

ANNA MASECCHIA

*Raccontare e governare il tempo:
Agnès Varda, Terence Davies, Alina Marazzi*

1. *Montare il tempo*

Un'ora sola ti vorrei è il titolo di una canzone di successo che ha avuto più vite. Nel 1938 la cantava Fedora Mingarelli, ma la si ricorda di più nella versione *rhythm and blues* del gruppo *The Showmen* e in quella di Ornella Vanoni, entrambe della fine degli anni sessanta. Nel 2002 lo stesso titolo sigla un film di montaggio che Alina Marazzi dedica alla madre. Costituito soprattutto da materiali audiovisivi appartenenti alla famiglia Hoepli-Marazzi, il film dura appunto un'ora e fin dal titolo mette lo spettatore a contatto con la dimensione temporale e il suo scorrere, con un prima, un dopo e una fine.

Una delle tesi di Frank Kermode in *The Sense of an Ending* individua in ogni plot narrativo un modo di agire sul tempo per controllarlo:

The clock's "tick-tock" I take to be a model of what we call a plot, an organisation which humanises time by giving it a form; and the interval between "tock" and "tick" represents purely successive, disorganised time of the sort we need to humanize (Kermode 1966; ed. 2004: 42)¹.

Questa operazione di controllo cerca, come nel caso della *Recherche* proustiana, di “umanizzare” il tempo tiranno e di esorcizzare il suo scorrere divoratore. Uno scorrere che appare sempre più rapido, anche a causa della moltiplicazione perversa di immagini alla quale assistiamo: è come se le immagini, bombardando i nostri sistemi percettivi, catturando incessantemente la nostra attenzione, ci sottraessero tempo e accorciassero i minuti, le ore, i giorni. La grande messe di immagini che ci incalza ci fa perdere il contatto con un tempo soggettivo indispensabile per esperire il mondo. Accorciando la distanza tra noi e ciò che ci circonda, le immagini simulacro ci immettono, come esseri di sole percezioni, nel fluire di un tutto da cui ci sentiamo fagocitati.

Lo scenario contemporaneo degli audiovisivi è ricco di progetti che lavorano con e sul tempo: il *Found footage*, con il suo riciclo di materiali attraverso le varie tecniche di montaggio audiovisivo (Bertozzi 2013), è anche una manifestazione della “resistenza” contro il suo scorrere inesorabile e incalzante. Guardando ad alcune esperienze autoriali del cinema europeo risulta lampante come immagini del passato e di natura mediale diversa possano essere riutilizzate per restituire al tempo la sua valenza esperienziale, costruendo, grazie ad un particolare uso del montaggio, una posizione critica rispetto ad esse (Montani 2010). Il percorso di recupero di quelli che appaiono come veri e propri residui memoriali è spesso marcato da una forte impronta soggettiva. Per questo motivo, si può confondere con forme di scrittura autobiografiche, che toccano generi come l'*autofiction* e l'elegia lirica. *Les plages d'Agnès* di Agnès Varda (2008), *Of Time and the City* di Terence Davies (2008) e *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi (2002) sono il ristretto corpus di film, realizzati da registi di generazioni diverse, dei quali si propone qui l'analisi, in relazione alle particolari figure del tempo in essi elaborate. In tutti e tre i casi abbiamo a che fare con film di montaggio, spesso fatti rientrare nel genere docu-

mentario. In ognuno di essi vediamo elaborate, però, figure del tempo diverse, in relazione alle scelte di *editing* o anche, più in generale, a figure filmiche che lavorano sulla moltiplicazione spazio-temporale e sulla dilatazione percettiva.

Montare inquadrature di diversa durata è stato uno dei primi strumenti utilizzati per scandire il tempo del racconto filmico. È grazie a ciò che il cinema ha raggiunto una dimensione pienamente narrativa, ha costruito un prima, un dopo e soprattutto un mentre e ha garantito, così, la sequenza inizio-svolgimento-fine tanto importante per la risoluzione del conflitto stesso. Proprio il montaggio ha rapidamente consentito al cinema di esplorare nuovi territori espressivi. Nel film documentario esso può compiere questa stessa operazione anche in una chiave diversa. Se l'“intreccio” è per Kermode “un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma” (Kermode 1966; ed. 2004: 60), Paul Ricoeur ha visto nella messa in intreccio una modalità di “configurare” l'esperienza. È quanto succede soprattutto quando è un io ben preciso a raccogliere altri testi, dati, repertori di immagini per rincorrere, attraverso il dato reale, un passato che è sentito come origine, intrecciando spesso racconto storico, racconto finzionale e racconto autobiografico.

Da questo punto di vista, l'autobiografia, con la sua somma di dati oggettivi, storici e di narrazione di sé, è una tipologia testuale particolarmente ricca di spunti per un discorso sulle figure del tempo nell'audiovisivo contemporaneo. La presenza di un Io che mette e si mette in scena, consente di riflettere in maniera più chiara sull'integrazione tra la costruzione di un tempo “pregnante” e il montaggio. Una presenza che è garantita dalla voce, traccia materiale di un corpo che si mette in campo (Varda, parzialmente Marazzi) oppure no (Davies) ma che risulta così comunque presente. La parola detta, infine, può essere propria o citata ma il soggetto che cerca di governare il tempo deve fare i conti anche col verbo, con una parola che è tempo del recitare e spazio della scrittura insieme. Il tempo del

dire è il tempo del raccontare e il montaggio non è più “orizzontale”, l’immagine “non rinvia a ciò che ne è detto” perché la simultaneità di sguardo e parola traduce la forza di un pensiero che si muove tra temporalità e messa in sequenza alla ricerca di una fine e di un senso².

2. *Nelle pieghe del tempo; tra specchi e cornici*

Agnès Varda è nata nel 1928 ed è stata pioniera di un certo trattamento temporale del montaggio audiovisivo. Da *L’Opera-Mouffe*, del 1958, fino a *Les plages d’Agnès*, del 2008, l’oggetto fotografia e dunque l’immagine fissa hanno fatto molto spesso da innesco narrativo nei suoi film e hanno intrinsecamente imposto una riflessione strutturale sul tempo. In più, il filtro soggettivo richiesto dalla natura saggistica dei suoi audiovisivi ha potenziato l’elaborazione di testi che pongono la dimensione temporale in una prospettiva “pregnante” ed esperienziale. A partire da un’operazione legata all’avvento del digitale come *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) la questione, infine, è dichiaratamente diventata anche quella del riciclo, del recupero di immagini-esperienze nella ricerca di una ri-definizione costante di sé in rapporto al mondo (Hollwegg 2004).

Possiamo quindi affermare che il lavoro sul tempo, la relazione con un passato, privato e collettivo insieme, ha sempre caratterizzato il suo fare artistico. Rivedere la trilogia raccolta in *CinéVardaPhoto* (2004) – che comprende *Salut les Cubains* del 1963, *Ulysses* del 1982, *Ydessa, les ours et etc.* del 2004 – fa emergere, ad esempio, proprio la centralità dell’oggetto-fotografia: mettere in moto la fotografia significa agire sull’istante: la presa istantanea, invece di cristallizzare il tempo, viene messa in prospettiva e rilanciata verso il futuro e l’attualità³.

In particolare, *Les plages d’Agnès* è un documentario-autoritratto che denuncia costantemente il fatto di essere iscritto all’interno di una messa in scena e di una finzione. Come spesso accade nei suoi film, il confine tra *docufiction* e *autofiction* è estre-

mamente sottile. Attraverso il montaggio di fotografie e spezzoni di film, prevalentemente girati da Varda, assistiamo ad un *Found footage* autobiografico. Agnès si/ci racconta, interpretando “il ruolo di una piccola signora anziana, grassoccia e chiacchierona”: trasformatasi programmaticamente in personaggio, illustra la sua vicenda umana e artistica, iniziando a camminare all’indietro su una spiaggia, come fanno i granchi. Anche una voce narrante può “camminare all’indietro”, procedere da una fine verso un principio, tanto nelle favole, con l’incipit del c’era una volta, quanto nei romanzi, quando un narratore comincia con un “mi ricordo che”.

Fin dall’incipit *Les plages d’Agnès* si costruisce attraverso l’inanellamento di una serie di quadri nel quadro, ed è ricchissimo di giochi di specchi che accompagnano i rimandi interni da un film di Varda all’altro, costruiti attraverso immagini di repertorio, fotografie, fotogrammi o scene dei film stessi.

Man mano che ci avviciniamo al finale, che è poi un ritorno alla sospensione temporale propria di ogni racconto e al punto di partenza del percorso memoriale e autobiografico, la vicenda personale prende il sopravvento rispetto a quella artistica. Il



FIG. 1 – *Les plages d’Agnès*, Agnès Varda, 2008.

film, realizzato in occasione del suo ottantesimo compleanno, è dedicato da Agnès al marito Jacques Demy, che non c'è più, e ai figli e nipoti. L'infanzia d'Agnès, la sua formazione artistica (la sua origine), trovano un compimento nelle passioni della sua vita: la famiglia e il cinema. Parlare di Jacques Demy significa del resto raccontare della produzione e della realizzazione di *Jacquot de Nantes* (*Garage Demy*, 1989), che è al contempo un ritratto del marito, un omaggio al regista e un atto d'amore verso il cinema e il modo in cui un film può riscrivere la realtà dentro i confini della rappresentazione. *Les plages d'Agnès* lavora così sul filo della memoria, confondendo piani temporali e finzionali diversi e terminando, quasi necessariamente, con una doppia fine. Al prologo-autoritratto corrisponde un secondo epilogo in cui la regista sveste i panni del personaggio che ci ha guidati nel "viaggio sentimentale" attraverso la sua vicenda biografica e artistica per essere Agnès nel giorno del suo ottantesimo compleanno. Il primo finale è accompagnato dall'inquadratura della regista seduta dentro la capanna del cinema, costruita in occasione di una installazione:



FIG. 2 – *Les plages d'Agnès*, Agnès Varda, 2008. Agnès Varda nella "casa del cinema".

Da questo spazio concreto e simbolico, Varda guarda verso l'occhio della macchina da presa e verso noi spettatori: abitare il cinema è stato il suo modo di abitare il mondo, attraverso un plot elaborato e rielaborato costantemente nel corso degli anni. Dopo lo scorrere di una prima serie di titoli di coda, il "sipario" si apre nuovamente: è il giorno del compleanno di Agnès e gli amici arrivano nella sua casa parigina, in rue Daguerre, per festeggiarla. Lo spazio domestico privato (che confina, va detto, con la CinéTamaris, casa di produzione e di distribuzione della regista) viene abitato dalla macchina da presa, dal cinema: un gioco di luci e di quadri nel quadro si associa al lavoro del montaggio per mettere di nuovo in prospettiva il tempo e per rilanciare la fine – l'immagine statica, l'ultimo fotogramma – dentro la ciclicità del vivere. Agnès Varda adesso è seduta, ferma, non cammina, come nel prologo, all'indietro; ma è la sua immagine riflessa ad essere messa in movimento, a duplicarsi e a distanziarsi nel tempo. "Je me souviens pendant que je vis": vivere e ricordare sono tutt'uno.



FIG. 3 – *Les plages d'Agnès*, Agnès Varda, 2008. Il motto di Agnès: "Mi ricordo mentre vivo".

Vivere, ricordare e raccontare: che Agnès Varda ci parli guardando in macchina o che la sua voce sia materia di un corpo fuori campo che guida il flusso delle immagini, lo scorrere del tempo e della vita diventano un plot e si fanno, così, esperienza privata e collettiva insieme.

3. *Visioni panoramiche; tra carrelli e dissolvenze incrociate:* *Terence Davies*

Tempo, ricordo, memoria: tre aspetti forti del cinema di Terence Davies, i cui film sono considerati tra i più interessanti nel panorama del cinema britannico contemporaneo. Si tratta di film che sono spesso, e non a caso, autobiografici e in cui il tempo, anche per la natura soggettiva del racconto, non è riconducibile ad una unità ma scisso in “una molteplicità di *figure temporali*” che “affermano la potenza del divenire – del concetto e della figura – come risposta all’interrogativo sull’essenza del tempo. [...] Il tempo è molteplicità e variazione” (De Gaetano 1996: 12). Il cinema, secondo Roberto De Gaetano, va analizzato come fosse una mappa, un *territorio* “dove circolano figure e forme, immagini e storie, volti e paesaggi” (1996: 15) e in cui il tempo “è inseparabile da un movimento di macchina, da un raccordo di montaggio, da un concatenamento sonoro (parole, rumori, musica), dall’invenzione di una scena. Ma il tempo al *cinema* è anche inseparabile da un corpo, da un volto, da un gesto, da una postura, da un paesaggio, da un oggetto” (1996: 17).

Nel suo studio, De Gaetano dedica un capitolo al cinema di Davies, un cinema che articola la “malinconia del tempo” in figure filmiche. Rifiutando percorsi narrativi che mettono in sequenza il tempo, in *Trilogy* (1983), *Distant Voices, Still Lives* (*Voci lontane, sempre presenti*, 1988) e in *The Long Day Closes* (*Il lungo giorno finisce*, 1992) il cinema del regista inglese rivela un “passato assoluto irrelato”, producendo così un tempo de-cronologizzato. In *Trilogy*, ad esempio, “l’immagine simultanea del

tempo trova nel 'raccordo non-giustificato', né narrativamente né pragmaticamente, il suo segno di composizione; un raccordo fra immagini (e suoni) che spezza la continuità narrativa e la linearità temporale e libera il tempo dai suoi 'cardini' costituendolo come 'effetto' dell'anomalia dei raccordi" (De Gaetano 1996: 27). In *Voci lontane, sempre presenti* "la cristallizzazione del tempo messa in opera dalla caratterizzazione "fotografica" dell'inquadratura (abolizione della dimensione "relativa" del fuoricampo, disposizione frontale dei personaggi raccolti davanti all'obiettivo, cromatizzazione del color seppia dell'immagine) determina il tempo come *proiezione interna* all'immagine e la narrazione come riattivazione diegetica dell'immagine-quadro" (1996: 29).

Sono tutte cifre formali e stilistiche che si traducono in particolari figure del tempo e che troviamo confermate e variate nel ritorno a Liverpool, città delle origini, di un film particolarissimo come *Of Time and the City*: sia le lente carrellate che si incrociano facendo spesso ricorso alla dissolvenza in nero sia l'utilizzo ricorrente di inquadrature di luoghi di passaggio o soglie come corridoi, porte, finestre tendono a creare, infatti, un particolare cortocircuito tra passato, presente e futuro (Rousselet 2005: 69-71). Il film nasce su commissione e come omaggio alla città, al cammino di rinascita che l'ha portata a diventare, nel 2008, capitale europea della cultura. Nel corso del film, la città viene come scomposta e ricomposta incessantemente. Il montaggio associa luoghi simbolicamente importanti per la vita e la memoria cittadine e ci mostra le loro variazioni nel corso del tempo. In modo simile si giustappongono, in epoche diverse, le celebrazioni di eventi significativi a livello storico che sono diventati appuntamenti ricorrenti per la città, strettamente legati all'identità locale. Allo stesso modo, le abitudini quotidiane dei cittadini di Liverpool vengono seguite attraverso le epoche. Tutto ciò recuperando "resti", immagini di archivio della città, insieme a scene e sequenze di documentari precedenti.

Davies ha dunque a disposizione la memoria della città: materiali fotografici e audiovisivi d'archivio. Il suo "documentario" costruisce però un percorso labirintico in cui, attraverso il filtro soggettivo di un'autorialità forte, tempo e spazio si combinano, diventano un tutt'uno. Il sapore documentario dei long take – tipologia di ripresa adottata sia nelle immagini d'archivio sia nelle riprese fatte da Davies nel 2008 – sfuma a causa del forte impatto evocativo delle musiche (classiche, folk o pop che siano) e dei poemi scelti da Davies. L'incipit del film è estremamente significativo: alla Philharmonic Hall il sipario si apre su di uno schermo in cui iniziano a scorrere le immagini d'archivio di una Liverpool scomparsa:



FIG. 4 – Un sipario sul tempo e sulla città: *Of Time and the City* (2008) di Terence Davies.

La voce di Davies recita l'elegia di Alfred Edward Housman *The Land of Lost Content*: le cose perdute, il tempo passato. Al montaggio si associano lunghi carrelli, panoramiche e zoom che dilatano lo spazio e dunque anche il tempo. Il presente si trova così sospeso tra passato e futuro. Lo sviluppo audiovisivo mette in relazione sincronica spazi e tempi lontani. Le figure del tempo sono davvero tante perché, come dice il titolo, si tratta

del tempo e della città. Come nel caso di *Les plages d'Agnès*, racconto autobiografico e riutilizzo di immagini del passato contribuiscono all'elaborazione di un genere audiovisivo ibrido, sospeso, questa volta, tra il documentario e l'elegia filmata. Nel modo in cui Davies apre le finestre della mente alla ricerca del "tempo perduto", la spinta elegiaca è infatti predominante. Il suo viaggio sentimentale nel passato è tutto sotto il segno della nostalgia malinconica con la quale guarda ad una sorta di "paradiso perduto", che sia il passato bucolico e premoderno cantato da Housman o la memoria della Liverpool operaia spazzata via delle leggi della globalizzazione postmoderna. In ogni caso, l'io lirico del regista-poeta fa ricorso alla citazione letteraria per dare corpo alla sua elegia. Così, dal primo dei *Four Quartets* di Thomas Stearns Eliot, *Burnt Norton* (1935), la voce di Davies recita alcuni versi importanti: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past». La simultaneità dei tre tempi della vita non è evocata solo dalle immagini e dal montaggio audiovisivo ma è pienamente dichiarata da molti dei testi letterari citati. La parola poetica altrui, il registro alto di testi e musiche scelte dal regista allontanano dal racconto collettivo per mettere in primo piano l'io dell'autore. Diversamente dalla prosa quotidiana elaborata e detta con tono colloquiale da Agnès Varda, che mette in prospettiva l'istante per condividere il senso di un'esperienza, l'enfasi interpretativa di Davies traduce lo sguardo solitario e nostalgico rivolto alle "cose perdute". Il lungo finale in cui origine e fine si incontrano nella Liverpool del 2008 sembrerebbe preparare la catarsi: vediamo coesistere infanti e anziani con, in mezzo a loro, i giovani; le Tre Grazie, i tre monumenti simbolo della città, conquistano lo schermo, in un movimento trionfale enfatizzato dalla Sinfonia n. 2 in Do minore *La Resurrezione* di Gustav Mahler. I fuochi d'artificio che accompagnano la chiusura del racconto elegiaco non siglano, però, il trionfo della Liverpool contemporanea né tanto meno la scoperta, in

una visione simultanea e panoramica come quella del morente, di un senso ultimo.



FIG. 5 – Un sipario sul tempo e sulla città: *Of Time and the City* (2008) di Terence Davies.

Proprio a causa dell'eccessiva enfasi audiovisiva che caratterizza il finale del film, le luci abbaglianti e fragorose sembrano piuttosto sancire una ricaduta nel Reale e tradire il disincanto di colui che ritorna al luogo da cui è fuggito. "We meet our destiny on the road we take to avoid it" ha sentenziato poco prima, citando Carl Gustav Jung, la voce di un soggetto intrappolato nel racconto di un'origine che si è richiusa su di sé, perché il passato, anche quello operaio (Fevry 2015) è stato inesorabilmente spazzato via dal presente.

4. *Il senso di una fine, tra ralenti e fermo immagine: Alina Marazzi*

Un'ora sola ti vorrei (2002) racconta la storia di Liseli, donna e madre di cui la figlia Alina vuole ricostruire la memoria. Figlia in cerca di una madre tragicamente perduta, Alina lavora, così, andando a ritroso nel tempo. Un tempo sensibile e intimo che è possibile recuperare mettendo in fila pezzi di ricordi fissati su

supporti materiali: le fotografie, i filmati, il disco su cui è incisa la voce materna. Con il ralenti e il fermo immagine, Marazzi riattiva la memoria di tracce mnestiche sedimentate in maniera inconsapevole. E recupera, allo stesso tempo, scampoli di vissuto sepolti dal lutto per la tragica fine della madre, suicidatasi giovanissima in seguito ad una lunga depressione.

Dopo il ritrovamento dei materiali audiovisivi girati dal nonno materno, è nata, progressivamente, l'idea di questo film di montaggio. Quello costruito è un percorso tra immagini fisse e in movimento, caratterizzato da ralenti che producono efficaci effetti di dilatazione temporale e di intensificazione dell'esperienza percettiva dello spettatore. Prima spettatrice dei film di famiglia è stata Alina stessa. Insieme all'amica e montatrice Ilaria Fraioli, ha guardato e riguardato i filmati, passando al vaglio, ingrandendo e rallentando frammenti poi inseriti nel corpo del film. Fermo immagine e ralenti, due figure filmiche che lavorano sul tempo e sul ritmo di scorrimento dell'immagine, hanno dunque tradotto il lavoro quasi psicoanalitico operato dalla regista. Chiara Mangiarotti, intervistandola, ha sottolineato come il processo creativo nato dal riutilizzo dei resti – pezzi di pellicola in 16 mm e parole – abbia assunto la metodologia della psicoanalisi (Marazzi, Mangiarotti 2011: 182).

Come nel caso di *Les plages d'Agnès* e di *Of Time and the City*, anche in *Un'ora sola ti vorrei* quella della voce è una presenza forte. Alle immagini si aggiungono infatti le parole della madre, recuperate da lettere e diari privati. Mentre nei due film precedenti la voce soggetto è quella dell'Io narrante-regista-personaggio, in questo caso Alina Marazzi utilizza, invece, la propria voce per restituire la parola alla madre perduta⁴. La ricerca di un dialogo a distanza con la figura materna si "materializza", dunque, attraverso alcune scelte, che risultano decisive: le parole sono dette da Alina e danno corpo ad un racconto in prima persona in cui il tempo verbale utilizzato è il presente. L'incipit del film è ancora una volta importante. Su fondo nero, com-

paiono i primi *credits*. Alcuni rumori di sottofondo preludono alla comparsa di un 45 giri posizionato sul giradischi che viene azionato. Sul rumore gracchiante della puntina appare poi l'immagine di una giovane donna, registrata su una pellicola a passo ridotto. La donna guarda in macchina, come tipicamente succede nei film di famiglia, in cui si "dialoga" con il familiare che effettua la ripresa e che, spesso, richiama la nostra attenzione, chiedendo un saluto o almeno un sorriso. Nessun sorriso, però, da parte della donna, e anzi uno sguardo malinconico, quasi contrito. Dal disco che suona proviene una voce femminile che ride, per poi iniziare a scherzare con i propri figli, enfatizzando, ironicamente, un tono di rimprovero verso i due bambini, le cui immagini conquistano lo schermo: sono Alina e il fratello Martino. Le voci registrate sul disco sono quelle di mamma e papà, Liseli e Antonio.

Da questo momento in poi, la voce di donna che ascolteremo non sarà più quella di Liseli bensì quella di Alina. A questo punto, uno dei pochissimi testi presenti nel film non scritto dalla madre accompagna le immagini di un altro filmato di famiglia: "Cara Alina, ora ti racconto la mia storia, che è anche la tua" è l'incipit di una lettera immaginaria⁵. L'utilizzo della propria voce ha accentuato il processo di identificazione, rendendolo però più complesso: Alina è spettatrice e autrice. In più, è la figlia ma è anche una madre di 33 anni che si confronta con un'altra donna che l'ha preceduta. Utilizzando la sua voce si assume la responsabilità di diffondere immagini e testi privati della sua famiglia e di contravvenire alla volontà materna: su di una copertina è scritto "Per favore, non leggete questo diario" (Marazzi, Mangiarotti 2011: 184). E prende posizione appunto come donna, mettendo in "luce le contraddizioni tra la vita travagliata della madre, e la serena e gioiosa rappresentazione di quella stessa vita costruita dal nonno attraverso i film di famiglia" (Luciano, Scarparo 2017: 223). Osservando il film da una opportuna prospettiva femminista, si può notare come

Marazzi “metta in dubbio l’autorità del nonno, ‘regista’ a sua volta, attraverso una rilettura e revisione delle immagini da lui prodotte, rivendicando e ricreando la figura della madre dal punto di vista della figlia”. Tre generazioni di donne italiane si trovano, così, messe in dialogo, in un percorso in cui l’archivio privato acquisisce una dimensione “testimoniale e di interesse pubblico” (Zucconi 2013: 81-82).





FIGG. 6-8 – Rispecchiamenti: tre generazioni di donne in *Un'ora sola ti vorrei* (2002) di Alina Marazzi.

Il trattamento audiovisivo fa sì che le parole scritte da Liseli unite a quelle mediche recuperate dalle cartelle cliniche producano una sorta di “effetto fuori sincrono” rispetto alle immagini di felicità che spesso vediamo scorrere sullo schermo (cfr. anche Farinotti 2005: 497-502). Rumori, voci e musiche “movimentando” le immagini fermate o rallentate creano spesso un contrappunto tra il visto e l’udito. Così, il film ri-guarda lo spettatore, costringendolo a mettere in movimento le proprie categorie mentali, anche quelle legate al femminile e alla maternità.

Dopo l’*autofiction* di Agnès Varda e l’elegia di Terence Davies, il film di Alina Marazzi si presenta come un *journal intime*, in cui “l’ordine del discorso è regolato sul flusso di coscienza [...] piuttosto che sul documentario biografico” (Costa 2006: 208). Il film risponde ad un moto nostalgico, traduce il rimpianto di ciò che si è perso (Jandelli 2014: 251-262). Ed è un atto di fiducia verso il cinema e la spinta al rinnovamento che il mezzo continua a dimostrare, malgrado la sua fine sia stata decretata più

volte nel corso degli ultimi decenni. Un atto di fiducia che vede nel montaggio audiovisivo lo strumento per l'elaborazione non soltanto del trauma e del lutto (Jandelli 2014: 262), ma anche per la costruzione del sé attraverso una messa in forma che traduce il vissuto in esperienza o, più radicalmente, attraverso una messa in forma che si fa direttamente esperienza (Farinotti 2005; Lischi 2013). Da questo punto di vista, la tessitura audiovisiva sta proprio a sancire l'incontro tra il desiderio nostalgico e la volontà di capire. Come sottolinea Antonio Costa, "il film accumula frammenti che a poco a poco diventano la forma di una vita, di un destino che irrimediabilmente si compie: sono gesti, scambi di sguardi, parole dettagli delle pagine di diario, delle lettere (l'enigma della scrittura)" (2006: 210). In questo modo, inseguendo l'origine e il senso di una fine – della madre, ma anche di un materno senza ombre –, l'autrice rivendica la ricerca di una sua identità nel presente, capace di sorreggerla anche come soggetto femminile nella Storia.

NOTE

¹"Il *tick-tock* dell'orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio, un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma; mentre l'intervallo tra il *tock* e il *tick* è il tempo che passa e basta, quel tempo disorganizzato che sentiamo il bisogno di umanizzare".

²Il riferimento è ad un altro regista di montaggio e di voce come Chris Marker a proposito del cui lavoro André Bazin, nel 1958, parlò di montaggio orizzontale: "Qui l'immagine non rinvia a ciò che la precede o a ciò che la segue, ma lateralmente in qualche modo a ciò che ne è detto". Il testo, apparso come recensione a *Lettre de Sibérie* in "Les Nouvelles Littéraires" (Paci 2005: 179-180).

Manca, in questa breve premessa che vuole motivare anche la scelta del piccolo *corpus* di film proposta, un riferimento esplicito alla filosofia bergsoniana e ai lavori sul cinema di Gilles Deleuze (in particolare Deleuze 1985, ed. 2017), che sono però riferimento costante della riflessione e analisi presentate: ho avuto modo di approfondire queste questioni in Masecchia 2008.

³ La questione della relazione (anche ontologica) tra fotografia e cinema richiederebbe un approfondimento ulteriore: cfr. qui, per l'orizzonte teorico da cui muove e verso cui tende, cfr. Shaeffer 1987; ed. 2006.

⁴ Sulla particolare *mis-en-son* di voci e immagini nel cinema di Marazzi cfr. Rimini 2013.

⁵ "C'è un'ambiguità voluta, nel senso che all'inizio non si capisce ma poi, ad un certo momento, si comprende che la voce di questa persona è quella della figlia...ma, nel frattempo, c'è questa voce di donna che non sappiamo a chi appartenga. Poi, quasi inconsapevolmente, capiamo che c'è stato un passaggio di testimone" (Marazzi, Mangiarotti 2011: 181).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bertozzi, Marco (2013), *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio.
- Costa, Antonio (2006), "Il sentimento della necessità. Alina Marazzi e Paolo Franchi", ed. Vito Zagarrio, *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006: 207-213.
- De Gaetano, Roberto (1996), *Passaggi. Figure del tempo nel cinema contemporaneo*, Roma, Bulzoni.
- Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-Temps*, Paris, Les éditions de Minuit, trad. it. Liliana Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi, 2017.
- Farinotti, Luisella (2005), "La ri-scrittura della storia. Un'ora sola ti vorrei", eds. Farinotti, Luisella, Mosconi, Elena, "Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia", *Comunicazioni sociali*, 3: 497-502.
- Fevry, Sebastian (2015), "Of Time and the City de Terence Davies. Nostalgie de la mémoire ouvrière et introspection sociologique à l'écran", eds. Dogo, Dunja; Masecchia, Anna D. DOGO, *Riscrivere le immagini del passato tra cinema, fotografia, letteratura, nuovi media*, Speciale di "Cinergie", 8, 2015, www.cinergie.it.
- Hollweg, Brenda (2004), "Relational Subjectivity, Impure Voice: The Video Essays of Agnès Varda, Bingöl Elmas and Kathy High",

- eds. Lúcia Nagib; Anne Jerslev, *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, London-New York, I.B. Tauris: 169-173.
- Jandelli, Cristina (2014), "Nostalgie del Novecento. *Un'ora sola ti vorrei*", eds. Lucia Cardone; Sandra Lischi, *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, ETS: 251-262.
- Kermode, Frank (1966), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, trad. it. Giorgio Montefoschi, Roberta Zuppet, Milano, Sansoni, 2004.
- Lischi, Sandra (2013), "La libertà di Alina. Sperimentazioni e divagazioni dello sguardo nei film di Marazzi", *Arabeschi*, 2: 10-18, <http://www.arabeschi.it/le-liberta-di-alina/>.
- Luciano, Bernadette, Scarparo, Susanna (2017), *Tra storia e memoria. Il movimento femminista nel nuovo documentario femminile*, eds. Lucia Cardone, Sara Filippelli, *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, pp.
- Marazzi, Alina, Mangiarotti, Chiara (2011), "Alina Marazzi. Entretien avec Chiara Mangiarotti", ed. Jean-Alain Miller, *Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan*, Colloque de Venise, Paris, Ecole de la Cause freudienne: 179-191.
- Masecchia, Anna (2008), "La materia dell'immaginazione: Agnès Varda tra fotografia e cinema", *La Valle dell'Eden*, X, 20-21: 229-240.
- (2008), *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio.
- Montani, Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- Paci, Vivi (2005), *Il cinema di Chris Marker. Come un vivaio ai pescatori di passato dell'avvenire*, Bologna, Hybris.
- Rimini, Stefania (2013), "Le voci di dentro. Fantasmi audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi", *Arabeschi*, 2: 19-35.
- Schaeffer, Jean-Marie (1987), *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, trad. it. Roberto Signorini, Marco Andreani, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Bologna, Clueb, 2006.
- Zucconi, Francesco (2013), *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano, Mimesis.

