste dans mon effort de faire face à cette dispari-

Dalle riprese di *Tutto qui*
-
2022, Anna Marziano

tion des images que j'avais glanées, choisies, travaillées avec soin.

J'ai dû repenser à l'histoire des Frères Grimm que Georges-Didi Huberman racontait récemment pendant ses cours à l'EHESS ; la voici, dans la traduction de Natacha Rimasson-Fertin: «L'enfant entêté

Il était une fois un enfant entêté qui n'obéissait pas à sa mère. Pour cette raison, il déplut au Bon Dieu qui le fit tomber malade, et aucun médecin ne pouvait plus rien pour lui. Peu de temps après, l'enfant était allongé sur son lit de mort. Quand on le descendit dans sa tombe et qu'on le recouvrit de nouveau avec de la terre fraîche, cela ne servit à rien: le petit bras ressortait sans cess.

La mère de l'enfant dut alors se rendre en personne sur la tombe de celui-ci et donner un coup de baguette sur son petit bras. Et lorsqu'elle eut fait cela, le bras rentra dans la tombe, et ce n'est qu'alors que l'enfant put trouver le repos sous terre».

Essayer du moins de faire face à la peur de regarder ce qui sort des profondeurs, de regarder ce qui remet forcément en question nos manières de vivre, pendant une crise écologique qui est aussi révélatrice des dynamiques d'exploitation entre êtres humains.

Un cinéma se lève, depuis le fond.

Des morceaux de pellicules émergent.

Il s'agirait alors de contribuer à nourrir le terrain avec un cinéma du sous-sol qui cherche d'être loyal envers le vivant dans son processus, dans ses temps, dans son usage des techniques, dans ses formes non-spectaculaires, dans les rencontres tissées pendant et au-delà du tournage.

Voici que, photogramme après photogramme, nous arrivons au mois de septembre 2021. Après la récolte des négatifs de l'été, après leur numérisation, c'est bien le moment de se mettre au montage, à la recomposition de ce matériel.

Le montage est peut-être la partie du processus cinématographique que j'aime le plus, le moment le plus musical où il faut venir à bout de cet enchevêtrement d'idées, corps et imprévus dont un film est fait.

C'est le moment où la danse entre sens et non-sens devient plus intense, dans un corps à corps avec le réel. C'est ainsi le moment où les multiples influences de personnes, lieux, évènements tressés pendant le processus de création (et pendant la vie toute entière) précipitent dans ce nouveau morceau du monde, qu'est-ce un film.

Et si je m'inspire pendant le montage de la notion de collage, c'est peut-être avec l'espoir que cette manière de relier entre eux choses et personnes hétérogènes (tellement au cœur du processus de la pensée et de la poésie même) puisse nous permettre enfin de se sentir plus intensément vivants en nous percevant en résonance avec ce grouillement de relations qui viennent nous toucher et nous parler par-delà même des images et des sons singuliers. – A.M. 2022

Federico Leoni

Tutto qui

Je commencerais par cette idée d'un film qui a un lien avec la dimension de la bibliothèque, cette dimension un peu labyrinthique de la bibliothèque, faite de passages, de couloirs, de tunnels, de galeries – qui deviennent assez facilement, dans le film d'Anna Marziano les tunnels et les passages des vers de terre, ou plus scientifiquement des lombrics.

C'est donc un cinéma de l'obscurité : ce qu'il s'agit de voir est à l'intérieur, et il faut s'enfoncer dans cet intérieur… donc il y a quelque chose comme une vision tactile, et il y a aussi une audition tactile, dans ce film, si l'on considère que la piste sonore de certaines séquences du documentaire a été réalisée grâce à des micros spécifiques, qui marchent par contact…

On arrive tout aussi rapidement de l'idée (ou de la pratique) de ce contact à l'idée (ou à la pratique) d'une contagion, d'un contact qui devient contagion, érosion, manducation, consommation des images. On voit ces pellicules, ces films qui sont enterrés, puis déterrés après un certain temps… on voit, bien que l'on ne voie plus, que l'on ne distingue plus clairement les images qui y étaient imprimées, que l'image a été mangée, et de ce fait aussi multipliée. L'image maintenant prolifère – c'est une image au-delà du fait d'être « une » image. (« Au-delà de l'un » était le titre d'un autre film d'Anna Marziano.)

*

Il y a là, sans doute, à nouveau, un certain lien avec les bibliothèques, avec ces êtres dont elles sont peuplées, ces êtres qui sont les lecteurs – eux aussi se glissent parmi les livres, le long des couloirs, des galeries, de ces passages assez obscurs qui se déploient parmi les rayons, parmi les salles, ces êtres qui bougent en cherchant des livres qu'à un moment donné il s'agira de lire… c'est-à-dire de manger.

Car cette idée du lecteur comme un animal des obscurités, un animal petit et un peu suspect, qui appartient en réalité à une meute d'animaux, cette idée n'est pas d'ailleurs aussi bizarre que ça. En italien on a cette expression assez typique, «*i topi di biblioteca*». Le lecteur serait «*un topo di biblioteca*», une souris de bibliothèque. On sait bien que les souris sont à la fois des animaux pluriels, il y a toujours « des » souris, une meute de souris, non pas des individualités, non pas des souris individuelles… Là aussi on est « au-delà de l'un ». Elles pullulent, c'est leur geste, leur mouvement à eux, elles sont sans nombre, sans visage, sans forme… Et ils machent sans cesse, ils sont là pour un certain travail d'érosion, ils sont des rongeurs, n'est pas?

D'ailleurs ce n'est pas si bizarre que cela, cette idée d'une affinité, cette idée de voir l'acte de la lecture comme la consommation d'un texte, une consommation et une assimilation qui passe beaucoup plus par la bouche et par l'oreille, que par la vue. C'est assez récent, si l'on pense sur une échelle anthropologique, l'idée d'une lecture si-

lencieuse, exclusivement offerte à l'œil. Lidée que lire a trait à la visibilité, à la clarté, est plutôt récente.

D'un point de vue anthropologique c'est beaucoup plus long et plus persistant, ce temps durant lequel la lecture a été une espèce de marmonnement, de borborygme : un exercice qui implique d'abord la bouche, et qui conduit à une assimilation du discours, qui est à la lettre comme un processus alimentaire, consécutive à la manducation du texte, selon l'expression de quelqu'un qui avait étudié cette autre conception non visuelle du texte, du langage, de la lecture, de la contemplation des images, du rapport aux miniatures qui accompagnaient ces textes antiques, Marcel Jousse.

*

Mais je reviens aux lombrics, aux vers de terre, à ces lecteurs sans visage, à ces manducateurs d'images et de formes sans visage et sans nombre et eux aussi sans forme.

Là aussi ce qui me paraît important dans ce film, c'est bien ce déplacement du visuel à l'obscurité, de la visibilité à la manducation, de l'œil à la bouche, de l'ouvert au fermé, de l'image comme forme à voir à l'image comme matière à toucher, de l'imagination à une espèce de matérialisation des images et de contamination du spectateur avec cette matérialisation des images…

On a des images qui sont enterrées, puis déterrées, des images qui dans le temps de leur enterrement sont mangées, consommées, assimilées par des habitants de la terre, par le fait que ce que nous appelons la terre est un ensemble de substances actives, d'êtres vivants… Les lombrics sont d'ailleurs seulement les plus reconnaissables, parmi ces êtres. Ce qui mange les images du film d'Anna Marziano – non pas seulement les pellicules que l'on voit enterrées, car à un moment donné on voit ces pellicules projetées sur l'écran, on voit à travers ces pellicules, à travers ces trous, ces lacunes, ces corrosions, c'est notre regard aussi qui est mangé, sujet à une certaine érosion. Ce sont plutôt des bactéries, des micro-organismes, des formes de vie encore plus informes à nos yeux…

Or dans cette espèce de manducation, ou plutôt dans cette expérience de manducation de l'image, si subtile, méticuleuse, minuscule, c'est très difficile de dire qu'est-ce qui se produit, si c'est une érosion de l'image, un effacement de l'image, ou bien une production de l'image – production d'une autre image, qui d'ailleurs se fait dans un lieu très propice à la production des images, si j'ose dire, c'est-à-dire l'obscurité, la profondeur de la terre, cette espèce de ventre ou de chambre noire qu'est tout naturellement, je dirais structurellement, la terre.

*

Je me demande s'il ne faudrait pas dire que la terre c'est le véritable Wunderblock, le bloc-notes-magique dont Freud

avait parlé dans un texte admirable… Il avait parlé de ce bloc-notes magique, qui sont ces dispositifs autrefois assez familiers à tout le monde, maintenant un objet réservé aux enfants, et là aussi toujours moins présents… Ce *Wunderblock* est une tablette de cire avec une feuille transparente qui est superposée à la tablette. Quand tu écris, non pas avec une plume ou un crayon, il n'est pas nécessaire de déposer de l'encre, de la couleur… donc quand tu écris, le trait qui tu as tracé à cet effet, il fait coller la surface transparente à ce support de cire, et ce trajet qui s'est collé, les points qui maintenant adhèrent et deviennent, de ce fait, visibles, ou lisibles…

Freud était fasciné par ce dispositif qu'il disait semblable à ce qu'il avait imaginé à propos de nos fonctionnements au niveau de la perception et de la mémoire… C'est à dire une surface sur laquelle on peut réécrire toujours à nouveau, qui peut accueillir des traces toujours nouvelles, qui en même temps s'efface toujours à nouveau, mais jamais complètement, dans une étrange coexistence de stratifications, de devenir présent-devenir-absent. C'est un dispositif de rêve, c'est le rêve aussi qui est cette perception imaginative e remémorative toujours instable et en même temps toujours insistante.

Voilà, je me demande si le bloc-notes magique, le lieu où se produisent des traces, et se lisent, et se transforment, s'effacent et reviennent, si donc le bloc-notes magique serait la terre, si le premier support de la formation des images, la première table ou *hypokeimenon* ou subjet de la conservation des images, de la métamorphose des images, de la manducation des images, de l'assimilation des images, de l'invention des images, ne serait pas, justement, la terre…

Si, en d'autres termes, la terre ne serait pas une archive vivante de formes, et en ce sens d'images… et en ce sens le lieu d'une espèce de cinéma naturel (je déplace, à dessein, une belle expression d'un écrivain italien, Gianni Celati) : toute chose qui prend vie et prend corps et prend forme, et aussi toute chose qui perd sa vie et perd sa forme et perd son corps, a trait à ce lieu vraiment métaphysique, vraiment transcendantal, qu'est la terre comme support des images, la terre comme *hypokeimenon* des formes qui se forment, des corps qui se forment.

*

J'ajoute là une référence qui me semble connecter ce mouvement d'enterrement/déterrement de l'image, ce mouvement de prise de corps/destruction de corps, avec un thème ou une préoccupation de mémoire, qui traverse ce film, et qui dit aussi la terre comme lieu de mémoire, comme archive vivant, come dépôt de traces qui est aussi un lieu de relecture constante de ces traces, de réécriture constante de ces traces…

De quel type de mémoire s'agit-t-il ?

Il serait assez simple, assez immédiat de

dire : il s'agit d'une mémoire qui élabore, qui fait un travail d'élaboration, qui travaille ces traces, ces figures, ces corps, ces matériaux, en leur donnant des formes nouvelles, des corps nouveaux, des vies eux aussi nouvelles…

Mais cette image un peu consolatrice de l'élaboration, du travail, de la mise en forme, de la remise en forme, de la Verarbeitung pour utiliser le mot de Freud… ce n'est pas ce qui émerge du film. Il y a quelque chose qui reste, qui demeure, qui demeure dans sa dureté, dans son insistance, dans sa dimension d'inélaborable, et tous ces enterrements et déterrements tournent autour d'un noyau, font revenir à la surface et enfoncent dans la terre ce noyau inélaborable.

*

Il y a une tribu asiatique, qui a été étudiée par certains grand anthropologues… Leur culture, leur tradition prévoit d'enterrer les morts dans le bois, ce bois est un lieu rituel fondamental, pour eux. Mais le rituel prévoit qu'à chaque année les corps soient déterrés, soient exposé dans une espèce de fête, de parade, de défilé…

Vous pouvez imaginer ce que cela donne. Ce qui reste est chaque année plus modeste, plus pauvre, plus terrifiant, au moins à nos yeux. Une espèce de noyau, de trace toujours plus dépouillée, plus inhumaine.

Y a-t-il élaboration du deuil, travail de deuil, au sens d'une donation de forme à une matière, d'une sublimation de la défaite des corps et des figures et des vies et des affects ? Je dirais qu'il y a quelque chose qui se passe, sans doute, mais qui n'est pas de l'ordre « européen » de l'élaboration, du travail, ce n'est pas la catégorie la plus adéquate…

C'est plutôt, je dirais, quelque chose qui est de la dimension de l'usage, de l'exposition répétée à un élément irréductible, qui est cependant là, accessible, insistant, qui est étranger mais qu'on peut prendre dans les mains, qui est étranger mais dont on peut prendre la mesure, qui peut aussi nous donner à nous une certaine mesure… non pas élaboration, mais usage des restes.

*

Donc pour conclure il y aurait un cinéma de fiction, et puis un cinéma du réel, et puis un cinéma naturel.

Non pas dans le sens d'un cinéma qui parle de la nature, mais qui est lui-même un cinéma naturel, un cinéma-nature. Dans le sens où il serait fait, matériellement, de cette manducation et de cette métabolisation des formes, des figures, des corps qui prennent figure, ou de cette manducation et métabolisation qu'est, immédiatement, ce qu'on appelle les formes, les corps qui prennent figure, et leur vie, qui est la nôtre.

10 maggio 2022

Oggetto: materialmente

Caro Federico,

Ti mando alcune immagini dal girato de *La Mutevolezza*. Sono immagini che non appaiono nel montaggio finale del film.

Durante le riprese avevo abitato per tre mesi a L'Aquila nella casa di Marietta. Entrare in quel posto mi aveva dato l'impressione di penetrare in una cava mineraria all'indomani di un'esplosione! I mobili distribuiti nello spazio non formavano stanze con usi prestabiliti. Alcune scritte nere ricoprivano le pareti rocciose e scalcinate. A queste scelte si aggiungevano i danni causati dal terremoto due anni prima: delle pietre erano ammassate di fronte ai fornelli; i termosifoni erano divelti e avevo notato una grossa crepa che risaliva un muro nella zona in cui dormivo, vicino alla stufa a legna.

Ma le cose che mi rimasero maggiormente impresse furono il freddo e il fatto di vivere circondata dai disegni del figlio di Marietta potendo solo tentare di immaginare le loro vite.

Non li ho mai incontrati. Avevo contattato Marietta tramite un sito di *couchsurfing* mentre cercavo alloggio all'Aquila.

Della mutevolezza di tutte le cose e della possibilità di cambiarne alcune
-
2011, Anna Marziano

Della mutevolezza di tutte le cose e della possibilità di cambiarne alcune
-
2011, Anna Marziano

Volevo riuscire a girare in pellicola e a trascorrere diversi mesi in quell'area. Il budget che avevo a disposizione non sarebbe bastato se non fosse che lei – ritrovandosi con la casa danneggiata dal terremoto e con varie difficoltà personali a cui far fronte - aveva deciso di rientrare in Germania con suo figlio.

Di fronte alla durezza delle circostanze, resistevano alcune composizioni di oggetti che erano state assemblate con cura e che erano ricoperte da una fitta coltre di polvere.

Come iniziare il film? Rasandomi i capelli.

Come concludere il film? Con la resistenza di un gesto. Il battone battuto a terra dal contadino, prima di rimettersi all'opera.

Alcuni giorni dopo avevo fatto la conoscenza di Bruno che era stato provvisoriamente accomodato (da oltre due anni!) in un albergo ad Ovindoli.

La zona era un po' isolata, c'era molta neve e a Bruno piaceva restare in stanza ad ascoltare *Insensatez* di A.C. Jobim e così mi venne l'idea di fargli ascoltare *Roda Viva* di Chico Buarque che poi montai anche nel film.

Non so perchè mi venga da scriverti di quel periodo, lontano da quanto vivo e faccio adesso. In parte ho la sensazione di non aver saputo risolvere pienamente quel film e ho provato recentemente a riguardarne il girato.

Apprezzo però la sensazione che i conti non tornino del tutto, che l'eccedenza ci ecceda, come canta Chico Buarque… E spesso mi disturbano i film dove i conti tornano fin troppo bene e nulla giunge davvero a toccarci.

Esplicitare la mia presenza ne *La Mutevolezza* mi avrebbe permesso di rendere il film meno ermetico ma non volevo cedere alla consuetudine di esprimere i soggetti - nè la mia presenza nè quella altrui – in modo troppo compatto. Per questo

Passeggiata con Bruno
-
2011, Anna Marziano

ho lavorato con la forma del frammento, con il suono fuori sync, senza usare la prima persona. Adesso immagino per il prossimo lavoro altri modi per far convivere questa molteplicità di presenze e sguardi, modi più vicini al brulicare dei microorganismi o al fantasmatico muoversi dei quanti.

R. Bresson scriveva: *due persone che si guardano negli occhi non vedono gli occhi ma lo sguardo*. Dare forma a delle intuizioni visive leali a questo sguardo nel suo farsi e ai movimenti con cui gli sguardi stessi si formano e trasformano, come per contatto, tra i viventi.

10 giugno 2022

Oggetto: soggiacenza

Cara Anna,

leggo i tuoi appunti, frammenti di testi, immagini, e mi colpiscono due cose. Il racconto della casa in cui hai abitato a L'Aquila, per le riprese del tuo film, e il riferimento alle composizioni di oggetti che le tue amiche o conoscenti realizzano o realizzavano, Marietta e Dijana.

Provo a dire in che modo si toccano, ai miei occhi, queste due cose che evochi. Intanto la casa, il fatto che il tuo racconto sottolinei che l'avevi trovata su un sito di *couchsurfing*, che tu non abbia mai incontrato direttamente Marietta ma ne abbia incontrato per esempio le composizioni di oggetti abbandonate a L'Aquila, e poi il racconto della rasatura dei capelli. Stai parlando del film, ma parli anzitutto delle condizioni che lo hanno reso possibile, delle circostanze in cui ti sei trovata nel momento in cui hai lavorato a quel progetto. Parli dei dintorni del film, direi in senso generalissimo. Come se il corpo del film, il corpo dell'opera, fosse un corpo allargato, intessuto di altri corpi, di altre circostanze, di premesse ora vicine ora lontane, che tuttavia non sono mai davvero e propriamente altro dal film. Difficile isolare l'opera da questi suoi dintorni.

Hai intitolato "materialmente" la tua lettera, e mi pare che uno dei sensi di questa "materialità" o di questa "mente materiale", come dice l'avverbio, sia proprio questa visione molto materialista, secondo cui le condizioni dell'operazione dicono dell'opera, secondo una continuità e una tessitura così fitta che è persino azzardato distinguere i dintorni dell'opera dall'opera, e il tessuto delle tante operazioni dall'opera che ne risulta.

Poi mi colpisce il riferimento agli assemblaggi a cui si dedicava la tua padrona di casa aquilana, Marietta, e l'amica Dijana. Citi anche Joseph Cornell, che come sai amo molto, e mi pare che anche questi assemblaggi di cui parli, chiamiamoli così, dicano a loro modo qualcosa di simile a quanto ho appena provato a dire. Ovunque ci sono cose, ci sono in realtà assemblaggi di cose. Noi diciamo che c'è una cosa, facciamo attenzione al fatto che c'è una cosa, ma in effetti c'è sempre una varietà di cose assemblate, c'è sempre una confluenza o una convergenza di cose, un incontro di vari elementi abbastanza estranei, che pian piano fanno conoscenza reciproca e in qualche misura si legano gli uni agli altri. In qualche misura.

La padella di Marietta contiene cose varie, occhiali da sole, vecchie lampadine. Anche le scatole di Cornell funzionano così, sono assemblaggi di cose eterogenee, che tendono a una convergenza, a un certo paesaggio o scenario, che a volte ha anche un titolo che ne sottolinea l'unità: *Napoli, L'Egitto di Mademoiselle De Mérode*. Ma è altrettanto vero che quella scatola e quel titolo faticano a tenere insieme quella varietà, e forse neppure desiderano davvero ridurla a un'unità. Anche il lavoro della tua amica Dijana

sembra, più in grande, rispondere alla stessa logica. Tiene insieme cose, luoghi, oggetti, attività, persone. Tutta un'area, una comunità. Così almeno immagino quello che descrivi. Quell'area, quella comunità sono la sua scatola piena di cose che convergono e divergono, tutta un'area o forse un villaggio sono la sua padella con occhiali da sole e vecchie lampadine.

Naples
-
1942, Joseph Cornell

Uno psicoanalista francese, Jean Oury, aveva coniato una parola interessante, *sousjacence*, letteralmente "soggiacenza". Aveva fondato e poi diretto per decenni una clinica famosa per certe innovazioni cliniche radicali introdotte nel trattamento delle psicosi, la Clinique de La Borde. Nessun cambiamento, diceva Oury, potrà avvenire in un soggetto, in un *sujet*, se non introdurremo qualche cambiamento nella sua *sousjacence*, nella sua soggiacenza. Oury sta prendendo la vecchia e classica parola "soggetto" e ne sta facendo un calco che da un lato è molto letterale, dall'altro è molto straniante. Entrambe le parole dicono: ciò che sta sotto. Il soggetto è ciò che sta sotto o che sta dietro ai miei tanti pensieri e alle mie tante azioni, così almeno pensano quei pensatori che hanno assegnato all'idea di soggetto la centralità che sappiamo, la centralità che ha da qualche secolo. Si direbbe li muova l'esigenza di assicurare un'unità, che stia a garanzia, dietro o sotto la molteplicità apparente. Sono sempre io ad alzarmi la mattina, a cenare la sera coi miei familiari, forse a sognare la notte questo sogno che la mattina successiva ricordo almeno per qualche frammento. Unità sottostante alla molteplicità.

La parola o il concetto di sousjacence fa, con le stesse risorse lessicali, il contrario. La soggiacenza è ciò che sta sotto o dietro l'unità del soggetto, è il tessuto sempre piuttosto sfrangiato dei suoi dintorni, delle sue circostanze, dei suoi contesti materiali. Anche Oury pensava

Clinique de La Borde
-
Francia (anni Cinquanta)

molto "materialmente" gli interventi che dovevano indurre qualche trasformazione nei soggetti che incontrava nella sua clinica. Spostare un oggetto nella sua stanza, creare un passaggio tra una stanza e un'altra o tra un'area e un'altra del giardino, dove magari quel soggetto era solito muoversi, aggirarsi, passeggiare. Non si trattava tanto di curare il soggetto ma la sua soggiacenza, i suoi dintorni, le sue circostanze.

Si potrebbe pensare che questo spostamento nella soggiacenza causi degli effetti nel soggetto, oppure, più letteralmente, che questo spostamento nella soggiacenza sia uno spostamento nel soggetto. Cioè che non ci siano due piani, legati da un rapporto di causa ed effetto. C'è un piano solo, un piano che però si addensa in un punto, o che possiamo osservare in un punto più sensibile, che chiamiamo soggetto. Oppure c'è un punto solo, che si estende in un piano, che si sfrangia in un insieme più o meno ampio di dintorni, ed è quello che chiamiamo soggiacenza.

Ma poi è chiaro che l'idea di Oury non è così simmetrica, così reversibile, così equivalente. Oury pensa che il soggetto sia una cristallizzazione, un indurimento, una sclerosi, e che poco si possa fare affrontando di petto quel cristallo quasi del tutto irrigidito. Molto si può fare invece prendendo la stessa cosa ma alla lontana, lavorando ai margini, partendo dai dintorni, che sono sempre più sfilacciati e quindi più mobili, forse meno afferrabili e governabili ma proprio per questo più vivi, più suscettibili di metamorfosi.

3 luglio 2022

Oggetto: passaggi

Caro Federico,

ho appena finito di leggere con grande gioia il tuo libro *L'immagine-scatola*.

Abbi pazienza se mi limito per ora a scriverti solo di alcuni punti di contatto tra queste tue pagine e il nuovo film che sto preparando.

Scrivi del *comporre* vs *dare forma*; di *oggetti che oppongono resistenza*.

Mentre giravo La mutevolezza (2011) pensavo: "non metafore ma contiguità" sulla scia delle idee di agencement di G. Deleuze. Questo si è poi andato esplicitando nei miei film-collage (Al di là dell'uno, Al Largo).

Ma questi *oggetti che oppongono resistenza* li leggo oggi un poco diversamente giacchè la pandemia e la maternità hanno accentuato la mia sedentarietà e, con essa, un'articolazione più marcatamente finzionale. Ora le cose sembrano mettersi così: cerco soggetti che oppongano resistenza. Cerco non-attori da coinvolgere nelle riprese versus attori che intendono farsi materia plastica al servizio di un regista-che-dirige.

Si tratterà piuttosto di reimpastare i pensieri, le voci, i suoni, gli sguardi portati da ciascuna delle persone coinvolte. Ecco che torna il bricolage di cui scrivi, un "restare porosi" dove sta a me proporre delle circostanze per attivarsi assieme.

Intendo lavorare con frugalità ma con precisione e mi sto adoperando per trovare dei mezzi che mi permettano di includere la tecnica cinematografica attraverso la quale già penso il film, con diverse camere interdipendenti.

Forse allora non si tratta più di *agencement* quanto di quella *sovrapposizione* che nel mio universo risuona anche con la trascendenza orizzontale di Ernesto De Martino (declinata nei miei momenti migliori oltre all'ambito dell'umano e dell'organico).

Molto si potrebbe dire sul parallelismo tra il tuo amato Joseph Cornell e sull'ignota quanto mirabile persona, artista e amica con cui ho lavorato in vari film che è Dijana, in arte Dijana Zoradana. Le sue mani appaiono in *Al di là dell'uno* e in *Al Largo*. La sua opera è costituita dal vivere stesso che prende il sopravvento sulla costituzione dell'oggetto artistico. Raccoglitrice indefessa di oggetti di qualsiasi tipo abbandonati per le strade di Berlino o Bangalore, li mette in relazione, attribuisce loro nuovi usi, li confeziona in buste di carta che dona ad amici, vecchi e nuovi. Ama mettere in contatto persone tra loro sconosciute, si stempera nell'*entanglement* del vivente senza esoterismo ed è capace di un'amicizia fonda, primaria, costante, che irrora gli spiriti desertificati. Rigetta il mercato dell'arte contemporanea, lavora con vari impieghi e sarebbe una degna amica del *barone rampante*.

D'ailleurs, proprio in questi giorni, rimugino parecchio su I. Calvino. Penso al suo impegno politico; alla sua umanissima vita e alla sua discrezione; penso alle *Metamorfosi* che ha prefato e a quelle che

ha compiuto nel corso della scrittura di opere tra loro così differenti.

Credo di aver tentato in passato di sperimentare un "divenire-gurdulù" che aveva molte doti dell'acqua taoista!

Ora che la maternità mi ha resa disperatamente costruttiva, sono tornata a rileggere la *Giornata di uno scrutatore*, oltre a scoprire le opere in cui si intersecano le invenzioni di Calvino e le fascinazioni scientifiche.

Micro-politica attraverso i pensieri di Amerigo Ormea: "[…] bisogna continuare a fare quanto si può giorno per giorno; nella politica come in tutto il resto della vita, per chi non è un balordo, contano quei due principi lì: non farsi mai troppe illusioni e non smettere di credere che ogni cosa che fai potrà servire […]".

Servire…

Bruno Latour coglie le potenzialità delle forme artistiche – come ad es. quella teatrale – e si fa curatore di esposizioni, come già altri filosofi prima di lui. Come apprezzo però l'immediatezza con cui Donna Haraway usa l'affabulazione nei suoi scritti, producendo un effetto etico-estetico in modo diretto.

Pur con altri mezzi, non mi sembra poi così diverso quel che tentiamo di fare sia tu che io quando ci sforziamo di pensare e produrre a partire da esigenze singolari-plurali.

È bella la tua conclusione sul fruitore: "lavorare non tanto facendo qualcosa, producendo qualcosa, quanto divenendo qualcosa, offrendo a quel divenire la nostra intermittente personificazione, la nostra maschera momentanea". Per chi produce e per chi fruisce è questione di divenire. Di divenire e di trasmettere. Ti lascio con delle parole di F. Fortini che ho letto di recente: "[…] Mi chiedo cosa significhi per me *morire*: certo, stringere con gli occhi e le mani i corpi degli affetti più immediati dove necessarimente si sopravviverà come corpi, rimorsi o spettri, e al di là di quelli trasmettere non certo l'opera o la memoria (chi ci crede più?) ma semmai l'eredità ricevuta, di mete e speranze, a sconosciuti che esistono ma che sono inattingibili posteri viventi".

7 luglio 2022

Oggetto: insistenza ostinata e commovente

Cara Anna,

mi piace questa tua idea di lavorare con soggetti resistenti, oltre che, o anziché, con oggetti resistenti. Mi vengono in mente due cose. Da un lato direi che anche gli oggetti che oppongono resistenza, gli oggetti di cui parlo nel piccolo libro da cui prendi spunto, sono oggetti molto particolari, sono oggetti quasi soggettivi, nella misura in cui sono portatori di una loro linea processuale, di un loro processo di individuazione, che interferisce con ciò che cerco di farne. Sono in altri termini oggetti che passano o che tendono a passare da quel lato che tradizionalmente chiamiamo soggettivo. Sono quasi dei soggetti, in un certo senso.

Lo mostra bene Lévi-Strauss nel *Pensiero selvaggio*, quando ragiona su quella pratica che chiamiamo bricolage. I materiali di cui si serve il bricoleur non sono mai nuovi, vergini, senza memoria. Recano le tracce dell'oggetto da cui provengono, del progetto di cui erano stati parte. E inoculano quelle tracce nel nuovo oggetto, portano qualcosa della vecchia progettualità nella nuova. Ma qualcosa di simile, anche se in termini rovesciati, in termini simmetrici, si può forse dire dei soggetti che oppongono resistenza, nel senso per esempio degli attori non professionisti di cui parli a proposito del tuo lavoro. Sono soggetti che non rispondono come ci si immagina rispondano dei soggetti, cioè comprendendo e corrispondendo, capendo esattamente che cosa intendiamo fare, che cosa chiediamo loro di fare. Che è del resto una ben strana immaginazione, che dipende da una ben strana idea di soggetto, o almeno di soggettività attoriale, del tutto analoga a quell'idea di materia di cui parlo nel mio libretto, materia come totale o quasi totale plasticità alla forma, all'intenzione dell'artista, al suo gesto.

Ecco, gli attori di cui parli tu rispondono in qualche misura non comprendendo, non corrispondendo. Manifestano cioè una quota di quella testarda estraneità che tradizionalmente attribuiamo agli oggetti e che più profondamente testimonia, più che dell'inerzia che apparterrebbe agli oggetti, di una loro traiettoria non riducibile alla nostra, di una loro vita che è senz'altro componibile con la nostra, ma a un Prezzo, cioè che anche la nostra vita ne risulterà deviata. Direi di più: deviata e rivelata nel suo stesso tratto inerziale, nella sua natura eteroclita, nel suo essere animata da una varietà di linee di individuazione che eccedono ampiamente la logica di quell'unica linea di individuazione che a volte abbiamo a cuore o immaginiamo di avere a cuore, e che chiamiamo intenzione. Se possiamo far presa sull'inerte è grazie al nostro lato inerziale. E viceversa se le cose rispondono alle nostre intenzioni è perché non sono estranee a quella sfera per la quale spendiamo fin troppo volentieri la parola intenzionalità.

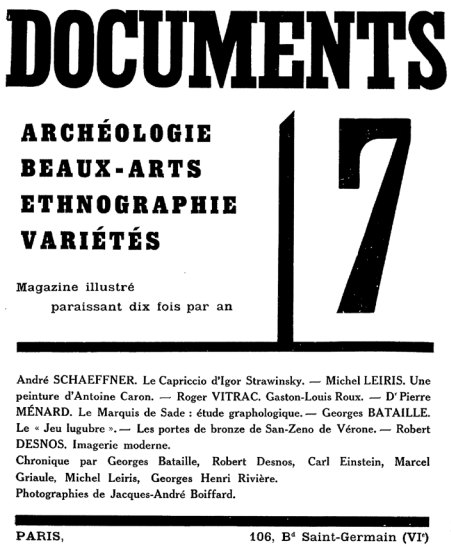
Il Brecht teorico dello straniamento mi pare aver inaugurato proprio que-

Arca di Noè
-
Formella bronzea, portale della Basilica di San Zeno, Verona (prima metà XII secolo)

sta linea di cui parli, questa linea nella quale tenderei a collocare l'idea degli attori non professionisti come soggetti che oppongono resistenza all'intenzione del regista, che non sono semplice materia disponibile alla sua manipolazione. In fondo la recitazione brechtiana è una recitazione che tenta di portare all'evidenza quella quota di non coincidenza, del resto sempre presente, tra quelle che chiamerei la dimensione dell'enunciato e l'istanza dell'enunciazione, da un lato, e dall'altro la dimensione dell'enunciato e l'istanza della ricezione. Una recitazione tradizionale suppone che l'attore sia un essere massimamente trasparente, un veicolo il più possibile neutro delle intenzioni del testo del suo autore, capace di trasportare quelle intenzioni verso lo spettatore introducendo il minor rumore di fondo, la minore deformazione del cosiddetto messaggio.

Nell'universo brechtiano abbiamo una recitazione che forse non dovremmo neppure più chiamare recitazione. Interrompe tutto questo sistema di trasparenze, riversa tutto questo insieme di non coincidenze sullo spettatore, evitando di chiamarlo a una adesione perfetta, a una fedeltà che idealmente dovrebbe assumere quel messaggio punto per punto. Non c'è più messaggio, in un certo senso. Messaggio è del resto quel che resta sul campo quando si è affermata la cancellazione surettizia di tutto quel sistema di non coincidenze che presiedono alla sua fabbricazione, alla sua genesi, alla sua ideazione. C'è invece esperienza della resistenza, per usare la tua parola, che è poi esperienza della non coincidenza. È quell'esperienza della genesi di cui dicevo.

Mi viene in mente una cosa. Ho rivisto recentemente il portale della Basilica di San Zeno a Verona. È un portale in legno, ricoperto di formelle di bronzo, tanti piccoli bassorilievi che rappresentano scene bibliche. Mi ha colpito una volta di


DOCUMENTS

ARCHÉOLOGIE
BEAUX-ARTS
ETHNOGRAPHIE
VARIÉTÉS

7

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

André SCHAEFFNER. Le Capriccio d'Igor Strawinsky. — Michel LEIRIS. Une peinture d'Antoine Caron. — Roger VITRAC. Gaston-Louis Roux. — Dr Pierre MÉNARD. Le Marquis de Sade : étude graphologique. — Georges BATAILLE. Le « Jeu lugubre ». — Les portes de bronze de San-Zeno de Vérone. — Robert DESNOS. Imagerie moderne.
Chronique par Georges Bataille, Robert Desnos, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris, Georges Henri Rivière.
Photographies de Jacques-André Boiffard.

PARIS, 106, Bd Saint-Germain (VIe)

"Documents"
-
copertina del n. 7/1 (1929)

più quel tratto che amo così tanto nella scultura romanica, specie in quella più antica. Voglio dire quella specie di fatica che si avverte, o che a me sembra di avvertire, nell'emersione della figura umana, e della figura in generale, della "figura figurate", come è stata chiamata, sia essa umana, animale, vegetale, minerale.

A quanto pare questo portale aveva affascinato Georges Bataille, che all'inizio degli anni Trenta gli aveva dedicato un brevissimo scritto destinato alla sua rivista "Documents". Naturalmente Bataille dà una spiegazione molto batailleana della fascinazione che quelle quarantotto formelle bronzee esercitavano su di noi. Insiste sulla violenza di quel mondo di figure, sulla brutalità degli eventi rappresentati, sulla volgarità degli eventi umani che fanno loro da sfondo.

Per parte mia vedo un'altra cosa. In tutta la scultura romanica, e in queste formelle in modo ancora più radicale, è come se la figura figurata si strappasse a fatica dal movimento della sua figurazione, dalla dinamica di quella che è stata chiamata *figura figurans*. Se c'è qualcosa di brutale, di volgare, se vogliamo usare questa parola, e può essere che sia necessaria, è però di questa volgarità, di questa brutalità che si tratta. Quel movimento continua in qualche modo a rivendicare il suo primato, il suo peso, la sua densità. È ciò che fa tutta l'intensità di queste figure, il loro rapporto inesauribile, interminabile, con il fondo da cui emergono, con l'elemento denso, pesante, ingombrante, della loro genesi. È come se il bordo da cui sorgono le figure non smettesse mai di lasciarle emergere, e loro non finissero mai di emergere, di

PORTES DE SAN-ZENO DE VÉRONE. CONSTRUCTION DE L'ARCHE DE NOÉ.

LES PORTES DE SAN-ZENO DE VÉRONE

Les portes de bronze de l'église San-Zeno maggiore à Vérone comprennent, en premier lieu, vingt-six bas reliefs du XIe siècle, représentant des scènes de la Genèse et de la vie de Christ. C'est parmi cette première série que nous avons choisi les reproductions publiées ici. Au XIIe siècle, seize nouveaux bas-reliefs furent exécutés et complétèrent les portes. Le travail du XIe siècle a passé en général pour médiocre : « Aucune œuvre du moyen âge, écrit dans *Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien* le Dr Vitzthum, aucune œuvre du moyen âge ne témoigne plus parfaitement de l'interruption des traditions artistiques que cette grande entreprise réalisée dans un grand centre de culture. »

Les relations étroites de Vérone et de l'Empire ont fait croire autrefois à une origine allemande expliquant le caractère de ces bas-reliefs. Mais quel que soit le rapport avec des portes de bronze allemandes de la même époque, les auteurs s'accordent aujourd'hui pour y voir un travail purement italien.

Nous insistons ici sur la merveilleuse brutalité de ces compositions qui ne sont réglées par aucune formule, qui ne témoignent d'aucun souci d'embellir, de dissimuler l'abominable vulgarité des événements humains.

Les portes de *San Zeno* de Vérone
-
Georges Bataille

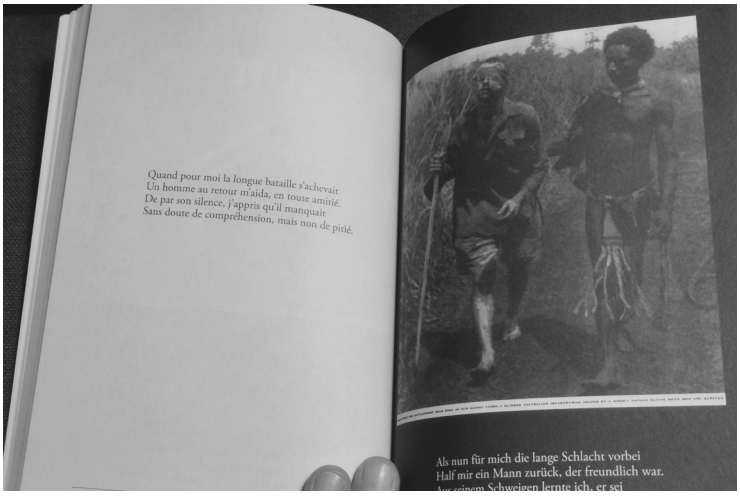
restare in rapporto col divenire della loro forma. Raramente la scultura si è mossa in questo elemento dell'emersione, della figurazione della figura, della figura figurans, com'è stata chiamata, con la stessa insistenza ostinata e commovente.

Ecco, mi pare che l'elemento della resistenza di cui parlavamo trovi qualcosa di emblematico nel romanico e che forse non è un caso che questo avvenga nel romanico, che è uno stile che conserva sempre qualcosa di frugale e appartiene così intimamente a un'epoca tutta improntata a una certa frugalità. Sarebbe del resto ingenuo immaginare quell'epoca come un'epoca semplicemente povera, ignara di tecniche più precise, sprovvista di una volontà d'arte, come la chiamavano gli storici di un tempo, più raffinata, più sensibile. La figura romanica ci appare meno raffinata perché è meno figurata e più figurante, forse perché vuole, tra moltissime virgolette, essere meno figurate e più figurante.

Forse anche la nostra è un'epoca frugale o un'epoca che nelle sue esperienze più consapevoli si muove nella direzione di una certa frugalità, avverte l'esigenza e l'incombenza di una certa attenzione al non dato, al non accertato, al non assicurato, o viceversa a quanto emerge faticosamente, a quanto prende forma precariamente e reversibilmente. Forse per questo l'esperienza artistica del nostro tempo, come quella cinematografica di cui tu sei portatrice, cerca sempre di tenere insieme in qualche modo questioni che abbiamo evocato, quelle del soggetto, della soggiancenza, della resistenza, della frammentarietà, della frugalità.

11 luglio 2022

Oggetto: giusta nota a margine



Bertold Brecht
-
ABC de la guerre, L'Arche, Montreuil 2015

Brecht e lo straniamento sono un punto di riferimento e da Brecht nasce un cinema intransigente che tende a escludere la psicologia. Ma questo è tuttora giusto nei confronti della complessità delle cose o forse non è più sufficiente nella pratica contemporanea, se si ammette che i contorni di cose e soggetti son ben più labili di quanto non si pensi? (Non esistono nella vista linee di contorno effettive ma solo luce e colori).

A differenza dei modelli di B. Brecht o R. Bresson, Straub-Huillet portano un gesto, delle letture, del tempo, delle prove in un luogo e nella vita di persone estranee all'ambiente cinematografico o teatrale, giorno dopo giorno. E Peter Watkins e Joshua Oppenheimer offrono delle circostanze da cui emergono poi azioni e riflessioni dai partecipanti stessi. Eugène Green (mistico) tenta un approccio alla recitazione del tutto differente perchè lavora con degli attori ma lascia che gli attori ascoltino – e si stupiscano eventualmente nell'ascoltare – la risonanza delle proprie parole, recitando davanti a sè stessi ovvero davanti alla camera: l'attore non entra in relazione con gli altri attori ma è incoraggiato ad andare oltre al grande gioco che include gli altri. Pur non condividendo la trascendenza verticale di questo misticismo, il suo tentativo porta dei germi interessanti.

In tutti questi esempi non ci sono degli attori-modelli ma una moltitudine di apporti vitali dove immagini e suoni vengono posti in risonanza nel tentativo di essere leali alla singolarità così come all'impersonale.

Dall'ABC della Guerra di B. Brecht, visioni di cecità e partecipazione.

15 luglio 2022

Oggetto: Alfred North Whitehead

Cara Anna,

hai ragione a ricordare che le opzioni attoriali sono tante, non c'è solo l'alternativa naturalismo/straniamento che schematizzavo prendendo la questione all'origine, o almeno all'altezza di una delle sue tanti origini possibili. A me interessava soprattutto la questione della resistenza, e anche le tante altre strategie attoriali e non solo attoriali che tu ricordi nella tua nota a margine mi sembrano accomunate da questa pratica della resistenza, da questo tentativo di fare della resistenza l'elemento da maneggiare, la via lungo la quale procedere paradossalmente. Direi anche, di elemento dell'eterogeneità, che però trova composizione, trova una qualche unità. Mi pare che la resistenza abbia a che fare con questa *unitas multiplex*, o che il concetto capace di dirci qualcosa sulla resistenza sia quello di *unitas multiplex*, che è poi l'antenato diretto di quella parola più alla moda, ed è una moda che come sai seguo volentieri, che è *agencement*, assemblaggio.

Allora ti faccio un'ultima domanda con cui ti passo la palla un'ultima volta. È una domanda che riguarda proprio la questione dell'assemblaggio, che tra l'altro mi chiedo, parlando con una regista, in che modo abbia a che fare con quella del montaggio. Si sovrappongono? Sono completamente differenti? Si sovrappongono parzialmente e si distinguono parzialmente? In fondo eravamo partiti da qui, mi piaceva quest'idea di un cinema, come quello che tu fai e che tu descrivi nella tua prima lettera fin dalla sua gestazione, che è cinema di montaggio ma in un senso molto allargato del montaggio, un senso che comprende tutta quella varietà di circostanze, concatenamenti, *sous-jacences*, che dicevamo. Il film è un montaggio non solo di sequenze, di spezzoni di pellicola, ma di pratiche differenti, di oggetti differenti, di spazi differenti, di momenti differenti. È il corpo del cinema di cui parlavamo.

Ecco, mi pare che tutto il nostro tempo sia affascinato da questa idea di montaggio o di concatenamento. Mi pare che tante pratiche artistiche la frequentino, tante pratiche politiche ne tengano conto. Tanto lavoro teorico che si fa oggi riguarda in modi diversi questo problema del montaggio allargato, dell'assemblaggio di elementi eterogenei che tuttavia fanno uno, e del fatto che intanto che arrivano a fare uno producono dell'eterogeneità ulteriore, che cambia tutti quegli elementi che avevano appena fatto uno, mettendo quell'assemblaggio in cammino verso un assemblaggio ulteriore. Pensa a quante pagine di Bruno Latour si muovono in una direzione simile, a quante pagine di Deleuze e Guattari si muovevano in questo solco già all'epoca di *Mille piani*.

Ma il più grande di tutti è forse Alfred North Whitehead, che è il grande teorico di questa cosa di cui stiamo parlando, e che è, per usare quella sua parola chiave che è diventata una parola chiave

del pensiero contemporaneo, il processo. Anche a lui, soprattutto a lui interessa il procedere del processo per assemblaggi, il movimento per cui gli assemblaggi si producono e si inoltrano attraverso se stessi unificandosi, producendosi come un'unità tendenziale, e insieme differenziandosi in modo nuovo, lasciando emergere come per una gemmazione interna di quell'unificazione un'eterogeneità ulteriore.

C'è un passo così bello, *Processo e realtà*, che gli lascerei l'ultima parola, almeno l'ultima parola da parte mia: "Il principio metafisico ultimo è l'avanzamento dalla disgiunzione alla congiunzione, che crea una nuova entità, diversa dalle entità date nella disgiunzione. La nuova entità è allo stesso tempo l'essere-insieme dei molti che essa trova, e anche l'uno tra i molti disgiunti che essa lascia; è una nuova entità, disgiuntamente tra le molte entità che sintetizza. I molti diventano uno, e aumentano di uno."

27 luglio 2022

Oggetto: nelle vene del mondo, in modo né violento né edulcolorato

Caro Federico,

sì, i molti diventano uno e aumentano di uno. Se pensi al titolo del mio film *Al di là dell'uno* ne trovi appunto una brachilogia concepita nell'arduo tentativo di far risuonare l'*unitas multiplex* sia a livello ontologico che a livello relazionale.

E sì, come ricorda la tua opera, tutto ciò affonda ben indietro nel tempo e ben al di là delle mode.

È bello questo "cinema di montaggio in senso molto allargato"! Mi ci ritrovo pienamente e aggiungo che veder le cose da questo punto di vista permette di stare nel movimento processo-opera porgendo a entrambi gli aspetti un'equa considerazione. Mi sembra che proprio questo approccio ci sgombri dalla triste immagine di artisti o filosofi intenzionati a vampirizzare o dissezionare il reale, scendendo a patti col diavolo.

In questo senso non solo il montaggio è poroso, lo è anche il farsi delle riprese e lo è anche la fruizione dell'opera d'arte in quanto esperienza, per gli artisti come per i fruitori senza soluzione di continuità.

Nel Mondo di *Apu* (S. Ray), il protagonista diventa capace di vivere con immediatezza e realizza che può lasciar andare al vento i fogli che ha scritto con tanta fatica. Eppure proprio quando questo ciclo di trasformazione singolare si innesta a un ciclo di trasformazione plurale, si può forse incontrare un gesto artistico capace di farsi nutrimento, come si augurava Zarathustra rispetto al desiderio di aver figli: "[…] O il tuo desiderio t'è suggerito dalla bestia che è in te, dal bisogno? O dalla solitudine? O dal malcontento di te stesso? Io vorrei che la tua vittoria e la tua libertà provassero il desiderio d'un figlio […]".

A volte, alla prova della violenza della vita, il gesto di lasciar andare al vento i fogli mi sembra non solo possibile ma anche fortemente auspicabile, a favore di una solidarietà tutta quotidiana. Eppure, appena le urgenze lasciano spazio a una piega del giorno, ritorna involontariamente questa maniera di digerire il reale, di reimpastarlo, di contornarlo. Gioia o sollievo, che fortuna trovar le pagine di un libro o il montaggio di un film nel quale tuffarsi e poter ritrovare quella concentrazione, sia essa lenimento, fioritura o contributo…