

Infra~~S~~ioni

COLLANA DI STUDI
SU CINEMA, MEDIA E PERFORMANCE

*Volume realizzato con il contributo della famiglia Buccheri, dei Fondi Ricerca e Giovani
del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Pavia e del PRIN 2015
"Per-formare il sociale: formazione, cura e inclusione sociale attraverso il teatro"*

Al presente.
Segni, immagini, rappresentazioni
della memoria

a cura di
Lorenzo Donghi e Deborah Toschi



PaviaUniversityPress

Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria / a cura di Lorenzo Donghi e Deborah Toschi. - Pavia : Pavia University Press, 2017. - 167 p. : ill. ; 24 cm.

(Infrazioni)

<http://archivio.paviauniversitypress.it/oa/9788869520778.pdf>

ISBN 9788869520754 (brossura)

ISBN 9788869520778 (ebook PDF)

© 2017 Pavia University Press, Pavia

ISBN: 978-88-6952-077-8

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.



Opera sottoposta a peer review
secondo il protocollo UPI

Peer reviewed work in
compliance with UPI protocol

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare, per eventuali omissioni o inesattezze.

Prima edizione: dicembre 2017

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) – Italia
www.paviauniversitypress.it – unipress@unipv.it

Printed in Italy

Sommario

Introduzione	
Lorenzo Donghi, Deborah Toschi	7
Parte prima	
a cura di Deborah Toschi	
«Magazzini della memoria», oggetti, scarti e detriti. <i>La Fondazione</i> di Raffaello Baldini e altro Clelia Martignoni	15
Verso il corpo-memoria: la via blasfema di Jerzy Grotowski Fabrizio Fiaschini	27
La memoria regressiva, resistente e oscena. Piccolo omaggio a <i>Colombi</i> di Luca Ferri Federica Villa	47
<i>Rephotographing</i> e <i>reenactment</i> , la fotografia come dispositivo di recupero e riscrittura della memoria Deborah Toschi	57
Memorie gestuali. Impressioni fra cinema e fotografia Barbara Grespi	71
Rimontare la memoria. <i>Obsessive Becoming</i> di Daniele Reeves Lorenzo Donghi	79

Con un filo di voce. Il ricamo: la memoria contemporanea
di un gesto femminile. Il caso di Silvia Giambrone
Giada Cipollone 93

Tracce di memoria d'attrice: Eleonora Duse e l'immortalità nel cinema
Maria Pia Pagani 109

Parte seconda
a cura di Lorenzo Donghi

Memoria e Soggetto
conversazione con Chantal Nève-Hanquet e Carla Consonni 119

Memoria e Relazione
conversazione con Maggie Cardelús 129

Memoria e Identità
conversazione con Anna Franceschini 139

Memoria e Luoghi
conversazione con Michelangelo Frammartino 149

Postfazione
Fabrizio Fiaschini 157

Riferimenti bibliografici 161

Memorie gestuali. Impressioni fra cinema e fotografia*

Barbara Grespi

Siamo ormai abituati a considerare il film come un 'oggetto' memoriale. La documentazione audiovisiva degli eventi è una prassi del tutto scontata, sia su scala storico-politica, sia sul piano delle esperienze individuali. Essa si basa su una drastica semplificazione del rapporto fra immagine e memoria,¹ che la modernità analogica ha ridotto a conservazione delle sembianze degli eventi. Una semplificazione che nasce con il cinema stesso; il gesto documentario si configura fin dalle origini come qualcosa di istintivo e immediato, tanto da alimentare folli imprese borghesiane, come il progetto geoantropologico del pioniere Albert Kahn, convinto di poter coprire l'intera superficie del globo con una seconda pelle di film e fotografie, e documentare così ogni angolo della terra, ogni abitudine e usanza. Ma anche il colossale sforzo archivistico di Boleslaw Matuszewski, nato come operatore dei fratelli Lumière,² era già in linea con questa visione della memoria come fitta documentazione del vero, apparentemente agevolata dall'immagine tecnica, la cui privilegiata capacità di testimonianza si riassume perfettamente nella parola inglese *evidence*: evidenza, ma anche prova materiale. Ancorarsi alle immagini per poter conoscere la verità del reale, e poterla ricordare come tale, per poterne cogliere il senso, in tutta la sua pienezza: ancora oggi restiamo legati a quest'utopia, anche se è stata smentita la fiducia nella 'ripresa infallibile' alla Matuszewski, e sostituita,

* Questo saggio costituisce una rielaborazione del mio precedente *Lo specchio e l'impronta. I ricordi dell'immagine analogica*, in B. Grespi (a cura di), *Memoria e immagini*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 1-21.

¹ Un rapporto che ha radici antichissime come ricorda Frances Yates, cfr. F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.

² G. Grazzini (a cura di), *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999.

quantomeno, dalla prospettiva 'comparativa', che trasforma la verità e la memorabilità in una zona nella quale si incrociano più ricordi, più visioni e documentazioni.

Su questo orizzonte, che fatica a offuscarsi, negli ultimi decenni alcuni autori al confine fra cinema e arti visive ci hanno insegnato a ripensare alla capacità reminiscente delle immagini in termini molto diversi. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi hanno mostrato che nelle immagini filmiche si fissa prima di tutto lo sguardo di un'epoca: esse testimoniano di un modo di guardare, in esse affiora una gerarchia percettiva che rappresenta la mentalità del tempo. Harun Farocki, invece, ci ha invitato a considerare il cinema come un dispositivo che seleziona, tratta, 'apre' l'archivio, costruendo complicati processi di messa in visibilità dell'invisibile. Entrambe le prospettive – e con esse alcune altre – invitano a superare l'idea del film come deposito, luogo di archiviazione di una 'scena', reale o immaginaria, che la tecnologia rende sempre possibile richiamare e tenere a mente. Ed entrambe le prospettive legano la questione della memoria sia alla questione dei corpi rappresentati, la cui concretezza deposita nell'immagine qualcosa di ulteriore, sia alla questione dei corpi che 'attivano' le immagini, costruendo il 'memorabile' attraverso uno specifico lavoro di esposizione della materia visibile.

In queste letture torna cruciale un tratto antico dell'immagine, che la modernità ha progressivamente scartato: il suo presentarsi tutt'altro che come un semplice supporto esterno a cui delegare la memoria, bensì come uno strumento di mediazione fra realtà e interiorità. L'immagine torna più pienamente a essere un canale di scambio, un luogo di circolazione di fantasmi: vestigia di una 'realtà' e residuo di 'atti' interiori che pure la segnano e la definiscono, fosse pure solo attraverso la materialità del corpo che li ha espressi.

Scrive Morin:

Ogni pellicola è come una pila che si carica di presenze: visi amati, oggetti ammirati, avvenimenti 'belli', 'straordinari', 'intensi'. Così il fotografo professionista o dilettante balza in piedi in tutti quei momenti in cui la vita esce dal suo letto di indifferenza: viaggi, feste, cerimonie, battesimi, nozze. Solo il lutto – interessante tabù che ben presto comprenderemo – resta inviolato. [...] Le passioni d'amore caricano la fotografia di una presenza quasi mistica [...] La fotografia diventa oggetto di adorazione e di possesso. La propria si offre contemporaneamente al culto e all'adorazione. Lo scambio delle immagini compie magicamente lo scambio delle individualità [...] La fotografia copre un così vasto registro, soddisfa bisogni così evidentemente affettivi, e questi bisogni sono di una tale ampiezza che non si può considerare la loro utilizzazione come un semplice epifenomeno di una funzione essenziale quale la documentazione d'archivio o la conoscenza scientifica.³

³ E. Morin, *Il cinema o dell'immaginario*, Milano, Silva Editore, 1962, pp. 29-30.

Così Morin richiama i tratti meno scientifici dell'immagine fotografica, l'implicazione delle soggettività, ma anche il vissuto magico e 'primitivo' dell'immagine, scomparso dalla teoria, ma in realtà ancora attivo e importante anche in pratiche comuni; le parole di Morin funzionano anche per l'immagine in movimento, benché il film, nel suo 'accendersi' e 'spegnersi', è da un lato ancora più letteralmente *apparizione* (di fantasmi, di ricordi incarnati), dall'altro non è un oggetto maneggiabile – almeno non fino in fondo, anche negli scenari contemporanei – e resta pertanto molto meno prossimo al corpo di chi lo conserva per ricordare. Inoltre il film trattiene di un corpo anche lo stile, il gesto (l'inafferrabile principio alla base di un'identità personale), facendolo circolare in uno scambio simbolico nel quale la memoria (di un io, un evento, un'azione) si trova implicata a più livelli.

Il ricordo di un gesto

In Aby Warburg, acclamato padre di un approccio alla cultura basato sulla memoria,⁴ il gesto è un sintomo del ricordo. La conformazione dei corpi e il loro movimento, insieme esterno e interno, ripresentandosi in immagini lontane nel tempo e nello spazio, danno evidenza al persistere di una memoria culturale, che tuttavia si tramanda in forma neutra.⁵ Un gesto positivo può invertirsi, nel corso dei secoli, in uno negativo. L'artista che coglie i gesti e li riproduce possiede un occhio in grado di riconoscere il riaffiorare di forme, le quali però a loro volta affiorano per la memoria organica (o culturale) degli stessi corpi che le incarnano. C'è insomma un linguaggio gestuale della memoria, che funziona in modo misterioso, avvolgendo insieme corpi e immagini.

Nel caso del cinema, la funzione di archiviazione del gesto è solo uno degli aspetti che lega memoria e immagine. Il cinema è una macchina della memoria, che già la teoria delle origini aveva riconosciuto come tale: il movimento delle immagini che appaiono e scompaiono, senza cancellarsi, ricorda il processo memoriale, nel quale la mente richiama le immagini, le fa sfilare e poi torna a immagazzinarle. Secondo Balász questa dimensione psichica del cinema si rende visibile proprio nella tecnica in sé, che appunto mette in movimento le immagini, facendole permanere l'una nell'altra (con la sovrimpressioni) o costruendone il progressivo fluire (la dissolvenza). Balász immagina persino di poter cancellare le icone e far funzionare il

⁴ Il rimando è obbligato: G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

⁵ Cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro*, Milano, Mimesis, 2001.

dispositivo 'puro', immagina di mostrare i movimenti sullo schermo senza il loro contenuto specifico: questo renderebbe visibile il lavoro di quello che Balász chiama 'spirito'.

Le tecniche cinematografiche non mostrano solo l'oggetto, ma anche il variare della sua forma nel nostro spirito. In queste trasfigurazioni si manifesta il nostro apparato psichico. Se si potesse dissolvere, distorcere, sovraimprimere, senza avere a che fare con un'immagine particolare, cioè se si potesse lasciare la tecnica applicarsi liberamente, forse questa *Technich an sich* rappresenterebbe lo spirito.⁶

Dunque il cinema presenta continuamente la memoria come atto del ricordo, lavorando le immagini, e (ri)costruendo la forma (continua o discontinua) dei gesti attraverso il montaggio. Nell'immagine cinematografica i gesti non possiedono, come nell'immagine fissa, solo un 'potenziale' dinamico, tutto da immaginare, ma costituiscono a tutti gli effetti azioni, processi che il corpo compie, mettendosi in relazione all'ambiente. Lo specifico filmico del gesto, come luogo della memoria, è forse la sua dimensione connettiva: in che modo un individuo si vive nello spazio, come riesce a legarsi, oppure no, all'ambiente, come riesce ad appartenervi e a concatenarsi a esso. Il cinema fissa questo nodo, e così facendo ci consegna forse il nocciolo di un'identità.

Nel caso della fotografia, la triade corpo-memoria-immagine è tenuta unita da un doppio legame, più originario e fondativo: da un lato, la fotografia è vicina alla cosiddetta memoria organica⁷ dall'altro, il corpo impresso (antenato del corpo fotografato) si è presentato nella storia come il primo ricordo dell'immagine.

La prima espressione figurativa dell'uomo – le mani impresse sulla roccia della pittura rupestre – rappresentano a un tempo «l'alba delle immagini», come l'ha chiamata Georges Didi-Huberman,⁸ l'alba dell'uomo, e l'origine del fenomeno fotografico. Esse sono anche la prima traccia di un 'gesto memoriale' che si offre in tutta la sua purezza: la volontà di lasciare un segno, che non è ancora volontà di autorappresentarsi, ma solo di 'tracciare' il mondo con la propria presenza 'corporea'.

L'impronta costituisce dunque un distillato di memoria e immagine, una concrezione purissima dei due fattori: essendo memoria delle origini dell'immagine, è anche memoria della prima forma di memoria dell'uomo

⁶ B. Balász, *Estetica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1954, p. 119.

⁷ L. Otis, *Organic Memory. History and the Body in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1994, p. 10.

⁸ G. Didi-Huberman, *Le ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Editions de Minuit, 2008, p. 13.

(in senso attivo: il suo desiderio di depositare qualcosa per essere ricordato). Le impronte sono memorie ‘naturali’, vicine al generale tracciarsi della materia, come le macchie sui tessuti, il fossile scavato nella pietra e altri processi organici, e appunto, diversi studi le hanno comparate al processo di impressione fotografica, nel quale è il depositarsi dell’argento sulla lastra, per effetto della luce, a creare l’immagine.⁹

Il pensiero sulla memoria e il pensiero del fotografico corrono dunque paralleli, intersecandosi in più punti e in diversi momenti storici. Uno spaccato di questo complesso scenario: attorno alla neonata fotografia, fisiologi, inventori e psichiatri connettono il vasto e suggestivo problema degli effetti della luce sulla materia alla questione della memoria umana, prima di tutto ottica, in seguito culturale.

L'impronta che non si cancella

Nel Settecento, la luce – da sempre canale di contatto privilegiato fra l’esterno e l’interno dell’uomo attraverso gli occhi – viene concepita come uno strumento proiettivo che riflette sul cervello le immagini percepite.¹⁰ Lo studio dei suoi effetti energetici caratterizza invece l’Ottocento, secolo in cui si comincia a pensare sia all’occhio sia al cervello come strutture di fissazione degli stimoli sensoriali, in stretto parallelismo con la scoperta della fotografia, arte che aggiunge al dispositivo ottico (proiettivo) un processo chimico (conservativo). Mentre Herschel e Niepce scoprono la fotosensibilità dei sali d’argento, il mistero della visione viene in gran parte svelato dall’anatomia delle retine di rana di Treviranus (1837), dalle intuizioni di Müller sui fotorecettori (1854) e di Kuehne e Steiner sulla trasmissione elettrica (1880).¹¹ In tutto questo, la percezione dell’immagine cambia, perché nella visione viene introdotta una forte componente mentale, o appunto memoriale.

La questione chimica è all’origine della sovrapposizione fra memoria e immagine. Per vedere è necessario ‘trattenere’ le vibrazioni luminose degli oggetti, fissate da una reazione di sostanze sulla retina, così come

⁹ Sulla natura indessicale della fotografia cfr. R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

¹⁰ A metà Settecento, il cervello è «uno schermo midollare su cui, come in una lanterna magica, sono proiettati gli oggetti dipinti negli occhi». Cfr. l’importante: D. Draaisma, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 104 (nostra trad.).

¹¹ Treviranus identifica le *papillae*, cioè i futuri bastoncelli, mentre Johannes Müller chiarisce il fenomeno della fotoricezione. Cfr. R. Pierantoni, *L’occhio e l’idea. Fisiologia e storia della visione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, pp. 42-74.

per fotografare è necessario *registrare* frequenza e lunghezza d'onda della luce attraverso la scissione degli aloidii sulla lastra. La fotosensibilità delle materie appare così come una forma di ricordo al grado zero, mentre l'immagine si configura sempre più come memoria chimica della luce.

Su questa suggestione di partenza, si sviluppa un'idea esplicitamente fotografica della memoria, attraverso la mediazione di studiosi che si occupano sia di corpi che di immagini. È il caso del fisiologo americano John William Draper, uno dei pionieri nella ricerca sugli effetti chimici della luce,¹² più noto però per avere mancato di un soffio il primato della scoperta della fotografia. Nel suo trattato di fisiologia umana (*Human Physiology*, 1856), Draper si concentra sul momento in cui gli impulsi elettrici prodotti dai fotorecettori viaggiano verso il sistema nervoso centrale, fermandosi – secondo lui – nei gangli, dove si integrano ad altre percezioni. Questo breve tempo di attesa costituisce l'inizio della memoria.

Credo che nemmeno un'ombra possa cadere su un muro senza lasciare lì la sua traccia permanente, una traccia che può essere resa visibile ricorrendo a opportuni procedimenti. Queste tracce sono collocate nel cervello e non assomigliano affatto alle forme osservate, sono legate a esse come le lettere di un messaggio e il segnale telegrafico prodotto per trasmetterli.¹³

Con Morse, suo collega di arti e design all'università di New York, Draper aveva sperimentato a lungo sulla fotografia, finché Daguerre non li aveva battuti sul tempo. Draper non era riuscito a brevettare nemmeno le immagini di Moser, che pure aveva scoperto posando un oggetto sul metallo freddo e producendo vapore acqueo: reimmettendo il vapore in un secondo tempo, l'impronta riappariva. Evidentemente, il pioniere americano era interessato all'idea di un'immagine che c'è ma non si vede, insomma al tema della *latenza*, di lì a poco individuata come fondamentale cifra della memoria dalle più importanti teorie novecentesche. E infatti per descrivere il ricordo, egli pesca dal vasto campo delle invenzioni fotografiche di fine secolo il più laborioso dei prototipi: l'ambrotipo, una versione del calotipo di Talbot caratterizzato da una doppia latenza, perché una volta sviluppato non si decifra finché non viene rovesciato in positivo su un fondo di velluto nero.¹⁴ L'invenzione di Daguerre, in cui le immagini si producono durante l'esposizione alla luce, come se la lastra si abbronzasse, era meno

¹² Draper scopre la capacità della luce di alterare la chimica dei materiali che prende il nome di legge di Grotthuss-Draper.

¹³ Cfr. Draaisma, *Metaphors of Memory*, p. 106 (nostra trad.)

¹⁴ Ricordare significa «guardare agli ambrotipi che la mente ha collezionato», scrive Draper. Cfr. Draaisma, *Metaphors of Memory*, p. 104.

suggestiva, non contemplava appunto l'emozione di vedere apparire figure su un supporto apparentemente 'vuoto', e la memoria sembrava inseparabile da questa magia.

Il forte effetto di questi bagni di sviluppo, da tutti i commentatori dell'epoca descritti come miracoli naturali, evocano fortemente l'idea di una memoria della materia, che prenderà i crismi della teoria scientifica proprio negli anni di penetrazione sociale della fotografia.¹⁵ Nel 1870, il fisiologo Ewald Hering tiene la celebre conferenza viennese dal titolo "Sulla memoria come funzione generale della materia organizzata",¹⁶ obbligando molti scienziati del Novecento, compreso Freud, a un immediato confronto. Hering sostiene qui la fondamentale capacità riproduttiva di tutta la materia vivente, considerando gli istinti come una forma di ricordo impressa nel corpo e viceversa il complesso della memoria, non più come una facoltà mentale, bensì come una manifestazione della capacità dei tessuti organici di essere permanentemente alterati dalle impressioni sensoriali. Hering è convinto che la memoria si archivi nelle cellule nervose, anche se non identifica il meccanismo molecolare che gli permette di associare istinti, abitudini e ricordi, riferendosi a queste imprecisate modificazioni biochimiche come «tracce materiali».¹⁷ Non è forse secondario precisare che Hering si era fino ad allora occupato di fisiologia dell'occhio, e in particolare aveva studiato la persistenza delle immagini e i conseguenti effetti illusionistici (quindi una forma elementare di memoria ottica), formulando fra l'altro, a proposito della percezione dei colori, una tesi storica.

Ma in realtà, in ogni fase del suo sviluppo la teoria della memoria organica sembra legata alla storia delle immagini tecniche: dalla sua nascita vicina ai territori dell'ottica, alla sua versione neurologica, fino alla rielaborazione storico-culturale novecentesca. Gli psichiatri del Collège de France e dell'ospedale della Charité di Parigi individueranno nei nervi una capacità mnemonico-luminosa: come Jules Bernard Luys, secondo cui gli elementi nervosi trattengono la vibrazione di uno stimolo, che chiama significativamente «fosforescenza organica», e il più noto Théodule Ribot, che considera le patologie stampate sul corpo come l'effetto di cambiamenti fisico-chimici dovuti al ripetersi di uno stimolo. Finché appunto nel Novecento i suoi legami con l'occhio e lo sguardo si espliciteranno nella teoria di Aby Warburg, ispirata a una versione delle idee di Hering messe a punto dallo zoologo Richard Semon. Per Warburg, le impressioni prodotte dalle esperienze antropologiche più forti vengono appunto ereditate come

¹⁵ Con la sua circolazione sulla stampa e il fiorire del dilettantismo. Cfr. G. Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 2007 (1974), pp. 90-91.

¹⁶ Otis, *Organic Memory*, p. 10.

¹⁷ *Ibidem*, p. 14.

impronte nervose, e in particolari momenti storici esse si esteriorizzano in specifiche formule gestuali che riaffiorano ciclicamente, come dimostra la storia dell'arte.

Naturalmente, in questo percorso il parallelismo fra immagine e memoria è garantito dal carattere innanzitutto 'analogico' e in secondo luogo 'indexicale' della fotografia. Nessuna delle intersezioni presentate sarebbe ribaltabile in chiave digitale, dato che il nesso fra immagine e memoria è basato sui corpi, anche sul corpo dell'immagine stessa. La fotografia possiede un corpo che invecchia, si deteriora e si segna come la pelle umana. La fotografia – e la pellicola cinematografica – continua a ricordare ciò che succede, continua ad archiviare in sé il tempo che scorre. Per questo è sempre, inevitabilmente, un amuleto, un 'oggetto memoriale' che ci trasporta verso qualcosa o qualcuno.