

# ABITARE LA MEMORIA

## Fenomenologia del ricordo nel cinema contemporaneo

a cura di Andrea Bellavita

### Poter ricordare, dover ricordare, poter dimenticare

Se non avessimo trovato un titolo migliore, che restituisce tutto il piacere domestico, *heimlich*, del ricordare, e insieme la centralità del soggetto/spettatore che deriva dallo stare dentro un'esperienza recuperata, il nome più adatto per uno Speciale che aveva come *working-title* "Cinema e Memoria", sarebbe stato *Cinema è Memoria*. Non solo il dispositivo cinematografico è legato indissolubilmente alla pratica mnemonica, ma in qualche modo ne è una forma. Anche senza riferimento diretto al paradigma delle neuroscienze (che pure godono di una recente, straordinaria, fortuna), potremmo affermare che vedere un film è *poter ricordare*. L'arco possibile della riflessione sul rapporto fra cinema e memoria è talmente ampio da poterlo risolvere qui soltanto con un paradosso, e una parentesi: che si apre con *Blow Up* e si chiude con *Blow Out*.

Nel film di Michelangelo Antonioni, il protagonista, Thomas, fotografo e simulacro interno tanto della funzione spettatoriale quanto di quella creativa, assiste a un evento traumatico, un *punctum*, senza rendersene conto: l'esorbitanza del reale, un uomo ucciso quasi sotto i suoi occhi, è tale da non produrre memoria del fatto, e nemmeno percezione. Il suo occhio meccanico (la macchina fotografica), ha registrato l'evento, e un processo di lavoro della memoria (la messa in scena cinematografica simbolizzata nel processo di ingrandimento fotografico, nel *blow up*) gli consente di recuperare la consapevolezza di ciò che ha vissuto.

Nel film di Brian De Palma, il protagonista, Jack, tecnico del suono e rumorista, è simulacro ancora più esplicito delle due funzioni implicate dal cinema, assiste a un evento altrettanto traumatico, ne riconosce il genere (un incidente d'auto mortale) ma non la specie (un omicidio). La distanza fisica e spaziale dal fatto è sufficiente da non fargli capire cosa è accaduto, e ad impedirgli qualsiasi tipo di memoria possibile. Il povero Jack non vede, e quindi non può ricordare. Il suo orecchio meccanico (il registratore), e un processo di ricostru-



Paycheck di John Woo



Johnny Mnemonic di Robert Longo



Blow Out di Brian De Palma



Blow Up di Michelangelo Antonioni

zione (stavolta esplicitamente cinematografico: una banda audio ascoltata e riascoltata, sulla quale monta una serie di immagini fotografiche) gli consentono prima di recuperare la giusta memoria di ciò che è accaduto, e poi di rappresentarla.

Il rapporto del cinema con la memoria è sospeso tra questi due estremi: il cinema può ricordare, e far ricordare allo spettatore, qualcosa di cui è stato testimone e il cinema può ricordare, e far ricordare allo spettatore, qualcosa di cui non è stato testimone. In entrambi i casi il suo status interdetta quello della memoria: custodendola, o producendola. Se il cinema è sempre memoria di qualche cosa che gli sta fuori, l'obiettivo di questo nostro percorso, è stato di circoscrivere il confine a un orizzonte più ristretto: quando il cinema funziona come uno dei meccanismi della memoria dell'uomo (e in particolare dello spettatore)?

Certamente il cinema, e in particolare quello contemporaneo, agisce come una forza propulsiva rispetto al mondo che ha intorno, e cerca di mostrare qualche cosa che non c'è ancora: effetti speciali, prefigurazioni di mondi, impiego di tecnologie che anticipano ciò che ancora non si può immaginare (è il modello *Blow Out*). Ma sempre più spesso è investito da una forza uguale e contraria: quella cioè di rendere conto di qualche cosa che gli sta prima, e che *deve* in qualche modo ricordare (è il modello *Blow Up*). In che modo allora il cinema si configura come uno spazio e un apparato di memoria mediale e sociale? In competizione con altri mezzi (la televisione come discorso tematico e quotidiano della memoria del passato prossimo e remoto, il web come archivio infinito e perenne), il cinema riesce a sviluppare una sua specificità (linguistica, di contenuto, di rapporto con lo spettatore) nel tentativo di *ricordare* oltre che di rappresentare?

## Una carrellata sugli interventi

Gli interventi raccolti nello Speciale ci consentono di tentare, se non una cartografia completa del tema, quanto meno una fenomenologia delle sue possibili declinazioni. A partire da una riflessione sul cinema come dispositivo di memoria. Marcello Walter Bruno interroga la facoltà di memoria filmica alle prese con il compito più complesso: quello della rappresenta-

zione (e quindi della traduzione in ricordo), dell'irrepresentabile, in cui il tema della *possibilità di rappresentazione* di un evento come la Shoah, incrocia il paradosso di una memoria senza supporto (audiovisivo e visivo), e insieme il peso di una *memoria collettiva* che esercita una funzione distraente su ogni possibilità di finalizzare l'accaduto. Bruno Di Marino al contrario esplora la possibilità del cinema di farsi *archivio*, sperimentando una funzione paradigmatica e opposta: "mediante l'estetica dell'archivio il cinema si fa ancor più memoria collettiva e condivisa, poiché nel primo caso lo sguardo sulla realtà si configura come una sorta di "teatro della memoria", pensando ai procedimenti mnemotecnici del passato in cui eventi e/o concetti erano associati a cose o a spazi, secondo una logica di registrazione visiva operata dalla mente".

Tra questi due estremi, che sembrano ripercorre i confini del nostro paradosso parentetico, si colloca idealmente la riflessione di Luisella Farinotti sul *found footage*, come "cinema che si affida alla *riscrittura* di materiali preesistenti, in cui è perlopiù assente il momento delle riprese, e che consegna al montaggio e alla manipolazione dei fotogrammi (re-inquadrati, ricoloretti, rallentati, immobilizzati in *still frame*) la possibilità di attribuire nuovi significati al materiale di partenza". La pratica, e il lavoro, del *found footage* esprime al meglio il lavoro di ricostruzione e di traduzione mnemotecnica del cinema, nel suo passo doppio continuo di recupero di un oggetto audiovisivo, del significato e dell'immaginario che si è cristallizzato intorno ad esso e dentro di esso, e di creazione di un universo altro, che non può essere scisso dal precedente, e che usa il decantato di ricordo come una materia prima per definire un nuovo pensiero. E per predisporre ad una memoria seconda.

Enrico Terrone e Roberto Chiesi ragionano invece sulla facoltà del cinema di rappresentare la memoria. Il primo proponendo un modello organizzativo delle forme della messa in scena dei processi del ricordo e dell'oblio, riproponendo (e rinvigorendo) una delle nostre ossessioni critiche giovanili, cioè il recupero della traccia e dell'indizio, e il lavoro della memoria del personaggio. In esso, il cinema, definisce nel modo più compiuto la propria fa-

coltà mnemonica intrinseca, e la propria differenza rispetto alle altre arti del racconto: il personaggio in scena cui è offerta la possibilità di ri-vedere il passato, in un flashback soggettivo che sovrappone il suo punto di vista a quello della macchina da presa, è la metafora perfetta dello spettatore nell'atto di ricordare davanti al film. Alla visione mentale del ricordo, il cinema suggerisce e sovrappone quella della reificazione visiva del passato. Effetto di visione, ma soprattutto visione dell'affetto che, come suggerisce Chiesi, può essere affetto (ed effetto) di nostalgia, interna al film, e dello spettatore.

Ed è proprio sulla fruizione spettatoriale che chiude il nostro percorso Adriano D'Aloia, mettendo in relazione i diversi spazi nel quale il cinema può essere fruito, e come questa localizzazione possa influenzare la formazione della memoria. Ma, forse, tutto il nostro lavoro critico, non si basa, in fondo, su un'attività *mnemonica*: ricordare il film appena visto e ricordare in che modo esso stabilisce legami con qualcosa'altro, dentro e fuori il corpo del cinema? È su questo tema che Leonardo Gandini formula la sua proposta, che in qualche modo introduce un ultimo e ulteriore paradosso. Per un verso, il cinema post-moderno chiede (più di quanto offra) continuamente allo spettatore di attivare una serie di riferimenti e ammiccamenti enciclopedici, costringendolo a ricordare nel momento stesso in cui guarda il film. Se vedere un film è *poter* ricordare, oggi più che mai, vedere un film è *dover* ricordare. È collocare costantemente l'oggetto audiovisivo all'interno di una rete di rimandi, di memorie necessarie. Pena anche la mancata comprensione, o la riduzione del piacere. Eppure, scrive Gandini, "perché ricordare, quando si può ri-vedere tutto e ogni qualvolta è necessario?"

Siccome la critica, al contrario del cinema, non è fatta per essere ricordata, per diventare necessariamente un bagaglio da portare con sé, ma piuttosto è un lavoro continuo di fissazione e cancellazione, di punti di arrivo da dimenticare al più presto, per poter essere superati, alla fine del ricordo, il rilancio è già pronto: come abitare l'oblio? E se, borghesianamente, oggi la chiave per muoversi nella biblioteca di Babele della memoria e del cinema, fosse la possibilità di dimenticare?